

## A TRADIÇÃO POPULAR NORDESTINA NA OBRA AUTO DA COMPADECIDA DE ARIANO SUASSUNA

Elen Karla Sousa da Silva<sup>1</sup>  
Sebastião Marques Cardoso<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho tem como objetivo investigar a cultura popular nordestina, em especial as marcas da tradição oral na obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. Notadamente híbrido, o texto do autor se identifica majoritariamente aos espetáculos de circo e à tradição popular, por sua maneira de apresentar os acontecimentos. Nesta obra, a moral católica aparece em primeiro plano, dialogando com o estilo quinhentista português de Gil Vicente e com as tradições locais e regionalistas do folclore brasileiro. Os instrumentos culturais mais relevantes na peça são as credences e a literatura de cordel da realidade regional brasileira, mais precisamente da realidade regional nordestina. Acredita-se que as lendas, mitos, contos populares e fábulas não fazem parte apenas do exótico no mural da literatura brasileira. Indagaremos, assim, se a grandiosidade do conteúdo comunicativo que percorre a narrativa deve-se à transposição de elementos da cultura popular brasileira presentes nas diferentes personagens e descrições do texto. Para o alcance desses propósitos, utilizaremos o aporte teórico de Ortiz (1992); Cascudo (1982; 1988); Vassalo (1993), Canclini (1983); Hall (2000), Antonio Candido (2010), entre outros.

**Palavras-chave:** Ariano Suassuna. Cultura. Literatura Brasileira. Literatura oral.

**ABSTRACT:** This study aims to investigate the Northeastern popular culture, in particular the marks of oral tradition in the work of the *Auto Compadecida* of Ariano Suassuna. Notably hybrid, author of the text is identified mostly to circus shows and the popular tradition, on the way to present events. In this work, the Catholic moral appears in the foreground, talking with the sixteenth-century Portuguese style of Gil Vicente and local traditions and regionalist of Brazilian folklore. The most relevant cultural instruments in the play are the beliefs and string literature of the Brazilian regional realities, specifically the northeastern regional reality. It is believed that the legends, myths, folk tales and fables do not just exotic part of the wall of Brazilian literature. Indagaremos thus be the grandeur of the communicative content that runs through the narrative due to the transposable elements of Brazilian popular culture present in the different characters and text descriptions. To achieve these purposes, we use the theoretical support of Ortiz (1992); Krab (1982; 1988); Vassallo (1993), Canclini (1983); Hall (2000), Antonio Candido (2010), among others.

**Keywords:** Ariano Suassuna. Culture. Brazilian literature. Oral literature.

### Introdução

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte –UERN. Pau dos Ferros –Rio Grande do Norte. E-mail: elenuema@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP), atualmente professor da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), Departamento de Letras Estrangeiras. E-mail: sebastiaoamarques@uol.com.br

O presente trabalho tem como objetivo investigar a cultura popular nordestina e a relevância do folclore para a literatura oral, permeando a religiosidade, na obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna (2008). Enfatizamos que o texto aproxima-se dos espetáculos circenses e da tradição popular por sua maneira de apresentar os acontecimentos.

A escolha da obra *Auto da Compadecida*, como corpus dessa pesquisa, foi motivada por ser a produção mais expressiva no conjunto da produção de Suassuna. Destacamos que a trajetória percorrida por Ariano Suassuna possui forte ligação com o Nordeste e, num contexto mais abrangente, com o popular. A intencionalidade da obra refere-se à moral católica, seguindo o estilo quinhentista português de Gil Vicente, buscando em determinadas tradições locais e regionalistas do folclore brasileiro.

Os instrumentos culturais mais relevantes no enredo são as crenças e a literatura de cordel da realidade regional brasileira, mais precisamente da realidade regional nordestina. Pesquisar e analisar o *Auto da Compadecida* é um imergir na cultura popular nordestina, seu folclore, sua nação e religiosidade.

A narrativa *Auto da Compadecida* é fundamentada em romances e narrações populares. Composta de elementos que expõem a cultura popular do homem do Nordeste, Ariano Suassuna aborda assuntos universais através de figuras populares, que mostram integralmente a figura do povo nordestino, um povo oprimido tanto por aspectos climáticos quanto sociais. O autor faz, ainda, uso do humor e da crítica ao falar sobre a realidade do homem nordestino.

## **1 Ariano Suassuna**

Ariano Suassuna nasceu em João Pessoa, na época em que essa cidade ainda se chamava Nossa Senhora das Neves. Seu pai era João Suassuna, governador da Paraíba. Após o término do mandato, Ariano retorna com sua família para o sertão paraibano, onde tinham terras. Muda-se para Taperoá, devido ao assassinato de seu pai. É nessa cidade que o autor faz seus primeiros estudos. No ano de 1938, a família muda para Recife, onde Ariano estudou pintura e música. Ingressa na Faculdade de Direito em 1946, começando a advogar em 1952. Entretanto, abandona a carreira para se dedicar à literatura e ao magistério, atividades que exerce até sua morte em 2014.

Suas principais obras são: *Romance – Romance d’A Pedra do Reino* e *o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971); *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça*

*Caetana* (1976). Teatro – *Auto da Compadecida* (1959); *A Farsa da Boa Preguiça* (1960); *O Santo e a Porca* (1964).

A obra teatral de Ariano Suassuna caracteriza-se por sincretizar o teatro de origem erudita com o de origem popular, ligado mais especificamente à cultura popular nordestina, utilizando-se do seu rico folclore.

*Auto da Compadecida*, peça que segue o modelo vicentino, é uma comédia de caráter popular e religioso, tem como protagonistas Chicó, o mentiroso ingênuo, e João Grilo, o malandro. Metem-se numa confusão, em virtude do enterro de um cachorro, que envolverá todos os personagens da trama: o padeiro tolo, sua mulher devassa, o bispo, o padre corrupto e o sacristão. Sem contar o cangaceiro Severino, responsável pelo assassinato em massa de todos, menos Chicó, que conseguiu se safar.

Para o julgamento dos mortos aparecem o Encourado (Demônio) e Manuel (Jesus). Todos eram pecadores. Por decisão de Manuel, o bispo, o sacerdote, o sacristão, o padeiro e sua mulher são mandados para o purgatório. Os cangaceiros são enviados ao céu. Já João Grilo, muito esperto, apela para nossa Senhora da Compadecida, que lhe dá uma segunda chance e o faz reviver, para que pudesse estar ao lado de seu amigo Chicó.

Emissário das remotas narrativas, das antigas tradições, em verso ou prosa, da cultura brasileira, Suassuna apresenta em sua obra a energia dos cordéis, dos cantadores, das representações autênticas da cultura popular do Brasil.

## **2 Cultura Popular Nordestina**

Para Suassuna, a “cultura popular” constitui-se como “tradição viva, peculiar e fecunda, [...] fonte para uma literatura erudita fundamentalmente brasileira” (SANTIAGO, 1974, p.166). Com base nesse pensamento, as narrativas, a poesia dos cantadores, os contos, os folhetos de cordel, os espetáculos populares, tais como os autos guerreiros, os bucólicos, o bumba-meu-boi corroboram o repertório das nossas “raízes tradicionais”. Estas, por conseguinte, representam um “material importante, intacto, que, concomitantemente, nos torna fiéis ao povo singular, distinto, complexo, conflitante, e nos recoloca no criativo caminho ibérico, mouro-negro, asiático e mediterrâneo do qual somos herdeiros” (apud SANTIAGO, 1974, p. 166).

Com as afirmações acima, observamos que Suassuna compartilha a ideia de “cultura popular” como base de uma idealização romântica que tende a integrá-la à noção de nacionalidade.

Esta perspectiva o aproxima em certos pontos a autores que entendem a cultura popular como sinônimo de “folclore”, isto é, como um conjunto de objetos, técnicas e concepções – nomeadamente religiosas e estéticas – denominadas como “tradicionais”. Entretanto, em artigo intitulado “O que é cultura popular” (1963), o autor distingue a “arte popular” – viva, dinâmica e influente – do “folclore”, percebido como acervo de memórias estratificadas no tempo ou arquivo nacional, utilizando a declaração de Ortiz (1992, p. 22). A esta finalidade, Suassuna é mais sucinto:

A arte popular é realizada pelo povo, para atender a sua necessidade de viver, incluindo nessa necessidade os utensílios da vida cotidiana (cerâmica, pintura, escultura e arquitetura populares) e as diversões (música, poesia, dança e teatro populares). A arte popular, aqui é a arte do povo, do ‘quarto estado’. É de notar que às vezes essa arte alcança qualidade: isso ocorre principalmente quando o ‘quarto estado’ não se encontra dissociado do resto do povo, mas praticamente exprime uma unidade nacional. (SUASSUNA apud FARIAS, 2006, p. 59)

Desta forma, percebe-se que, para Suassuna, a cultura popular manifesta-se nos objetos de uso diário e no lazer, configurando-se como a expressão do artista e do seu povo. Na esfera destas colocações, assinala que a “arte popular é a arte do povo, do ‘quarto estado’” – aquele dos pobres e analfabetos. Atrelada a esta designação está a ideologia da unidade nacional, uma constante nas formulações do autor.

### **3 A literatura de folhetos / popular**

De acordo com Abreu (1999), a literatura de folhetos nordestinos é uma das expressões mais brasileiras, usual na região Nordeste e em regiões que acomodam os migrantes de origem nordestina. Com as grandes navegações, atracaram no Brasil trovadores e artistas populares, que expuseram em seus pertences culturais aquilo que alguns julgaram ser as origens dessa literatura.

É uma literatura ágil que alcança as mais diversas temáticas, com objetivos variados, com ampla divulgação e anuência social, tanto em meios populares quanto nas academias. O folheto é um canal popular de cooperação na vida do país, que concede a nação discutir a realidade, expressar suas exigências e anseios.

Conforme Zumthor (2000) embora sejam impressos, os folhetos designam-se por sua tradição oral, seus vestígios de oralidade e pela razão de serem produzidos para serem proferidos,

lidos ou declamados, cantados em voz alta para um enorme número de indivíduos, mesmo o iletrado, os ignorantes, aspectos comuns às culturas que priorizam a oralidade.

No Brasil, o texto literário “popular” escrito em verso foi por muito tempo, mal entendido e recebido, descartado das pesquisas oficiais literárias, mantendo-se em ignorância por extenso período. Como primordial justificativa da lentidão no reconhecimento e na inclusão dessa particularidade literária nos estudos formais estão certas questões históricas como a introdução morosa da imprensa no país. A abertura dessa manifestação literária remonta por volta do século XIX e dispõe atualmente de uma ampla produção de folhetos e autores que compõem um cenário das inspirações dessa poética popular em nossa cultura.

Por meio de um detalhado levantamento do percurso histórico do cordel português, para Márcia Abreu, há ausência de unidade dessa produção, que compreende textos em verso, em prosa, gêneros diversos, produzidos e utilizados por classes amplas da população, não apenas as populares. Evidencia ainda que a provável característica de homogeneidade dessa produção não engloba o texto, nem os autores e nem mesmo o leitor, apenas a materialidade do cordel, sua aparência e seu preço (ABREU, 1999).

A literatura popular nordestina possui um corpus característico, não pelo modelo gráfico dos folhetos, mas, sobretudo, por sua particularidade de gênero literário edificado na oralidade associada à memória. A fundamental característica que garante singularidade aos folhetos nordestinos é a inflexibilidade de regras quanto à rima, à métrica e à composição do texto, desse modo as regras são conhecidas pelos autores e também pelo leitor; e, segundo Abreu (1999), esse rigor da forma aparenta ser uma criação brasileira, visto que, em Portugal não existe homogeneidade na escrita.

A grandiosidade de uma obra pode resultar de suas concepções: realidade e procedimentos formais, concebidas por contexto e estética. Para atingir os valores estéticos, é necessário recordar os enfoques sociais que integram a obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. Assim, Candido (2010, p. 14) diz que a totalidade de uma obra não acarreta aceitar nenhum desses pontos de vista não concatenados como: valores estéticos e sociais e podendo entendê-los unindo texto e contexto, em um entendimento dialeticamente honesto, em que a antiga visão que se esclarecia pelos fatores externos, guiado pela convicção cuja estrutura se relacionam como elementos necessários para o processo interpretativo, o “social” importa, não no sentido de causa, mas como elemento que exerce uma função na composição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

Discutindo o teatro moderno, Candido (2010, p. 14) expõe o seguinte: “O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, em que medida? Ou “seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético, mas não determinante dele?”. Estes questionamentos revelam a preocupação com a dimensão do elemento sociológico na construção e no valor estético da obra.

Para Candido (2006, p. 53), “a arte, e, portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos”. Dessa forma, atenta que é necessário perceber os fatores sociais como elementos da estrutura, não como matéria fixada pelo ofício criador entre os aspectos estéticos, pois, conforme Fausto (apud CANDIDO, 2010, p. 15), “tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra”. Candido assevera que:

O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma em fermento orgânico que resultou a diversidade coesa do todo. A Literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar do entrelaçamento de vários fatores sociais, a constituição neuroglandular e as primeiras experiências da infância traçam o rumo do nosso modo de ser. É possível que a constituição neuroglandular e as experiências infantis de um determinado escritor deem a chave para entender e avaliar a sua obra. (CANDIDO, 2010, p. 18)

Em entrevista à *Revista de Cultura Preá* (2005, p. 68), Suassuna afirma que “a cultura popular é um caminho para o teatro brasileiro. É na literatura de cordel onde está o mágico e o maravilhoso. Quando eu escrevi “A Compadecida”, as pessoas me indagavam: “é uma peça regionalista?”. Aí, para não dar muito esclarecimento, eu dizia: “É”. Isso porque tinha cangaço na peça, mas eu sabia que não era”.

Conforme Santos (apud CASTRO, 2010, p. 85), em *Auto da Compadecida*, o cangaço não é ocupação, nem hereditário, trata-se de uma ação de batalha frente a uma condição social ou econômica dificultada. Apresentar o cangaço como uma tentativa de vingança por um delito que não foi punido, como na ocorrência de Severino de Aracaju, personagem da peça *Auto da Compadecida* que lidera o cangaço e que em uma das cenas da peça rouba as personagens, determina suprimir o padre, o bispo, o padeiro, a mulher do padeiro e João Grilo. Após tais crueldades e com um histórico repleto de pecados, a personagem pode ser interpretada, sob uma

visão desatenta, impetuosa e incapaz. Entretanto, a cena do julgamento traz uma justificativa de seus modos, Manuel “Jesus” afirma:

Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo protesto. (*dirige essa fala ao Demônio*). 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 por ali. *Severino e o cangaceiro abraçaram os companheiros e saem para o céu.* (SUASSUNA, 2008, p. 155, grifo do autor)

Dessa forma, na expressão do cangaço, na intensa religiosidade, sob um ângulo crítico dos problemas sociais arrolados ao Nordeste, a peça *Auto da Compadecida* apresenta determinadas tendências da estética contemporânea, em que a arte molda o meio, inventa o seu público e as vias de penetração.

A produção de Ariano Suassuna reproduz a cultura popular e a religiosidade do povo brasileiro. A cultura popular nordestina compõe a base de seus trabalhos. Em *Auto da Compadecida*, a transposição da tradição popular e dos símbolos representantes do fantasioso nordestino, comprova este fato. Além disso, a narrativa se estende para uma cultura popular nacionalista.

*Auto da Compadecida* recebeu evidência por ser "a peça mais popular do repertório brasileiro porque fundia a fé católica no que ela tem de mais visceral na formação da nacionalidade, e a existência cômica e patética do homem comum vilipendiado pelos poderosos" (MAGALDI, 2008, p. 24).

O texto de Suassuna intenciona readquirir e reproduzir construções narrativas da comédia medieval e renascentista europeia e da comédia popular nordestina. Um fator essencial desse tipo de teatro é o seu estilo tradicional e grupal, no qual a lealdade a uma tradição é tão considerável quanto as ações religiosas e profanas inerentes a essas manifestações. A conversa é profundamente carregada por valores religiosos como se analisa nas alocações de João Grilo e Chicó.

#### **4 A tradição popular nordestina em *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna**

Em *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna apropria-se de maneira dinâmica de uma realidade do povo e da cultura de sua região, oferecendo-a para o teatro, em uma sequência de



episódios heterogêneos que se estabelecem na condução do julgamento divino. No texto, há um inclinar sobre o popular, com uma aplicação de “causos”, de tema sobre histórias de cordel, adágios, provérbios, ditos populares e crenças. Percebemos, por exemplo, na ação do gato que “descome” dinheiro, o julgamento das almas, a flauta com a capacidade de ressuscitar, entre outros. Todo um universo que se afeiçoa pelas expressões folclóricas.

De acordo com Câmara Cascudo em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o folclore “é a cultura popular tornada normativa pela tradição [...]. Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico”. Deste modo, com embasamento em tal compreensão, muitos subsídios que empregamos como recursos na expressão da religiosidade, nas festas comemorativas, na culinária e tudo o que é referente à preservação de uma nação, poderão conceber-se como folclóricos. “O folclore deve estudar todas as manifestações tradicionais da vida coletiva” (CASCUDO, 1987, p. 17).

A tradição religiosa é em Ariano Suassuna, constitui também uma realidade favorável ao sertanejo, que surge em destaque no *Auto da Compadecida*, por meio dos representantes do catolicismo “bispo, padre, sacristão, beatos, entre outros” e finalmente, o Cristo “representado por um negro” e a Compadecida “Nossa Senhora” que se apresentam combinando divindade e humanidade, aproximando-nos do celestial de maneira mais sensível e sem formalidades, assim como, de certa maneira, descobríssemos como bons amigos.

Nota-se que o autor relaciona sua própria ideologia, “a religiosidade, a moral tradicional e a abordagem crítico-grotesco do sertanejo sobre a sociedade, em concordância à visão dos folhetos de cordel. Há um ponto de vista cristão do mundo, catolicismo, faz alusão aos santos, tendo como intermediária Nossa Senhora “a Compadecida dos homens”, na reverência a Cristo, último juízo, que embora, se curva as solicitações de Maria”.

O Jesus (negro) e o Demônio (encourado) com indumentária de vaqueiro passam adequações locais. Há nestas particularidades físicas das personagens uma influência do ambiente e das procedências históricas da constituição do povo nordestino. Resgatando, ainda, a concepção religiosa que se difere no ambiente rural e urbano é válido ressaltar que

[...] no interior, a religião assume o papel de reavivar e reforçar laços sociais, sancionando o modelo do compadrio nas relações de vizinhança. Portanto, a religião rústica é utilizada para justificar e reafirmar vínculos sociais profanos, já que ela atua como veículo de reorganização social e fator de coesão grupal para restabelecer interrelações abaladas. E é sui generis, na medida em que apresenta caráter de festa, em contraste com o catolicismo dogmático, moral e puritano do litoral. Dentro desse espírito de carnavalização enquadram-



se também as danças dramáticas folclóricas, ligadas em geral à liturgia do Natal e ao mês de Junho. (VASSALO, 1993, p. 62)

Encontramos a tradição popular, apresentada na obra de Suassuna, pelas mais diferentes descrições e personagens. A partir da figura da mulher do padeiro, com seus devaneios, caprichos, dengos e infidelidades amorosas; passando pelos tipos memoráveis de João Grilo e Chicó, que equilibram suas situações inferiores, através da astúcia e da habilidade de subverter a ordem natural dos acontecimentos, com espertezas arguciosas; calham, também, as figuras dos cangaceiros, tão peculiares do Nordeste e ainda dos coronéis, representados pelo Major que se gaba de seu passado ibérico, ao se avaliar um verdadeiro descendente da mais pura linhagem portuguesa:

Ressalta-se no “popular” o conflito entre o bem e o mal, entre o pobre e o rico, entre o explorado e o explorador. Sobre a valoração do popular, Barbero diz que:

[...] frente a toda tendência culturalista, o valor do popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e de expressar o modo de viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica e o integram e fundem como o que vem de sua memória histórica. (BARBERO, 2003, p. 117)

Há a capacidade em expor, por meio de um recorte da realidade, um gráfico que se pode aceitar abstraído do espaço/temporal da cultura popular. Tal abstração deriva de uma realidade moldada pelos elementos literários, mas que permanece fiel à realidade do texto. Soma-se a este conjunto determinados temas referentes ao repertório dos receptores e reconhecidos no universo das letras, livre dos empecilhos geográficos ou culturais e poderemos reconhecer na essência inventiva de Suassuna o domínio de sedução de sua obra.

Suassuna, em processo de assimilação da cultura popular, apresenta este fato para seu Auto:

João Grilo, virando o gato para Chicó, com o rabo levantado:  
Tire aí, Chicó.  
Chicó  
Eu não, tire você.  
João Grilo  
Deixe de luxo, Chicó, em ciência tudo é natural.  
Chicó  
Pois se é natural, tire.  
João Grilo  
Então tiro. (Passa a mão no traseiro do gato e tira uma prata de cinco tostões).  
(SUASSUNA, 2000, p. 56)

As situações resultantes da astúcia presentes nos tipos se mostram “inferiores” em alguns pontos, por exemplo, no econômico ou na força física. De maneira que as “saídas” encontradas pelas estratégias ardilosas derivam em situações engraçadas, atribuindo o sentido pitoresco.

A respeito do folclore brasileiro, a obra apresenta inúmeras situações, incluindo animais encontrados em lendas, adquirindo proporções inusitadas. Como exemplo: a Mula-Sem-Cabeça, Boitatá, a Cobra Norato e de uma ampla diversidade de pássaros e peixes, entre outros.

Chicó:

Foi quando eu estive no Amazonas. Eu tinha amarrado a corda do arpão em redor do corpo, de modo que estava com os braços sem movimento.

Quando ferrei o bicho, ele deu um puxavante maior e eu caí no rio.

João Grilo:

O bicho pescou você!...

Chicó:

Exatamente, João, o bicho me pescou. Para encurtar a história, o pirarucu me arrastou rio acima três dias e três noites. (SUASSUNA, 2000, p.58)

Referente aos cachorros, o folclore gera características negativas para o animal, relacionando-o à figura do demônio – o Cão. Este caso não se nota em demais culturas. Conforme Câmara Cascudo (1987), essa relação entre o cachorro e o demônio na cultura brasileira consisti em uma herança que nos foi deixada pelos africanos. Por sua vez, tiveram influência do povo árabe, visto que para os muçulmanos o cão seria um animal pecaminoso, impuro, entretanto, não demoníaco.

As lendas surgem em geral, no anônimo coletivo, oralmente transmitidas de geração em geração, sobretudo as de assombrações, narradas de maneira simples, atraentes e persuasivas, produzidas pela imaginação. Nascem nesse universo, as situações fantásticas, oriundas da imaginação e criatividade, que a partir das suas condições simples e de credulidade consideram os casos como verídicos e indiscutíveis. “/Tinham me dito que o lugar era assombrado, mas nunca pensei que se tratasse de assombração de cachorro.” (SUASSUNA, 2000, p. 66).

No texto em estudo, o animal que realiza a façanha de defecar dinheiro é um gato, apresentado no episódio por João Grilo e Chicó, utilizado como objeto de astúcia e esperteza, sendo vendido à esposa do padeiro, atribuindo-se a ele a aptidão de “descomer” dinheiro.

Suassuna também expõe dois demônios, o próprio Demônio e o Encourado, este derradeiro uma figura que sobrevive como crença frequente no sertão nordestino difundido pela imagem de que o demônio transfigura-se em vaqueiro, para disseminar o mal e transitar o sertão.

Em sua vestimenta típica, recobre-se de couro e explora a caatinga árida como um vaqueiro para agitar o “gado”, reunindo as almas para condená-las ao inferno. Diz respeito a uma oposição à imagem do Cristo, como pastor de ovelhas, para conduzi-las pelos bons caminhos ao paraíso.

A gaita como instrumento presente na tradição popular nordestina é exposta no *Auto da Compadecida* com o domínio lendário e milagrosa/sobrenatural de ressuscitar os mortos. João Grilo, na sua habilidade de convencimento, persuade o chefe dos cangaceiros, Severino de Aracaju, que poderia morrer, peregrinar em outro universo, deparar-se com as almas, “visitar” o seu Padrinho Padre Cícero e, em seguida, regressar à vida simplesmente com toque da gaita que havia sido benzida pelo próprio Padre Cícero, em carne e osso.

Comprovando a veracidade de que a gaita poderia devolver a vida a um morto, João Grilo imita uma punhalada em Chicó e em seguida, tocando a gaita, proporciona a sua ressurreição. É a astúcia vencendo a força e o anseio do homem em conhecer a vida após a morte, retornando à vida de acordo com seu desejo. Amparando-se da curiosidade natural do indivíduo para o que ocorre após a morte, Chicó diz ao cangaceiro ter perambulado pelo céu, deparado-se com Nossa Senhora e Padre Cícero e que este derradeiro teria lhe dito: “Essa é a gaitinha que eu abençoei antes de morrer. Vocês devem dá-la a Severino, que precisa dela mais do que vocês” (SUASSUNA, 2000, p. 125).

Percebemos, além disso, que o instrumento mágico, eficaz para ressuscitar um morto – na passagem, a gaita – é um artefato bem ao interesse popular e praticado com célebre constância pelos homens simples do sertão nordestino. A estes aspectos, que chamam a atenção ao riso pelos elementos hilariantes, inclui-se o circo, acentuado pelo papel do palhaço, evocando um entretenimento popular, constante no gosto sertanejo.

São momentos iguais a estes que fazem o *Auto da Compadecida* constituir o reconhecimento rápido com as pessoas, onde a produção popular e a culta se envolvem. Isso se explica devido aos assuntos, problemas, temas e personagens do sertão constituírem os mesmos de outras terras, somente expressos por distintas roupagens.

Se partirmos do princípio que o ato criativo é uma via de mão dupla já que se completa no momento da leitura (da recepção) [...] O diálogo que pressupomos na realização artística, entre o emissor e o receptor chama a atenção para um terceiro elemento do âmbito da linguagem: o contexto. (MOREIRA, 2002, p. 139-140)

Assim, as lendas fazem parte da oralidade popular e nas construções dos cordéis percorrem a produção de Suassuna ao reinventar em sua obra, notadamente na peça *Auto da Compadecida*, o universo nordestino, absorvendo a fonte da tradição, com nuances de textos eruditos, ampliando as temáticas populares, buscando uma universalização.

Suassuna, ao buscar recriar o material conservado e suas fontes, para conseguir uma “qualidade artística necessária”, desloca-se até o espaço onde se encontra o “popular”, no caso os folhetos de cordel, e apropria-se deles para criar uma arte erudita, conforme Suassuna, uma “verdadeira arte”, em plano universal. Contudo, esse seu modo é atualmente considerado restrito para o entendimento do campo cultural, visto que teria se limitado à dualidade do popular versus erudito, onde os dois tomam espaços distintos e definidos. Posição contrária pode ser percebida em Escosteguy (2001, p.117) ao entender que o popular está conexo inteiramente com a produção e o consumo.

Entretanto, esta produção se dá por meio de apropriações, resistências, conformismo e/ou ajustamento do “povo” para com ações que se executaram dentro de uma cultura dominante. Essa postura é acertada com Hall (2003) em *Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais*, na qual:

a tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência das velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos. Esses arranjos em uma cultura nacional-popular não possuem uma posição fixa ou determinada, e certamente nenhum significado que possa ser arrastado, por assim dizer, no fluxo da tradição histórica, de forma inalterável. Os elementos da “tradição” não só podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância. Com frequência, também, a luta cultural surge mais intensamente naquele ponto onde tradições distintas ou antagônicas se cruzam. Elas procuram destacar uma forma cultural de sua inserção em uma tradição, conferindo-lhe uma nova ressonância ou valência cultural. (HALL, 2003, p. 259-260)

Conforme tais conjecturas, podemos asseverar que o tradicional e o moderno já convivem em um mesmo cenário social.

Refletir o popular na contemporaneidade constitui incluí-lo em contendas mais extensas que têm ocupado as discussões culturais nos últimos tempos. O progresso da globalização, a política neoliberal e a ampliação tecnológica são aspectos que têm determinado modificações admiráveis na vida social sob diferentes aspectos, até mesmo o da cultura. Nesse contexto, mostramos o popular e o dia a dia das camadas em dependência que ocupam lugar de evidência na

sociedade contemporânea, pois requer estudos empíricos que busquem esclarecer a complexidade desses processos e suas relações com a economia, comunicação e consumo.

Para Canclini, as culturas populares compõem um processo de apropriação irregular dos bens materiais e simbólicos de uma pátria por parte da subalternidade e com uma competência específica para conduzir sentidos sobre a realidade através do trabalho e das práticas sociais (CANCLINI, 1983, p. 43). Conforme a seguinte afirmação, podemos entender que esse âmbito do popular acaba constituindo lugar de recriação, o que evidencia uma leitura social e especialmente econômica do mundo.

Canclini incorpora a vinculação cultura e superioridade e delinea determinadas definições sobre a ideia de popular:

O popular não deve por nós ser apontado como um conjunto de objetos (peças de artesanato ou danças indígenas), mas sim como uma posição e uma prática. Ele não pode ser fixado num tipo particular de produtos e mensagens, porque o sentido de ambos é constantemente alterado pelos conflitos sociais. Nenhum objeto tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido pelo povo ou porque este o consome com afeição; o sentido e o valor populares vão sendo conquistados nas relações sociais. É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que confere essa identidade. (CANCLINI, 1983, p. 135)

Tal compreensão sugere uma maneira de pensar o popular diferente da que foi apresentada anteriormente, na qual a cultura do povo era decodificada como essência, como fonte nacional e como forma de identificar a raiz cultural de uma nação por meio de suas práticas tradicionais. Assim, essa antiga forma de ver o popular se apresenta complexa, pois não envolve elementos que, segundo Canclini, são essenciais para refletir o popular atualmente.

Lígia Vassalo (1993) analisa a sociedade e a cultura do Nordeste, considerando a produção de Ariano Suassuna. Avalia que o fato de o autor ter escolhido retirar as fontes de suas produções do campo periférico de cultura popular para inseri-las no espaço central de literatura cidadã, configura uma visão crítica e um movimento de inversão carnavalesca. Ao considerarmos tal enfoque, percebemos predicados do hibridismo na obra de Ariano, como disse anteriormente Canclini.

Contudo, para Suassuna, as “práticas” que fez uso para a construção do texto podem ser explicadas como uma forma de fazer com que a cultura popular brasileira fosse mais representativa de uma identidade nacional, e, conseqüentemente, menos influenciada pela cultura externa, o “lixo cultural”, como se referia. Deste modo, essa forma de resistência, em favor da preservação da

cultura popular, faz com que o autor, de certa maneira, cristalice o passado ao resistir ao moderno que parece incomodá-lo.

Conforme Lúcia Pimentel Góes (1984, p. 106–107), “lenda é uma narrativa localizada, individualizada, objeto de fé”, também acrescenta autora que, “as lendas são a base fundamental da cultura dos povos”. Para se garantir a efetiva contribuição da “memória popular”, assegura-nos Ortiz, (2003, p. 135): “é necessário que essa memória se transforme em vivência, pois é isto que garante a sua permanência”. Nessa lógica, as reproduções teatrais, funcionam como meio cristizador daquilo que se constitui como “memória popular” em “vivência popular”.

As lendas, constantes nas histórias, como partes constituintes da literatura oral, caracterizam-se como bons artifícios do fenômeno folclórico. Este, por conseguinte, desde então é distinguido como tradicional, anônimo e popular, com soberania da oralidade, ou melhor, da transmissão direta entre indivíduos, determinadas pelo envolvimento e pela proximidade.

As lendas estão estreitamente conectadas a outro modelo folclórico, que são as superstições e credices. Nesse âmbito, encontram-se os presságios, profecias, o mundo sobrenatural, os literatos e devoções, os demônios, a magia, finalmente, um extenso elenco de peculiares representantes das autênticas manifestações folclóricas, que estão presentes no *Auto da Compadecida*. Outro exemplo passível de averiguação na escrita de Ariano Suassuna relaciona-se à questão de usos e costumes, notadamente nos rituais, cerimônias, chamadas ritos de passagem que assinalam: comunhão, noivado, batismo, primeira, casamento e principalmente no sertão nordestino – a morte “com o canto das carpideiras do nordeste”.

Para tanto, as lendas, que se configuram como elementos tão importantes dessa cultura, manifestam-se como aspectos expressivos na obra do escritor. Segundo a definição exposta por Câmara Cascudo (s.d., p. 511) “lenda é um episódio heroico ou sentimental com o elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo”.

E ainda a respeito das lendas, o folclorista brasileiro Câmara Cascudo, em seu livro *Literatura Oral no Brasil*, diz o seguinte:

Iguais em várias partes do mundo, semelhantes há dezenas de séculos, diferem em pormenores e, essa diferenciação, caracteriza sinalando o típico, imobilizando-o num ponto certo da Terra. Sem que o documento histórico garanta veracidade, o povo ressuscita o passado, indicando passagens, mostrando, como referências indiscutíveis para verificação racionalista, os lugares onde o fato ocorreu. (CASCUDO, 1987, p. 51)

Para Flory e Morais (2005, p 40) a morte iguala todos os indivíduos e o enterro os tornam diferentes. Chicó, quando está prestes a sepultar João Grilo, queixa-se por não poder dar um enterro honrado ao amigo, antes é coagido a abrir uma vala, para que João fosse facilmente enterrado como um indigente. Em seguida, a morte das personagens, dá-se início ao julgamento.

Já recurso para a inclusão de Nossa Senhora entre as personagens acontece por meio de um verso popular. Os versos populares são delineados no texto do *Auto da Compadecida* de modo a familiarizar o receptor com o contexto, uma paródia da ave-maria é uma alusão aos folhetos de cordel, como no trecho em que João Grilo recita: “Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré! A vaca mansa dá leite, / a braba dá quando quer. A mansa dá sossegada, / a braba levanta o pé. Já fui barco, fui navio, / mas hoje sou escaler. Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher” (SUASSUNA, 2000, p. 170)

### **Considerações finais**

Podemos concluir, que os elementos representativos da cultura popular inspiram a obra de Suassuna. A narrativa de Ariano Suassuna liga-se à tradição popular e aos elementos do saber popular. O autor apropria-se de modo dinâmico da realidade e cultura do povo, expondo situações heterogêneas, que se estabelecem na condução do julgamento divino. Percebemos isso, por exemplo, na ação do gato que “descome” dinheiro, o julgamento das almas, a flauta com a capacidade de ressuscitar, entre outros.

Suassuna imprime na obra, que o homem do sertão necessita ser absolvido de suas culpas, por vivenciarem variados problemas, tanto no aspecto climático, quanto social. Em virtude do sofrimento, o homem deve ser capaz de perdoar todas as maldades, decorrência de seu dia-a-dia e de sua batalha por sobreviver. Apresenta um povo religioso, perseguido pela seca, torturado pelo fantasma da fome e no combate contra a miséria. Desenha o perfil dos sertanejos nordestinos que são reprimidos à exploração a que foram, e ainda são, dominados por famílias de ricos coronéis que possuem solos e almas por amplas áreas do Brasil.

Incluso nesse contexto, João Grilo, personagem que representa os pobres explorados, é o homem do povo, é o peculiar nordestino que tenta sobreviver no sertão de modo inventivo, usando a exclusiva arma do desprovido, a esperteza, para conseguir resistir.



Enfim, o texto apóia-se na tradição oral dos romanceiros e histórias nordestinas, há um inclinar sobre o popular, com uma aplicação de “causos”, de tema sobre histórias de cordel, adágios, provérbios, ditos populares e crenças. Desse modo, em geral, sugere uma abordagem regionalista ou, apenas, prepara um material regional direcionado a um entendimento estético mais trabalhado.

## REFERÊNCIAS

ABREU, M. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado das Letras/Associação de Leitura do Brasil, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. Tradução de Cláudio N. P. Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

\_\_\_\_\_. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro, Ediouro, s.d.

\_\_\_\_\_. **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987.

CASTRO, Telma Cristina Jesus de. **A memória cultural nas recriações de Auto da Compadecida e Farsa da Boa Preguiça sob o viés da polifonia de Bakhtin**. 2010. Dissertação de mestrado - Departamento de Letras, Artes e Cultura, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-rei/MG.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**: uma introdução latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FLORY, Suely Fadul Villibor. e MORAIS, Patrícia Irina Loose de. **De textos e receptores: o Auto da Compadecida, de Suassuna a Arraes, do teatro à minissérie**. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

GÓES, Lúcia Pimentel. **Introdução à literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Pioneira, 1984.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2000.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Liv Sovik (Org). Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro.** 6. ed. São Paulo: Global, 2008.

MOREIRA, Lúcia C. M. de Miranda. **Invenção de Orfeu** – uma teoria poética para linguagem poética. Tese (Doutorado em Letras). FCL – Assis, UNESP, 2002.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas:** cultura popular. São Paulo: Ed. Olho d'água, 1992.

REVISTA PREÁ. **Revista de Cultura do Rio Grande do Norte,** ISSN 1679-4176, Ano III, nº14, Setembro/ Outubro de 2005.

SANTIAGO, Silviano. Situação de Ariano Suassuna. In: SUASSUNA, Ariano. **Seleção em prosa e verso.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

SUASSUNA, Ariano, **Auto da Compadecida.** Rio de Janeiro: Pocket Ouro, 2008.

VASSALO, Lígia, **O Sertão medieval:** origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1993.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires. Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

[Recebido: 27 out. 2015 – Aceito: 01 dez. 2015]