



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**DOS MITOS À PICARESCA: UMA CAMINHADA *RESIDUAL*
PELO *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA**

RUBENITA ALVES MOREIRA

FORTALEZA – CE

2007

RUBENITA ALVES MOREIRA

**DOS MITOS À PICARESCA: UMA CAMINHADA *RESIDUAL*
PELO *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA**

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Letras da Universidade
Federal do Ceará como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre em
Literatura Brasileira.

Orientador: Professor Doutor Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros

FORTALEZA – CE

2007

DOS MITOS À PICARESCA: UMA CAMINHADA *RESIDUAL* PELO
AUTO DA COMPADECIDA, DE ARIANO SUASSUNA

RUBENITA ALVES MOREIRA

Aprovada em: 29/ 11/ 2007

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros
ORIENTADOR – PRESIDENTE DA COMISSÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Profa. Dra. Irenísia Torres de Oliveira
1º EXAMINADOR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Profa. Dra. Maria do Amparo Tavares Maleval
2º EXAMINADOR
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

DEDICATÓRIA

A Ariano Suassuna, pela pessoa carismática que a todos encanta e por suas obras que enriquecem o cenário literário brasileiro e mundial.

A meus pais, Joaquim Alves Moreira (in memoriam) e Davina Moreira Alves, que me orientaram na estrada do saber.

A meus irmãos, Ruth, Renaldo (in memoriam) e Reginaldo, pelo companheirismo de todos os momentos.

A meus sobrinhos Erivaldo, Thiago, Renaldo, Rafael e Amanda, meus filhos do coração.

A meus cunhados Lenilda Rodrigues Moreira e Erivaldo Alves do Nascimento, dois verdadeiros irmãos.

A Graça Girão, minha amiga de sempre.

Às amigas e professoras Maria Inês Pinheiro Cardoso e Maria Isabel Moreno Leal, pelos presentes de livros, cujo rico conteúdo foi utilizado neste trabalho.

À amiga e professora Verónica Barbazán, que sempre me incentivou no aprendizado da Língua Galega, o qual me foi bastante útil no desenvolvimento desta dissertação.

A Deus, cuja Luz me acompanhou em todos os momentos desta caminhada residual.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Roberto Pontes, pela paciência e cordialidade nos momentos da Orientação, pela amizade e confiança, e pela contribuição que traz para o campo teórico da Literatura, com o desenvolvimento de sua Teoria da Residualidade.

À Professora Doutora Irenísia Torres de Oliveira, pelas sugestões apresentadas no momento da Qualificação, que muito me ajudaram.

A todos os professores de Literatura da UFC, que muito contribuíram, com seus ensinamentos, para o meu aprendizado.

*Se estes versos tivessem
Linear cronologia
Mil, novecentos e vinte
e sete iniciaria
A vida de ARIANO
De lá pra cá ano a ano
Na seqüência se veria:*

.....

*ARIANO SUASSUNA
Nasceu príncipe, por razão,
De seu pai ser Presidente
Da Parahyba (nação
Da flor do mandacaru)
Por isso ele nasceu no
Palácio da Redenção.*

.....

*Mas se ARIANO não
Tivesse escrito na vida
Nada mais do que o seu
AUTO DA COMPADECIDA
Isto daria de sobra
Para que a sua obra
Ficasse reconhecida.*

RESUMO

Analisa os aspectos *residuais* constantes no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. O enfoque teórico utilizado é o da *residualidade*, método investigativo de Roberto Pontes. Nesse método, buscam-se *resquícios* literários e culturais, principalmente do medievo, nas manifestações literárias e culturais da contemporaneidade. O *Auto da Compadecida* se constitui em texto riquíssimo para esse tipo de pesquisa, pois apresenta *traços remanescentes* de diversas épocas. Como as narrativas populares do Nordeste brasileiro alimentam a produção literária de Suassuna, é imprescindível que estudemos os mitos e lendas dessa região, assim como a literatura de folhetos. Convém ressaltar que essas fontes temáticas do Romanceiro popular do Nordeste, atualizadas no *Auto da Compadecida*, estão associadas tanto aos milagres marianos em autos ibéricos medievais e renascentistas quanto aos personagens da *commedia dell'arte* italiana e, por isso, fazem parte do presente trabalho.

Palavras-chave: Auto. *Residualidade*. Hibridação cultural.

RESUMEN

Analiza los aspectos *residuales* que hay en el *Auto de la Compadecida*, de Ariano Suassuna. El enfoque teórico es el de la *residualidad*, método de investigación de Roberto Pontes. En el citado método se buscan *resquicios* literarios y culturales, principalmente del Medioevo, en las manifestaciones literarias y culturales de la contemporaneidad. El *Auto de la Compadecida* se constituye como un texto riquísimo para este tipo de investigación, pues presenta *marcas remanecientes* de diversas épocas. Como las narrativas populares del Nordeste de Brasil alimentan la producción literaria de Suassuna, es imprescindible que estudiemos los mitos y leyendas de esta región, bien como la literatura de cordel, las *hojas o pliegos sueltos*. Conviene resaltar que estas fuentes temáticas del Romancero popular del Nordeste brasileño presentes en el *Auto de la Compadecida* se asocian tanto a los milagros marianos y autos ibéricos medievales y renacentistas, como a los personajes de la *commedia dell'arte* italiana y, por ello, forman parte del presente trabajo.

Palabras-clave: Auto. *Residualidad*. Hibridación cultural.

SUMÁRIO

1.	No limiar da <i>Residualidade</i>.....	10
2.	Pelos caminhos da <i>Residualidade</i> rumo à <i>Compadecida</i>.....	29
2.1.	Conceitos operativos da <i>Teoria da Residualidade</i>.....	35
2.1.1.	<i>Resíduo, residual, residualidade</i>	38
2.1.2.	<i>Cristalização</i>	41
2.1.3.	<i>Mentalidade</i>	51
2.1.4.	<i>Hibridação cultural</i>	61
2.2.	A <i>Residualidade</i> e algumas <i>confinações</i>.....	71
2.2.1.	<i>Residualidade versus</i> Periodização.....	72
2.2.2.	<i>Residualidade versus</i> Intertextualidade.....	76
2.2.3.	<i>Residualidade versus</i> Influência	80
3.	Fortuna crítica sobre o <i>Auto da Compadecida</i> na perspectiva da cultura medieval.....	90
4.	<i>Auto da Compadecida</i>.....	92
4.1.	As bases do <i>Auto da Compadecida</i>.....	96
4.1.1.	Mitos e lendas.....	96
4.1.2.	Romanceiro popular do Nordeste	113
4.2.	Dos autos ibéricos ao <i>Auto da Compadecida</i>.....	128
4.3.	A intercessão de Nossa Senhora no <i>Auto da Compadecida</i>.....	145
4.3.1.	Gautier de Coincy.....	147
4.3.2.	Gonzalo de Berceo.....	152
4.3.3.	Rei Alfonso X, o Sábio.....	155
4.3.4.	O Milagre de Teófilo.....	160
4.3.5.	O <i>Milagre de Teófilo</i> , na versão de Sant' Alfonso Maria de' Liguori.....	165
4.3.6.	A popularização do culto mariano e as <i>Laude cortonesi</i>	167
4.4.	Os personagens.....	170
4.4.1.	Personagens da <i>Compadecida versus</i> personagens da <i>commedia dell'arte</i>	173
4.4.2.	O Palhaço.....	176
4.4.3.	Severino e Cangaceiro.....	187
4.4.4.	João Grilo, um herói picaresco.....	195
5.	Término da trilha <i>residual</i> da <i>Compadecida</i>.....	213
6.	Referências.....	219

DOS MITOS À PICARESCA: UMA CAMINHADA *RESIDUAL* PELO *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA

1. No limiar da *Residualidade*

Para escrever o *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna se baseou em romances e histórias populares do Nordeste brasileiro: *O Castigo da Soberba*, *O Enterro do Cachorro* e *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, histórias homenageadas pelo autor em epígrafes. Estas são narrativas que vivem no imaginário do povo nordestino; histórias conhecidas do autor, recolhidas de sua infância vivida no sertão do Cariri paraibano.

Caso não estivessem aludidas, o leitor talvez não as identificasse... Contudo, na rica produção literária de Suassuna encontraria uma aproximação com diversos escritos do medievo. Foi o que sucedeu a Henrique Oscar, o prefaciador do *Auto*. Oscar identifica na *Compadecida* “um parentesco com gêneros mais antigos, de outras épocas e regiões”¹ e enquadra o *Auto* na tradição das peças da Idade Média. Reportando-se à forma e ao tratamento, aproxima a obra de Suassuna dos autos de Gil Vicente e do teatro espanhol do século XVII. Quanto ao desenvolvimento da ação, vê uma aproximação com a *commedia dell’arte*, e características do arlequim no personagem João Grilo, embora nele reconheça um personagem “autenticamente brasileiro e não copiado da tradição italiana”². E complementa sua observação afirmando que, mesmo ao constatar-se a aproximação da *Compadecida* com “formas e até temas dos grandes

¹ OSCAR, Henrique. “Prefácio”. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p. 9.

² *Idem, ibidem*, p. 10.

gêneros da história do teatro”³, não há uma cópia, e sim, uma “autêntica recriação em termos brasileiros, tanto pela ambientação como pela estruturação, sendo uma obra inédita em suas características, nova e, portanto, absolutamente original”⁴.

Henrique Oscar visualizou na *Compadecida* *resíduos* de outras épocas. Não obstante, Suassuna afirma ter-se baseado nas histórias populares do Nordeste e considera o *Auto da Compadecida* a peça em que realizou “pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos, e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos”⁵. E sublinha:

Tudo isso, em minha peça, vem do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da oralidade dos desafios de Cantadores e mesmo de autos populares religiosos publicados em folhetos, no Nordeste. [...] É verdade que devo muito ao Teatro grego (e a Homero e Aristóteles), ao latino, ao italiano renascentista, ao elisabetano, ao francês barroco e sobretudo ao ibérico. É verdade que devo, ainda mais, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras [...]. Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romanceiro Popular do Nordeste, com o qual tive estreito contacto desde a minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba⁶.

Ao confrontarmos a afirmação de Suassuna — da influência que recebe do Romanceiro Popular do Nordeste — com as constatações de Henrique Oscar — que vê uma aproximação do *Auto da Compadecida* com gêneros e obras da Idade Média —, concluímos que, para tanto, faz-se necessário haver traços medievalizantes na cultura nordestina. Sendo assim, esses *resíduos* vão estar presentes nas produções literárias, não apenas de Ariano Suassuna, como também na de outros escritores, como Patativa do

³ *Idem, ibidem*, p. 10.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 10

⁵ SUASSUNA, Ariano. "A Compadecida e o Romanceiro Nordestino". In DIÉGUES JR. e outros. *Literatura popular em verso - Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro, MEC - Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 157.

⁶ *Idem, ibidem*, pp. 158-159.

Assaré, José Lins do Rego, José Albano etc. Isso acontece porque todo escritor está integrado a uma sociedade e expressa em suas obras a *mentalidade* de seu tempo, que é *residual*, visto ser esta composta de *sedimentos mentais*, os quais não estão no nível da consciência. Ariano Suassuna expressa a *mentalidade* do nosso tempo e sua escrita dialoga com a *mentalidade* medieval, repetimos, porque persistem *resíduos* desta época no Romanceiro nordestino, no qual se inspirou.

Por que isso ocorre? Por que subsistem no Nordeste tantos traços medievalizantes se, quando do descobrimento do Brasil e até mesmo de sua colonização pelos portugueses, a época normalmente referida como fim da Baixa Idade Média (séc. XIV-séc. XV) já havia passado?

Explicações há. Recordemos:

1. A chegada dos portugueses ao Brasil ocorreu em Porto Seguro, na Bahia.
2. Das quinze capitanias hereditárias no período do Brasil-colônia, apenas duas prosperaram. Uma delas foi a de Pernambuco, fundada em 1536; a outra, a de São Vicente, cujo povoado foi elevado à condição de vila em 1532;
3. Quando o donatário da Baía de Todos os Santos, o cruel Francisco Pereira Coutinho, foi morto, retalhado pelos índios da tribo tupinambá e servido como prato principal, numa festa antropofágica, a Coroa Portuguesa não autorizou o herdeiro a ocupar o cargo de capitão-donatário e transformou essa capitania em jurisdição da Coroa;
4. Tomé de Souza, primeiro governador-geral escolhido por Dom João III, chegou ao Brasil em março de 1549, acompanhado por mais de novecentas pessoas, entre

soldados, colonos e degredados e, nesse mesmo ano, fundou a primeira capital do Brasil, Salvador⁷;

5. Não é de estranhar que o governo colonial tenha se estabelecido no Nordeste. Diferentemente da capitania de São Vicente, cujo progresso deveu-se ao fato de ter-se consolidado como pólo portuário — nesta capitania também se iniciara o cultivo da cana-de-açúcar e outras culturas, mas suas terras foram consideradas pouco propícias à agricultura devido à baixa fertilidade do solo — a capitania hereditária de Pernambuco prosperou graças à cultura da cana e à indústria do açúcar. Portanto, os portugueses já haviam observado que a cana-de-açúcar se adaptava bem ao clima e ao solo nordestino. Então, começaram seu plantio em larga escala, visto ser o açúcar um produto de grande valor comercial e grande aceitação na Europa. Visavam, com isso, ao lucro;

6. A forma de governo-geral persistiu até 1808, embora desde 1641, após a Restauração de Portugal, que esteve sob o domínio espanhol de 1580 a 1640, alguns governadores tenham passado a usar o título de *vice-rei*.

Comprovamos, assim, que de 1536 a 1808 a presença portuguesa foi muito forte no Nordeste brasileiro. Mas isso não explica a presença dos *resíduos medievalizantes*, pois nesse período a Europa começava a viver a Revolução Industrial, saindo do feudalismo e adotando o capitalismo⁸. Os fatores que influenciaram a permanência de

⁷ Salvador se manteve como capital até 1763, quando o governo colonial se transferiu para a cidade do Rio de Janeiro.

⁸ Segundo os historiadores Roland Mousnier e Ernest Labrousse, enquanto a Europa respirava novos ares, o ambiente na Espanha e em Portugal era bem diferente. Em 1715, a Espanha se encontrava em plena decadência e continuava como um Estado “em que os reis, embora tivessem arruinado o poder dos senhores, não conseguiam tirar completamente o país da Idade Média”, em virtude das inúmeras leis, costumes e regulamentos então existentes. A Espanha exportava para Inglaterra, França e Estados do Noroeste europeu a lã de seus carneiros, metais preciosos, ouro e prata de suas colônias e importava os produtos fabricados dos quais necessitava. Em 1775, o país continuava dependente do estrangeiro, mas já havia fábricas de tecidos, seda e algodão e, em 1788, enviava à Índia mais mercadorias próprias que produtos estrangeiros. A obrigação de importar forçou tanto a Espanha quanto Portugal a esvaziarem-se dos metais preciosos oriundos de suas colônias, em favor, respectiva e especialmente, da

estruturas são outros: a distância entre metrópole e colônia, as viagens marítimas, o isolamento em que vivia o Brasil e a forma de governo-geral que durou de 1549 a 1808, quando se deu a mudança da família real portuguesa para o Brasil⁹. Acresça-se a isso o fato de Portugal não ter aproveitado, durante todo esse período, do “comércio de outrora para criar uma indústria e renovar a agricultura”, permitindo, com tal atitude, que sua organização econômico-social permanecesse medieval.¹⁰

Pela distância e dificuldades nas viagens, isolamento e longo período com uma mesma estrutura de governo, é de se supor que o Nordeste tenha recebido de Portugal *resíduos* dos modelos sócio-econômico-culturais da Península Ibérica medieval. Não nos esqueçamos de que o ano de 1500 está muito próximo do que se costuma dar como término da Baixa Idade Média — alguns o querem em 1453, ano correspondente à queda de Constantinopla e ao fim da guerra dos Cem Anos; outros o colocam em 1492,

França e da Inglaterra. Em 1789, a Espanha encontrava-se em grave crise financeira. Quanto a Portugal, veja-se a nota seguinte. Roland Mousnier e Ernest Labrousse concluem o tópico “A Europa Meridional” observando que o esforço dos governos de Portugal e Espanha no século XVIII lembra o esforço francês do século anterior e tecem o seguinte comentário: “A França leva um século de atraso em relação à Inglaterra. A verdade, porém, é que a Espanha e Portugal estão bem um século de atraso em relação à França” (Cf. MOUSNIER, Roland e LABROUSSE, Ernest. *O século XVIII: o último século do antigo regime*. Colaboração: Marc Bouloiseau. Tradução: Vítor Ramos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1995, pp.297-299).

⁹ Ao transferir-se para o Brasil em 1808, o destino inicial da família real portuguesa era o Rio de Janeiro. No entanto, chegou à Bahia em 21 de janeiro e ali permaneceu até 26 de fevereiro do referido ano.

¹⁰ A esse respeito, Roland Mousnier e Ernest Labrousse observam ter Portugal funcionado, durante muito tempo, como intermediário entre suas colônias e a Europa, mas, no século XVIII, “viu o seu papel quase cessar devido à concorrência das outras potências”. Nessa época, suas exportações constituídas de vinho e pau-brasil se davam somente para a Inglaterra, devido ao Tratado de Methuen (1703), cujo acordo obrigava Portugal a importar quase tudo da Inglaterra, o que praticamente impediu o desenvolvimento da indústria manufatureira portuguesa. Assim, uma grande quantidade de ouro e prata do Brasil-colônia teve a Inglaterra como beneficiária. Quando da morte de D. João V, em 1750, Portugal se encontrava em plena crise econômico-financeira. Assumiu o reinado D. José I (1750-1777), soberano reformador, que nomeou D. Sebastião José de Carvalho e Melo, o futuro Marquês de Pombal, como primeiro-ministro. O Marquês de Pombal reorganizou o Estado português, durante esses vinte e sete anos. Entre outras ações, expulsou os jesuítas que opunham à sua política, acusando-os de conspiração (1759); instituiu escolas; introduziu as ciências nas Universidades; criou manufaturas; aumentou o comércio; construiu fortalezas (Cf. MOUSNIER, Roland e LABROUSSE, Ernest. *O século XVIII: o último século do antigo regime*. Colaboração: Marc Bouloiseau. Tradução: Vítor Ramos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1995, pp. 192-195 e 299, e SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12ª ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1982, pp. 595-606).

ano do descobrimento da América; outros há que pensam em 1517, início da Reforma Protestante.

Para entendermos a *mentalidade* dos portugueses chegados às terras nordestinas desde o descobrimento até a chegada da família real ao Brasil, é preciso retrocedermos, não à Europa de 1808, mas à de 1500, pois os portugueses aqui ficados não acompanharam o progresso europeu dos que seguiam vivendo em terras lusas¹¹. É importante também termos em mente o que se passava na América e, especialmente, no Brasil.

A Europa de 1500 já tinha passado por várias transformações desenvolvimentistas. No cenário econômico europeu, a produção crescera devido a uma maior quantidade de mão-de-obra aliada ao uso de técnicas diversas, como o adubo mineral, os moinhos de água e de vento, a força motriz animal. O crescimento foi tanto que alguns estudiosos afirmam ter a agricultura medieval no final do século XIII atingido um nível técnico semelhante ao do início do século XVIII¹². O excedente agrícola revigorou o comércio, principalmente o de longa distância. Houve aumento na produção, no crescimento demográfico e, conseqüentemente, deu-se uma diversidade de moedas, a monetarização da economia e o surgimento da atividade bancária. Todas

¹¹ Portugal não pôde “isolar-se do ambiente europeu nem prescindir inteiramente das inovações técnicas, científicas e artísticas surgidas no estrangeiro”. A primeira metade do século XVIII, tempo de D. João V, caracteriza-se por uma contradição: se, por um lado, Portugal se insere nesse ambiente de inovações europeu, por outro lado, “a mineração brasileira permite a manutenção da aristocracia nobiliária e clerical junto do trono absolutista”. Na segunda metade do século XVIII, já sob as mãos de ferro do Marquês de Pombal, ocorre a quebra de produtividade das minas brasileiras (1760). Quando Maria I sobe ao trono (1777), a crise econômica portuguesa está em declínio, pois a queda do rendimento do ouro do Brasil é compensada pelo “acréscimo em volume e valor” de outros produtos brasileiros, como o algodão, o qual “em parte se reexporta, em parte alimenta um progresso na indústria têxtil” (Cf. SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *Op.cit.*, pp. 595-596).

¹² FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média – Nascimento do Ocidente*. 4ª reimpr. da 2ª ed. de 2001. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 39.

essas transformações levaram Jean Gimpel¹³ a ver a Idade Média Central como a Revolução Industrial medieval.

A literatura medieval utilizava tanto a língua latina quanto a língua vernácula ou vulgar. A literatura latina, além de uma produção eminentemente clerical, como a das crônicas e dos poemas clássicos, também apresentava uma produção popular, a hagiografia, e uma outra erudita mas não eclesiástica, isto é, erudita na língua e popular na versificação — *rítmica e rimada* —, na temática — *amor, vinho, jogo* — e nas fontes — *mitos, folclore* —, os poemas goliárdicos. A literatura vernácula, impregnada de elementos etnológicos, apresentava gêneros de matizes clericais, como a canção de gesta e o ciclo do Graal, e outros laicos, como as *lais* e os *fabliaux*.¹⁴

No período medieval, que muitos querem equivocadamente seja a Idade das Trevas, várias obras literárias importantes vieram a público: aproximadamente em 1100, *La Chanson de Roland*, poema épico baseado num acontecimento histórico ocorrido no século VIII; por volta de 1165, *Le Roman de Tristan*, de Béroul, poema que narra a paixão incomensurável de Tristão e Isolda, versão escrita de uma lenda celta, “proveniente de um período dos ‘começos’ na antiga Irlanda”¹⁵; entre 1170 a 1175, *Tristão e Isolda*, de Thomas of Britain; em 1182, *O conto do Graal*, de Chrétien de Troyes¹⁶; entre 1201 a 1207, o *Poema de Mio Cid*; em 1225, *Lancelot Du Lac*; e, entre

¹³ GIMPEL, Jean. *A Revolução Industrial da Idade Média*. Lisboa: Publ. Europa-América, 1976, apud FRANCO JÚNIOR, Hilário. *op.cit.*, p. 41.

¹⁴ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *op.cit.*, p. 113.

¹⁵ Cf. BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *Tristão e Isolda: o Mito da Paixão*. São Paulo: Mercuryo, 1996, p. 15.

¹⁶ O referido conto faz parte do *ciclo bretão* ou *arturiano* das novelas de cavalaria, cujo enredo apresenta as aventuras de rei Artur e seus cavaleiros à demanda do Santo Graal. Baseia-se em uma lenda de remota origem céltica. Muito popular na Europa dos séculos XII e XIII, a lenda, inicialmente cantada em versos, tinha Perceval como herói. No século XIII, sob a influência clerical, ocorre seu relato em prosa: a *Demanda de Santo Graal* cristianiza a lenda pagã: Galaaz substitui Perceval e o Graal, vaso mágico na mitologia céltica, transforma-se no cálice que recolhera o sangue de Cristo crucificado (Cf. Massaud Moisés *A literatura portuguesa*. 29ª ed., revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1999 e

1350 a 1355, *Decameron*, de Boccaccio. Outras obras de grande importância e bastante conhecidas são: o *Liber Sancti Jacobi* ou *Códex Calixtinus*¹⁷, do século XII; *Carmina Burana*, antologia de poemas goliárdicos, por volta de 1280; *O livro das maravilhas*, de Marco Polo, entre 1298 a 1301; e a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, entre 1307 e 1321.

Nos anos que antecederam a 1500, a jovem nação portuguesa deixara de ser o Condado Portucalense, constituído em 1097 e subordinado à Espanha, para surgir como Reino de Portugal, em 1139, pelas mãos de D. Afonso Henriques. Já no seu nascimento, o novo reino foi beneficiado pelo desenvolvimento europeu das forças produtivas e do comércio relacionado com as Cruzadas, e sua navegação comercial levou a que cidades costeiras como Porto e Lisboa desenvolvessem uma atividade mercantil com outros países da Europa. Outros dois fatos relevantes ocorreram para a então futura *hibridação* luso-brasileira. Um, em 1494, quando se deu o Tratado de Tordesilhas e, outro, em 1495, quando, com a morte de D. João II, D. Manuel é aclamado rei.

Quanto ao campo literário, do século XIII datam os mais antigos textos escritos em português, quer notariais, como o testamento de D. Afonso II, quer literários, como as cantigas de João Soares de Paiva e de D. Sancho I. Nesta época os livros eram

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média – Nascimento do Ocidente*. 4ª reimpr. da 2ª ed. de 2001. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 114).

¹⁷ O *Liber Sancti Jacobi – Codex Calixtinus* é um importante documento-monumento histórico, litúrgico, literário e musical, escrito em latim, provavelmente entre os anos 1160-1170. Está dividido em cinco partes, ou Livros, e um Apêndice, e tem por objetivo esclarecer dúvidas quanto ao culto de São Tiago e à peregrinação, assim como enaltecer a glória do referido culto. Ressaltamos o *Liber secundus*, que apresenta vinte e dois milagres de São Tiago considerados autênticos por autoridades eclesiásticas, e o Apêndice, no qual, além de uma carta sobre a fidedignidade do códice atribuída ao Papa Inocêncio II (1130-1143) e de um milagre de São Tiago narrado em prosa, constam importantes composições musicais de caráter litúrgico e processional, inclusive milagres jacobeus. Segundo Maria do Amparo Tavares Maleval, esse documento é de extrema importância, pois registra “de forma completa e verdadeiramente artística exemplos da música polifônica em seus primórdios”. Entre as vinte e duas composições, encontra-se *Congaudeant Catholici*, considerada “a mais antiga peça a três vozes que se conhece”. (Cf. MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Maravilhas de São Tiago. Narrativas do Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*. Niterói: EdUFF, 2005, pp. 19-20).

escritos à mão, em folhas de pergaminho — as técnicas de impressão só começariam a ser utilizadas na Europa na segunda metade do século XV, devido à criatividade do alemão Gutemberg, a quem se deve o crédito de inventor da imprensa.

A escrita, entretanto, estava longe de ser o principal veículo de transmissão da cultura. Essa era feita oralmente, pelos jograis — recitadores, cantores e músicos — que apresentavam nas feiras, castelos e cidades um repertório musical e literário estimulado diretamente pelos ouvintes¹⁸. Enquanto a cultura científico-literária transmitida pela escrita estava pouco disseminada e praticamente restrita ao clérigo, a cultura transmitida oralmente pelos jograis atingia um público bem maior, formado de iletrados, nobres, burgueses e vilões. A maioria daquelas novecentas pessoas — soldados, colonos e degredados — que veio com Tomé de Souza ao Brasil fazia parte desse público, assim como os mil e quinhentos homens vindos na armada de Cabral.

Naquele período em que a Europa passava por essas fases de desenvolvimento sócio-econômico-cultural e Portugal se fixava como nação livre e soberana no continente que viria a ser chamado América, também havia povos de civilização bastante adiantada. Quando os europeus chegaram ao recém-descoberto continente, encontraram a civilização asteca, no México; a civilização maia-quiché, na Guatemala e em parte de Honduras; a civilização comum aos povos centro-americanos e antilhanos florescente em El Salvador (São Salvador) e na Nicarágua; a civilização chibcha, dos povos da Costa Rica, do istmo de Panamá e do Planalto de Bogotá; a civilização inca, no Peru; e a civilização dos calchaquis, no extremo dos Andes¹⁹. Esses povos viviam em amplas cidades, possuíam uma constituição político-religiosa, eram peritos na arte

¹⁸ SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12ª ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1982, pp. 37-38.

¹⁹ CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 13ª ed. revista. Rio de Janeiro: F. BRIGUIET & CIA, 1968, p. 31.

dos tecidos e na indústria da cerâmica e, segundo Ronald de Carvalho²⁰, conheciam todos os metais, excetuando-se o ferro.

Nesse mesmo período, antes da chegada dos portugueses, habitavam o Brasil milhões de nativos²¹, divididos, de acordo com o tronco lingüístico, em tupis-guaranis, macro-jê ou tapuias, aruaques e caraíbas. Eram tribos nômades e selvagens. Designamos *selvagens* no sentido de *habitantes da selva*, pois, se considerarmos o termo no sentido de *pessoa rude, bruta, grosseira*, baseando-nos na carta²² de Pero Vaz de Caminha a D. Manuel I, quedamo-nos a perguntar: — Quando do descobrimento do Brasil, qual dos dois povos era o mais selvagem?

De acordo com o escrivão, na chegada da frota portuguesa, apesar de os índios terem se aproximado do batel portando arcos e flechas, a um sinal de Nicolau Coelho, eles os depuseram; quando Coelho lhes arremessou um barrete, uma carapuça de linho e um sombreiro, um dos índios jogou-lhe um sombreiro de penas de aves, e um outro, um ramal grande de continhas brancas; nas várias vezes em que o Capitão mandou Afonso Ribeiro, um jovem degradedo, ir ter com os índios para conhecer-lhes o modo de vida e maneiras, os nativos o receberam muito bem: deram-lhe arco e flecha e não receberam nada em troca; uma das vezes, quando um dos índios tomou umas continhas do degradedo e fugiu, os outros, ao saberem do ocorrido, foram atrás do índio fujão,

²⁰ CARVALHO, Ronald de. *Op.cit.*, p. 31.

²¹ Há controvérsias quanto ao número de indígenas que havia no Brasil quando da chegada dos portugueses. Estima-se entre 1 a 10 milhões de aborígenes. Atualmente, são aproximadamente 460 mil índios que ocupam o território brasileiro. São aproximadamente 225 etnias indígenas e 180 línguas (Vide: www.funai.gov.br/indios/conteudo.htm). Em 11 de dezembro de 2002, a Lei nº 145 da Câmara Municipal de São Gabriel da Cachoeira, município amazonense, concedeu às línguas nheengatu, tukano e baniwa o *status* de línguas co-oficiais à língua portuguesa. Esta lei é encontrada em vários sítios, entre os quais: www.ipol.org.br. São Gabriel da Cachoeira, a aproximadamente 850 quilômetros de Manaus, é o município brasileiro com a maior população indígena, correspondendo a 95% da população (cf. www.ipol.org.br). Segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, pela contagem da população 2007, o município possui 39.129 habitantes. Vide: www.ibge.gov.br.

²² CAMINHA, Pero Vaz de. “Carta de Pero Vaz de Caminha em que dá Notícia a El-Rei D. Manuel do Achamento da Terra do Brasil”. In: *As grandes viagens portuguesas — 1ª Série*. Prefácio, Seleção e Notas de Branquinho da Fonseca. S.l.: Manuscrito Editores Ltda., s.d., pp. 87-114.

recuperaram as continhas e as entregaram ao português; e, entre tantos outros gestos de hospitalidade, ao assistirem a algum ato litúrgico, os índios adotavam o comportamento dos portugueses.

E o que comenta Caminha sobre as atitudes dos portugueses em relação aos índios? Diz ele que os portugueses concordaram entre si não ser necessário tomar e levar nenhum índio à força, como era costume, pois os nativos não iriam fazer-se entender e, portanto, seria melhor deixar dois degredados para colher informações da terra. O escrivão afirma que eles faziam tudo o que os índios queriam, para ser mais fácil de amansá-los, e nenhum deles lhes ousava “falar de rijo para não se esquivarem mais”, e complementa dizendo parecerem os índios ser mais amigos dos portugueses do que os portugueses deles. Se não tivesse havido essa acolhida, talvez não tivesse ocorrido a fuga de dois grumetes da nau portuguesa para aqui permanecerem junto aos dois degredados.

Observamos no relato de Caminha o encontro de duas diferentes culturas, de duas *mentalidades* totalmente distintas; um *hibridismo cultural* em formação.

Segundo os historiadores norte-americanos Samuel Eliot Morison e Henry Steele Commager, “*não havia tribo nem nação índia que soubesse coisa alguma do seu próprio continente para lá de umas poucas centenas de milhas*”²³. Nesse ambiente chamado “pré-histórico” por historiadores, conceito com o qual não concordamos porque para nós desde o início da existência humana já se pode considerar haver História, é de se acreditar que não havia literatura brasileira. No entanto, alguns historiadores vêm em certos escritos antigos uma relação com a nossa terra e os

²³ MORISON, Samuel E. & COMMAGER, Henry S., *apud* CASCUDO, Câmara. *Tradição, Ciência do Povo*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 159.

colocam em suas histórias literárias. É esse o caso de Ronald de Carvalho, que começa sua *Pequena História da Literatura Brasileira* fazendo uma retomada do pensamento da Idade Média sobre a existência de terras a Oeste da Europa. Nas linhas introdutórias, traça observações sobre:

as narrações fantásticas de continentes e arquipélagos fabulosos, cobertos de abundantes florestas, cortadas por caudalosos rios e sombreados de montanhas intransponíveis, onde os metais preciosos e as pedrarias raras se confundiam com o esplendor magnífico de uma flora maravilhosa e uma fauna desconhecida²⁴.

Nessa alusão de Carvalho ao que se imaginava no medievo, tem-se uma analogia com o texto de Pero Vaz de Caminha escrito sobre o Brasil em sua primeira carta ao rei de Portugal. No entanto, o autor se refere ao lendário continente chamado Atlântida.

Validando essas idéias, Ronald de Carvalho apresenta tradições alusivas a uma região paradisíaca, como a de *Meg-Meld*, ou País da Eternidade, das tradições celtas.

Com o objetivo de buscar em épocas passadas as origens do nome de nosso País, Carvalho comenta haver uma, dentre as diversas ilhas existentes no oceano Atlântico, referida pelos escritores medievais pelo nome de Braçir, Braxil, Brazylle ou O'Brasile. Essa ilha foi registrada, pela primeira vez, no Atlas Medicis, de 1351. Apareceu depois em várias cartas, mudando constantemente de nome e posição, ora aparecendo nos Açores, ora nas costas ocidentais das Ilhas Britânicas.

Hilário Franco Júnior apresenta a mesma linha de raciocínio, ao falar da herança medieval no Brasil:

Mesmo no Brasil, que vivia na Pré-História enquanto a Europa estava na chamada Idade Média, muitos elementos medievais continuam presentes. A colonização portuguesa introduziu práticas que, apesar de já então superadas na

²⁴ CARVALHO, Ronald de. *Op.cit.*, p. 13.

metrópole, foram aqui aplicadas com vigor, inaugurando o clima de arcaísmo que marca muitos séculos e muitos aspectos da história brasileira. Luis Weckmann detectou com pertinência a existência de uma herança medieval no Brasil, porém limitou sua presença apenas até o século XVII. E, na realidade, ela continua viva ainda hoje nos nossos traços essenciais.

Os dois elementos culturais que enquadram a consciência de nacionalidade são de origem medieval. O nome de nosso país vem da “ilha afortunada” *O’Brazil*, identificada nos séculos XIV-XV com as Canárias, antes de sê-lo com a América. A tradicional associação da terra descoberta por Cabral com a madeira tintorial aí encontrada (o pau-brasil) desconsidera que a própria madeira tirara seu nome da mítica ilha medieval. O idioma, obviamente, é aquele introduzido e imposto pelos colonizadores, idioma que, como todos os do mundo ocidental, nascera na Idade Média²⁵.

Luis Weckmann limita a presença de traços medievais no Brasil apenas até o século XVII. Contudo, em relação ao Nordeste, Fernando Uricoechea²⁶ e Raymundo Faoro²⁷ concordam ao dizerem que a configuração social dessa região se identifica com a situação medieval portuguesa, pelo menos até o início da era Vargas (1930 a 1945 e 1951 a 1954). E Câmara Cascudo, ao falar sobre os mitos do Ceará, faz-nos saber que:

Plantava-se a “fazenda de criar” como uma cidadela, com seu mundo de agregados, vaqueiros, índios mansos, negros fiéis. Esse centro era autônomo, independente, autárquico. Daí a persistência dos mitos, a continuidade das histórias velhas, a fidelidade aos costumes de duzentos anos.²⁸

Podemos ampliar esse cenário para todo o Nordeste, pois, conforme informação do grande etnólogo potiguar, mas com base na *História do Ceará*, de Cruz Filho, a Terra da Luz foi sendo povoada lentamente por pessoas vindas de Pernambuco, Rio Grande do Norte, Sergipe e Bahia. Sublinha o etnólogo:

O clima folclórico é o mesmo do Nordeste. São os mitos idênticos, diferenciações, variantes, adaptações, inteiramente semelhantes.

²⁵ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Op.cit.*, p.168.

²⁶ URICOCHEA, Fernando. *O minotauro imperial; a burocratização do estado patrimonial brasileiro no séc. XIX*. Rio de Janeiro / São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1978, *apud* VASSALO, Lígia. *Op.cit.* p.15.

²⁷ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder; formação do patronato político brasileiro*, 4ª ed. Porto Alegre: Globo, 1977, 2v., *apud* VASSALO, Lígia. *Op.cit.*, p.15.

²⁸ CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 78º vol. da Coleção Reconquista do Brasil, nova série, 1983, p. 9.

A população do interior, quase imóvel durante longo tempo, manteve a maioria dos mitos talqualmente os recebera. Como a influência negra não é preponderante mas apenas sensível e também mais aproximada do oceano, encontramos os mitos de origem européia e os indígenas, diversificados pela mestiçagem, quase em estado de pureza²⁹.

Na visão de Câmara Cascudo, “as rodovias, articulando o sertão a toda a parte, dissiparam o ar respirado há dois séculos”³⁰. Portanto, é coerente o pensamento do etnólogo segundo o qual talvez esse material já não esteja como era antes, pois “o sertão respira pelas mil bocas das estradas e paga o conforto da eletricidade com o esquecimento das estórias antigas e saborosas”³¹. No entanto, ficam os *resíduos* como material *cristalizado*. Não é de se estranhar, pois, que existam tantos *resíduos* do medievo em obras de autores nordestinos, como os citados anteriormente, entre as quais, incluímos o *Auto da Compadecida*.

Outra opinião a corroborar o que aqui expomos é a da professora Lígia Vassalo, em seu livro *O Sertão Medieval: Origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, do qual transcrevemos trecho significativo:

Enquanto o velho continente ingressava no mundo da escrita e da indústria, emigrou para a América aquele da voz e, com ele, a superestrutura intelectual que o acompanha. Ele não é um resíduo estratificado sobrevivente na memória de alguns, mas é vivo e atuante na prática dos contadores de histórias, nos improvisos dos cantadores, nos folhetos de cordel capazes de incorporar a cada instante novos eventos do cotidiano. A cultura oral nordestina consome ainda hoje temas e técnicas medievalizantes, como as histórias de procedência árabe ou francesa, junto com os desafios dos cantadores, a estrofação e várias modalidades de versejar.³²

Em *O Sertão Medieval*, Lígia Vassalo tem como enfoque teórico o ponto de vista de Mikhail Bakhtine sobre a paródia e a carnavalização. Não obstante, o parágrafo que

²⁹ CASCUDO, Luis da Câmara. *Op.cit.*, p. 10.

³⁰ CASCUDO, Luis da Câmara. *Op.cit.*, p. 9.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 10.

³² VASSALO, Lígia. *O sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 163.

transcrevemos aproxima o pensamento da autora dos conceitos operativos da *Teoria da Residualidade*³³, método investigativo desenvolvido por Roberto Pontes³⁴, professor de Literatura da Universidade Federal do Ceará – UFC.

Vassalo percebe um *resíduo* “vivo e atuante” capaz de “incorporar, a cada instante, novos eventos do cotidiano”. Roberto Pontes identifica *resíduos* em várias obras por ele analisadas. Percebe que o *resíduo* permanece de uma época para outra ou de uma cultura para outra porque reúne vigor em si capaz de infundir vida a uma obra nova. E, cogitando sobre o *resíduo*, Roberto Pontes desenvolveu a *Teoria da Residualidade*.

Resíduo, material que infunde vida a uma obra nova... Ao lermos o *Auto da Compadecida*, surpreendemos a *residualidade temática* dos *Milagres de Nossa Senhora*, narrados por vários escritores medievais, como Gautier de Coincy, Gonçalo de Berceo, Alfonso X e Rutebeuf, refletida na intercessão da Virgem Santíssima do auto de Suassuna. Em entrevista a nós concedida³⁵, indagado sobre esse assunto, Pontes comenta:

Os Milagres narrados por esses escritores mostram uma ligação temática com o auto do Ariano Suassuna, também com a obra de Gil Vicente e com certos cordéis nordestinos. A *Compadecida* está ligada à narrativa antiquíssima dos árabes, às *Mil e uma noites*. Todas essas coisas se juntam, harmonizam-se. Então, começamos a pensar no *resíduo*, naquilo que *remanesce* das culturas várias. O

³³ A *Teoria da Residualidade* serve de base aos estudos do grupo de pesquisa “Estudos de *residualidade* literária e cultural”, certificado pela UFC e cadastrado junto ao CNPq, e vem sendo difundida através de diversos trabalhos acadêmicos. O termo *residualidade* foi empregado por Roberto Pontes no livro *Literatura insubmissa afrobrasílica*. (Pontes, R. Rio de Janeiro / Fortaleza: Oficina do autor / EDUFC, 1999).

³⁴ Poeta, crítico ensaísta. Doutor em Literatura pela PUC-Rio. Professor do Departamento de Literatura e do Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará.

³⁵ Entrevista concedida no dia 05 de junho de 2006, à qual intitulamos *Reflexões sobre a Residualidade. Entrevista com Roberto Pontes*.

Auto da Compadecida é composto de *hibridismos culturais* provenientes de culturas diferentes. É *híbrido* por isso; e *residual* também por isso³⁶.

Ao lembrarmos o episódio do gato que descome dinheiro, do *Auto da Compadecida*, temos de remontar à sua origem na cultura ibérica moçárabe. O teórico a confirma e, ao fazê-lo, nos apresenta a distinção entre *intertextualidade* e *residualidade*:

O próprio Ariano Suassuna no estudo publicado no livro *Literatura popular em verso*, v. I, editado pela Casa de Rui Barbosa, fala sobre o assunto e diz que só depois, muito depois de haver escrito o *Auto* veio a tomar ciência que havia aproveitado matéria proveniente da cultura árabe. Ele escreveu sem saber por que havia assimilado o episódio culturalmente. Esta é a diferença fundamental do *resíduo* relativamente à *intertextualidade*, pois o *residual* aparece na obra sem que o autor tenha consciência do aproveitamento do material utilizado. Isso assim ocorre porque a *residualidade* se dá no plano da *mentalidade* e não no do simples texto.

Esse material etnológico que nos dá a nossa raiz, a nossa identidade, Ariano pensava fosse mesmo do Nordeste. Mal sabia — seria depois esclarecido por um grande estudioso do assunto, o Professor Enrique Martinez López, professor de Literatura Hispânica da Universidade da Califórnia — que a história do testamento do cachorro constante do *Auto* era de origem moura. E assim ocorre com muitas manifestações da nossa cultura. O cuscuz, a coalhada, a técnica de fazer açúcar, o queijo, nada disso é genuinamente português nem nordestino. Todos são *resíduos* árabes. Assim também ocorre com a nossa cultura literária. No caso do *Auto*, este é a junção de uma cultura lá do Oriente com uma outra transplantada para cá, via Península Ibérica, trazendo elementos que são *remanescências, resíduos, permanências*.³⁷

Outro ponto a aproximar o pensamento de Lígia Vassalo da *Teoria da Residualidade* é o que a autora identifica na escritura de Suassuna. Lígia Vassalo constata haver:

a presença medieval não só em práticas culturais do Nordeste como nas fontes temáticas, nos modelos formais de gênero literário, nas matrizes textuais e no próprio tipo de dramaturgia que o autor emprega. A medievalidade de Suassuna advém da cultura popular e da erudita, dos aspectos temáticos e dos formais. Até mesmo o conteúdo latente (...) explora como personagem um tipo — o

³⁶ MOREIRA, Rubenita Alves. *Reflexões sobre a residualidade. Entrevista com Roberto Pontes*. Comunicação na Jornada Literária “A Residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura da UFC, Fortaleza, julho de 2006.

³⁷ MOREIRA, Rubenita Alves. *Op.cit.*

“amarelinho” ou “quengo”—, muito comum em grupamentos fortemente hierarquizados, como o medieval e o sertanejo³⁸.

Esses aspectos, de acordo com a autora d’*O Sertão Medieval*, vão além do que explana Bakhtine sobre a paródia e a carnavalização, e Suassuna sobre a *Compadecida*. Mas, eles são também objeto de estudo da *Teoria da Residualidade*. Buscamos os *resíduos*, cuja origem está, às vezes, em épocas bem anteriores à Idade Média, como é o caso dos mitos, que nos transportam ao tempo do homem primitivo. Se alguma vez lançamos mão de textos de épocas tão remotas, é justamente para mostrar os rastros, assinalar os *resíduos cristalizados* na cultura posterior.

O presente estudo analisa os aspectos *residuais* constantes no *Auto da Compadecida*. Para tanto, utilizamos como enfoque teórico os conceitos regentes da *Teoria da Residualidade*. Antes, porém, de começarmos a analisar a *Compadecida*, faremos uma explanação da Teoria.

Começaremos “Pelos caminhos da *Residualidade* rumo à *Compadecida*”. Nesse trajeto, observaremos que os *resíduos* existem em todos os campos, em todas as áreas, mas observá-los-emos no campo literário.

Prosseguindo, chegamos facilmente aos “Conceitos operativos da *Teoria da Residualidade*” e às lindes disciplinares da *Teoria*. Nesse tópico, conheceremos o pensamento de lindeiros importantes, como Jacques Le Goff, Lucien Febvre, Georges Duby, Néstor García Canclini e Raymond Williams, entre outros.

Temos observado o crescente interesse de graduandos e recém-graduados do Curso de Letras no método investigativo de Roberto Pontes. Muitos nos procuram para

³⁸ VASSALO, Lígia. *Op.cit.*, p. 17.

saber mais sobre a *residualidade* e freqüentemente solicitamos façamos uma confrontação entre as teorias. Esse tópico vai, pois, dedicado a eles. Abordaremos três interfaces: *Residualidade versus* Periodização, *Residualidade versus* Intertextualidade e *Residualidade versus* Influência.

Em “*Residualidade versus* Periodização”, veremos que, apesar de muito importante no ensino de Literatura, a periodologia é ineficaz quando se quer explicar obras discrônicas ou quando se tenta explicar a subsistência de *resíduos* de remotas eras em obras literárias atuais.

Em “*Residualidade versus* Intertextualidade”, observaremos que o dialogismo intertextual, quer seja uma intertextualidade crítica ou poética, requer um conhecimento prévio do texto-fonte por parte do autor do texto posterior, mesmo se o texto-fonte pareça dissolver-se na escrita do segundo. Este é um dos motivos pelo qual a análise intertextual difere da análise *residual*, pois nesta, o escritor desconhece o texto-fonte.

Em “*Residualidade versus* Influência”, observaremos as proposições dos teóricos da Influência: a) a resistência aos antecessores; b) a criação do precursor pelo efebo, ou novo poeta; c) a individualidade, como distinta da personalidade. Como podemos ver, os seguidores da Influência vão por um caminho bem diferente da *residualidade*. O caminho traçado pelos teóricos da Influência leva à angústia, porque o poeta posterior há de criar o seu precursor. Já na *residualidade*, observamos o quanto de *substratos mentais* radicados na Idade Média, na cultura africana ou indígena, transparece na produção literária da atualidade.

Na seqüência de nosso trabalho, em “Fortuna Crítica” comentamos a obra *O Sertão Medieval: Origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, de Lúcia Vassalo, e

os ensaios “Rastros *jacobeus* da *Compadecida* de Suassuna” e “Tradição medieval e “brasilidade” no teatro nordestino”, ambos de Maria do Amparo Tavares Maleval. Os três comentados versam sobre o *Auto da Compadecida*, apresentando traços medievalizantes.

Chegamos, assim, ao capítulo intitulado “*Auto da Compadecida*”, e em sua introdução observamos o porquê de estar a *Compadecida* ocupando um lugar de destaque no projeto suassuniano denominado Movimento Armorial.

Nossa caminhada nesse capítulo inicia-se pela observância das bases *residuais* do *Auto da Compadecida*. Vemos então que um dos *resíduos* encontrados no *Auto da Compadecida*, o mito, está relacionado ao primeiro conhecimento que o homem adquire de si mesmo, e designa um estágio do desenvolvimento humano anterior ao que costumou-se chamar de História. Já a lenda, outro *resíduo* presente na *Compadecida*, tem forte ligação com as lendas cristãs medievais. Como o Nordeste alimenta a escrita de Suassuna, é imprescindível mergulharmos nos mitos e lendas desta região e na literatura de folhetos. No Romanceiro nordestino observamos as fontes temáticas que constituem a base da *Compadecida*, associando-as aos *resíduos* ibéricos medievais.

No tópico “Dos autos ibéricos ao *Auto da Compadecida*”, constatamos *remanescências* do teatro de Calderón de la Barca no Romanceiro Popular do Nordeste, como também marcas *residuais* de várias obras de Gil Vicente na *Compadecida* de Ariano Suassuna.

Já n’ “A intercessão de Nossa Senhora no *Auto da Compadecida*”, nos ocupamos dos *resíduos* na obra suassuniana provenientes dos trabalhos de Gautier de Coincy,

Gonzalo de Berceo, Rutebeuf, do Rei Afonso X, de Santo Alfonso Maria de'Liguori e das *laude cortonesi*.

No tópico “Os personagens”, observamos nos personagens da *Compadecida* traços *residuais* oriundos dos personagens da *commedia dell'arte* italiana, assim como do Corifeu e do Coro do teatro clássico grego. Confrontamos cangaceiros *versus* cavaleiros medievais no subtópico “Severino e Cangaceiro” e, em “João Grilo, um herói picaresco”, traçamos a trajetória do pícaro, desde os *resíduos* que fizeram surgir o *Lazarillo de Tormes* até o João Grilo da *Compadecida*. Nessa caminhada *residual* cruzaremos com o *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, e com o *Buscón*, de Quevedo.

No “Término da trilha *residual* da *Compadecida*”, verificamos a contribuição de Ariano Suassuna para o enriquecimento da Cultura Brasileira, tanto na literatura, quanto nas artes em geral.

Nosso estudo mostra que obras não coetâneas podem ser lidas através de obras contemporâneas, como o *Auto da Compadecida*, e enfatiza a importância da teorização da *residualidade* nesse processo de leitura.

2. Pelos caminhos da *Residualidade* rumo à *Compadecida*

Muitos são os autores cujos textos foram e são analisados pelo prisma *residual*. Camões, José Saramago, Vinicius de Moraes, José Albano e Cecília Meireles, entre outros. Nesta seleta lista, também constam as obras de Ariano Suassuna, grande defensor e expoente da cultura nordestina e das manifestações populares.

Antes de aportarmos à *Compadecida*, focalizaremos pela lente *residual* outra obra de Suassuna: a *Farsa da Boa Preguiça*. Na “Advertência” da referida obra Suassuna escreve que o terceiro ato foi baseado num conto popular, o de “São Pedro e o queijo”. Na peça, Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro disputam um queijo, perdido pelo rico Aderaldo. Manuel Carpinteiro sugere que, quem tiver o sonho mais bonito, fica com o queijo inteiro. Manuel sonha com toda a Corte celeste; Miguel, com Satanás, o Arcanjo decaído; Simão Pedro narra seu sonho: conta que enquanto Nosso Senhor estava no Céu e Miguel chefiava a legião dos Arcanjos, ele, pescador ignorante, ficou envergonhado de dar a duas pessoas tão notáveis um objeto tão grosseiro como um queijo. Então, sonâmbulo como sempre foi, pensa ter-se levantado porque, ao acordar, percebeu haver comido o queijo, pois encontrou somente as cascas.

Esse episódio dialoga com o *exemplum XIX* da *Disciplina Clericalis* de Petrus Alphonsus (1062-1110)³⁹: “*Exemplum de duobus burgensibus et rustico*”⁴⁰ (Dois

³⁹ ALPHONSUS, Petrus. [Trad. Jean Lauand] *apud* LAUAND, Jean. “‘Tout va très bien, madame la marquise’ - as Raízes Medievais do Humor ». In: *Revista Internacional d’Humanitats* Ano IX, n.10. São Paulo: CEMOROC-FEUSP /Núcleo Humanidades-ESDC; Barcelona: Univ. Autònoma de Barcelona, 2006, pp. 26-27.

De acordo com informação do tradutor (cf. LAUAND, 1998, nota 2, p.241), o texto de Petrus Alphonsus “encontra-se em PL 157, 671 ss”. Além dessa indicação, Lauand informa ter seguido também “o original latino da edição de Ángel González Palencia, Madri-Granada, CSIC, 1948.

⁴⁰XIX. EXEMPLUM DE DUOBUS BURGENSIBUS ET RUSTICO

Dictum fuit de duobus burgensibus et rustico causa orationis Mech adeuntibus quod essent socii victus, donec venirent prope Mech, et tunc deficit illis cibus ita quod non remansit eis quicquam nisi tantum farinae qua solum panem et parvum facerent. Burgenses vero hoc videntes dixerunt ad invicem: Parum panis habemus, et noster multum comedit socius. Quapropter oportet nos habere consilium, quomodo sibi partem panis auferre possimus et quod nobiscum debet, soli comedamus. Deinde acceperunt consilium huiuscemodi quod facerent panem et coquerent et dum coqueretur dormirent, et quisquis eorum mirabiliora sompniando videret, solus panem comederet. Hoc artificiose dicebant, quia rusticum simplicem ad huiusmodi ficticia deputabant. Et fecerunt panem miseruntque in ignem, deinde iacuerunt ut dormirent. At rusticus percepta eorum astutia dormientibus sociis de igne extraxit panem semicoctum et comedit et iterum iacuit. Sed unus de burgensibus sicut sompno perterritus esset evigilavit sociumque vocavit. Cui alter de burgensibus ait: Quid habes? At ille inquit: Mirabile sompnum vidi: nam mihi visum erat quod duo angeli aperiebant portas caeli et me sumentes ante Deum ducebant. Cui socius: Mirabile est hoc sompnum quod vidisti. At ego sompniavi quod ego duobus angelis ducentibus et terram findentibus ducerer in infernum. Rusticus vero hoc totum audiebat et tamen se dormire fingebat. Sed burgenses decepti et decipere volentes ut evigilaret rusticum vocaverunt. Rusticus vero callide et sicut territus esset, respondit: Qui sunt qui me vocant? At illi: Socii tui sumus. Quibus rusticus: Rediistis iam? At ipsi contra: Quo perreximus, unde redire debeamus? Ad haec rusticus: Nunc

homens da cidade e um camponês) . Dois homens da cidade e um ingênuo camponês vão em peregrinação a Meca, quando percebem que só têm farinha para fazer um pequeno pedaço de pão. Então, os cidadãos, pensando num modo de se apropriarem da parte cabível ao camponês, combinam que todos devem dormir enquanto o pão cozinha e ao acordarem quem tiver o sonho mais bonito come sozinho o pão. O rústico, percebendo a artimanha, vê seus companheiros dormindo, pega o pão ainda mal cozido, come-o e volta a deitar-se. Despertos, o primeiro cidadão conta um sonho maravilhoso: dois anjos, abrindo as portas do Céu, o levaram à presença de Deus. O segundo conta que dois anjos, fazendo uma fenda na terra, levaram-no ao Inferno. Foi, portanto, um sonho admirável. Enquanto os dois conversavam, o camponês fingia estar dormindo. Chamado pelos companheiros, porém demonstrando espanto, diz: — *Mas vocês já voltaram? Engraçado... Tive a impressão de que dois anjos tomaram um de vocês e o levaram à presença de Deus; outros dois anjos conduziram o outro ao inferno. Então, pensando eu que os dois jamais voltariam, levantei-me e comi o pão.* Os que quiseram enganar saíram enganados. É como diz o brocardo: “Qui totum voluit, totum perdidit” (“Quem tudo quer, tudo perde”).

visum erat mihi quod duo angeli unum ex vobis accipiebant et aperiebant portas caeli ducebantque ante Deum; deinde alium accipiebant duo alii angeli et aperta terra ducebant in infernum. Et his visis putavi neminem vestrum iam [p. 28] amplius rediturum et surrexi et panem comedi. – Et pater: O fili, sic evenit eis qui socium decipere voluerunt, quia suo ingenio decepti fuerunt. Tunc filius: Ita evenit eis, sicut in proverbio dictum est: Qui totum voluit, totum perdidit. Haec autem natura est canis, cui faverunt illi: quorum unus alii cibum auferre cupit. Sed si naturam cameli sequerentur, mitiorem naturam imitarentur. Nam talis est natura cameli, quando insimul datur praebenda multis, quod nullus eorum comedit, donec omnes insimul edant; et si unus ita infirmatur quod nequeat comedere, donec removeatur alii ieiunabunt. Et isti burgenses postquam volebant animalis naturam sibi assumere, mitissimi animalis naturam sibi debuissent vendicare; et merito cibum amiserunt. Quin etiam hoc eis evenisse voluissem, quod magistro meo narrante iam dudum audivi evenisse incisoris regis pro discipulo suo Nedui, videlicet quod fustibus caederentur. Pater ad haec: Dic mihi, fili, quid audisti? Quomodo contigit discipulo, quoniam talis narratio animi erit recreatio? Filius. [In: <http://www.vita-religiosa.de/latinsearch.php?search=&type=alles&limit=20&order=autor&start=600>, http://www.intratext.com/IXT/LAT0745/_PY.HTM]. Acesso: 01/05/2007.

Observemos a simetria existente entre o conto popular do Nordeste brasileiro narrado por Suassuna, e o conto do judeu convertido Petrus Alphonsus: a carência de alimento e os sonhos — o primeiro narrador vai ao Céu; o segundo, ao Inferno; e o mais rústico dos três fica com o alimento, comendo-o.

Mas esses dois escritos, o de Suassuna do século XX e o de Petrus Alphonsus do século XII, dialogam com a pequena peça *Os Estudantes e o Camponês*⁴¹, de autor anônimo, do século XI. Nesta, o enredo gira em torno de uma peregrinação de dois estudantes, à qual se junta um camponês por eles julgado simplório. Eles levam consigo uma torta, que acreditam dar para dois, mas não para três. Pensando em enganar facilmente o campônio, propõem: quem tiver o sonho mais bonito fica com a torta. O primeiro estudante sonha haver perambulado por zodíacos e constelações, pela “pulcritude dos céus empíreos e sidéreos⁴²”. O segundo sonha haver percorrido o espaço mitológico nos braços de Morfeu. Assim, tinha contemplado as quatro furiosas Erínias e, ante ele, haviam desfilado todas as “versões e inversões da Hélade⁴³”. O camponês, então, comenta ter visto todas essas coisas e, como os dois não queriam voltar, comeu a torta.

Muda-se o alimento; muda-se a maneira de representar o Céu e o Inferno, mas a essência da narrativa continua a mesma: o rústico acaba enganando os dois companheiros que se julgavam sabidos. Percebe-se que esse conto estava *crystalizado* como narrativa dos que viveram entre os séculos XI e XII. O tema do camponês ingênuo que engana seus companheiros espertalhões é, com algumas variações, muito freqüente na literatura medieval e ainda hoje aparece *residualmente* em histórias e anedotas populares. Recordemos ter a educação na Idade Média utilizado muito a

⁴¹ In: LAUAND, Jean. *Op.cit.*, pp. 27-29.

⁴² *Idem, ibidem.*

⁴³ *Idem, ibidem.*

oralidade, principalmente os ditados e provérbios. “A Idade Média é o âmbito do popular. Onde quer que haja manifestações culturais espontâneas do povo, aí teremos uma aproximação da cultura medieval”, assevera Jean Lauand.⁴⁴

Ao converter-se à fé cristã em 1106, Petrus Alphonsus compôs a já citada *Disciplina Clericalis* visando à educação moral. No “Prólogo” deste trabalho, o autor explica que, por pretender tornar os ensinamentos “amenos, divertidos e mais acessíveis à memória” foi buscar muitos dos *exemplos*, nos quais faz comparações usando animais e aves, nos provérbios e fábulas, em boa parte provenientes da tradição árabe”.⁴⁵

Frisamos que *Disciplina Clericalis* é dos primórdios do século XII. Como podemos perceber, as fábulas, nas quais se insere o *exemplo* de dois cidadãos e um rústico, já estavam *crystalizadas* na memória dos europeus de então. Mas como explicar sua utilização vários séculos depois, se o Brasil não viveu a Idade Média? Como explicar que, no limiar do século XXI, esse relato é considerado um conto popular do Nordeste brasileiro? Só há uma explicação. Esse conto, essas fábulas vieram, não na bagagem, mas na memória dos descobridores. Se não se espalharam no momento do descobrimento, isso ocorreu no período da colonização.

Na *Farsa da Boa Preguiça*, além do episódio de “S. Pedro e o Queijo”, Suassuna toma por base histórias populares tradicionais, como “O rico avarento”. E comenta: “A *Farsa da boa preguiça*, como já aconteceu com outras peças minhas, foi escrita com

⁴⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁵ PROLOGUS: Propterea ergo libellum compegi, partim ex proverbiis philosophorum et suis castigationibus, partim ex proverbiis et castigationibus Arabicis et fabulis et versibus, partim ex animalium et volucrum similitudinibus. Modum tamen consideravi, ne si plura necessariis scripserim, scripta oneri potius sint lectori quam subsidia, ut legentibus et audientibus sint desiderium et occasio ediscendi. [Obs.: No texto, apresentamos tradução do professor Jean Lauand, *op.cit.*]

<http://www.vita-religiosa.de/latinsearch.php?search=&type=alles&limit=20&order=autor&start=600>
http://www.intratext.com/IXT/LAT0745/_P1.HTM. Acesso: 01/05/2007.

base em histórias populares nordestinas”.⁴⁶ Já nas notas postas em *O santo e a porca*, fala sobre o que procura alcançar com a sua escrita:

O que eu procuro atingir, portanto, é, se não a verdade do mundo, a verdade do meu mundo (...). Procuo me aproximar dele com as histórias, os mitos, os personagens, as cabras, o planalto seco e frio de minha região parda, pedregosa e empoeirada. Esta visão ardente — grosseira e harmoniosa, ao mesmo tempo — é o cerne para onde se dirige meu trabalho de escritor.⁴⁷

No prefácio de *Uma mulher vestida de sol* Suassuna comenta que, aos vinte anos de idade, numa conferência escrita em 1948 e “publicada por partes em 1949, no suplemento do “Jornal do Commercio”⁴⁸, salientava “a semelhança existente entre a terra da Espanha e o sertão, o romanceiro ibérico e o nordestino”.⁴⁹

Assim fica fácil compreender a constatação de Henrique Oscar, ao enquadrar a *Compadecida* na tradição das peças da Idade Média. Há sempre uma relação entre criação — artística, literária etc. — e sociedade: a obra de um autor está intimamente relacionada com o contexto em que o artista se insere e expressa a *mentalidade* de seu tempo.

O autor apresenta muitos *resíduos* de outras épocas, que serão analisados mais profundamente no segundo capítulo deste trabalho. Antes de fazê-lo, é importante discorrermos sobre os conceitos operativos da *Residualidade*, tema do próximo subtópico.

⁴⁶ SUASSUNA, Ariano. “Advertência”. In: ----- . *Farsa da boa preguiça*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 35.

⁴⁷ SUASSUNA, Ariano. “Nota do autor”. In: ----- . *O santo e a porca*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 26.

⁴⁸ SUASSUNA, Ariano. “Prefácio do autor”. In: SUASSUNA, Ariano. *Uma mulher vestida de sol*. Recife: Universidade do Recife, Imprensa Universitária, 1964, p. 13.

⁴⁹ *Op.cit.*, p. 13.

2.1. Conceitos operativos da *Teoria da Residualidade*

Quando escrevi o Auto da Compadecida, eu era inteiramente desconhecido. Nunca pensei que a peça saísse do Recife. Naquela época eu escrevia uma peça por ano, que jamais era montada ou editada, com uma única exceção. De repente, foi aquela acolhida no Brasil, até chegar à Europa. Lembro que, na época das montagens francesa e espanhola, duas críticas me chamaram a atenção. O crítico francês escreveu que a história do enterro do cachorro já tinha sido usada por um conterrâneo dele; o espanhol observou que a história do cavalo que defecava dinheiro aparecia numa versão semelhante em nada menos que no Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. [...] O francês pensava que era uma história popular do seu país, o espanhol pensava que a origem estava na novela picaresca espanhola — até que outro crítico espanhol mostrou que ambas eram do século XV. Tinham vindo do norte da África, com os árabes, alcançado a Península Ibérica e de lá vieram parar no Nordeste brasileiro.⁵⁰

Tudo que escrevemos está intimamente relacionado aos nossos conhecimentos prévios. Se nossos escritos deixam transparecer um símbolo ou um tema usado em remotas eras, fato esse que, no momento da escrita, não era do nosso conhecimento — como aconteceu com Ariano Suassuna no momento de escrever o *Auto da Compadecida*, segundo o relato em epígrafe —, isso se deve ao fato de que esse símbolo em algum momento entrou na composição de nossa bagagem de experiências. Às vezes o identificamos como algo ouvido na infância, algo contado por nossos avós, e nos surpreendemos ao saber que surgiram há séculos. Aí, percebemos que, involuntariamente, fizemos-lhe tão-somente uma atualização. E nos damos conta de ter esse símbolo chegado à contemporaneidade porque se manteve vivo nas memórias coletivas de várias gerações. É um *resíduo* de uma época anterior.

No ensaio intitulado *Residualidade e Mentalidade Trovadorescas no Romance de Clara Menina*, Roberto Pontes desperta-nos a atenção para a *persistência do trovadorismo galego-português nos poemas populares do Nordeste brasileiro*, como

⁵⁰ *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000, p. 25.

também para os *vestígios remanescentes da cultura ibérica* não apenas no Nordeste, mas em outras regiões brasileiras. Roberto Pontes, num enfoque próprio, conceitua esses vestígios de *cultura residual* ou *residualidade cultural*. Comenta o teórico:

Os termos *resíduo*, *residual* e *residualidade* têm sido empregados relativamente ao que resta ou remanesce, na Física, Química, Medicina, Hidrografia, Geologia, e outras ciências, mas na Literatura (história, teoria, crítica e ensaística) quase não se tem feito uso dos mesmos.

Ora, todos sabemos que a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar o domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes *d’Os Lusíadas* nem das *Rimas* de Luis de Camões, publicados em edições princeps apenas, respectivamente, em 1572 e 1595.

Na bagagem nos nautas, degredados, colonos, soldados e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso.

Assim, desde cedo, e à míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas⁵¹.

Essa citação nos permite tanto visualizar a *residualidade* quanto extrair seus conceitos básicos: a) partindo da constatação das diversas áreas em que o termo *resíduo* é usado, chama-nos a atenção para o fato de o mesmo não ocorrer na Literatura. Assim o teórico desperta o leitor para o estudo do novo método; b) ao observar que “a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos no processo civilizatório”, apresenta o processo da *hibridação cultural* e das *mentalidades*; c) quando comenta que “os romances populares da Península Ibérica” vieram “gravados na memória” dos “nautas, degredados, colonos, soldados e nobres aportados em nosso

⁵¹ PONTES, Roberto. *Residualidade e Mentalidade Trovadoresca no Romance de Clara Menina*. Rio de Janeiro: Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais, 1999.

litoral” e posteriormente divulgados “pela reprodução oral das narrativas em verso”, passa-nos os conceitos da *cristalização* — “gravados na memória” — e da atualização dos *resíduos* — “reprodução oral das narrativas em verso”. Atualizações essas que vamos encontrar nas três partes do *Auto da Compadecida*, as quais, numa polifonia de vozes, dialogam com os romances populares da Península Ibérica e do Nordeste brasileiro.

A *residualidade* se caracteriza principalmente pelo que remanesce de uma época em outra. Outra característica está no fato de a *residualidade* não se restringir ao fator tempo: compreende também a categoria espaço, pela qual identificamos a *hibridação cultural* de crenças e costumes.

Resumindo, a *Teoria da Residualidade*:

- a. Analisa elementos presentes em uma cultura literária, oriundos de outras. Essas outras culturas podem ser originárias de um mesmo ou de distintos países;
- b. Parte da constatação de que cada etapa da cadeia evolutiva apresenta vestígios de etapas anteriores, vestígios esses denominados *resíduos*, na *Teoria*;
- c. Estuda os *resíduos* na Literatura e na Cultura;
- d. Trabalha com os seguintes conceitos operativos: *resíduo*, *cristalização*, *mentalidade* e *hibridismo cultural*. Esses conceitos estão interligados e os abordaremos separadamente apenas para clarificá-los.

2.1.1 *Resíduo, residual, residualidade*

*O “residual”, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente.*⁵²

A epígrafe em pauta serve de base ao método investigativo de Roberto Pontes, uma vez que apresenta o passado como um *resíduo* vivo no presente.

Se observarmos as áreas e ciências em que o termo *resíduo* é empregado para designar algo que *remanesce*, portanto, algo que vem do passado e permanece no presente.

O *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* apresenta, entre outras, as seguintes definições para *resíduo*: 1) na Química: a parte insolúvel depois da filtração; a substância que resta após uma operação e que ainda pode ser aproveitada; 2) na Física: diferença entre o resultado de uma medição e o valor mais provável da grandeza que medimos; 3) juridicamente, significa os remanescentes dos bens legados, restituídos ao beneficiário da disposição testamentária; 4) no mundo das finanças, temos *resíduos* ativos, que correspondem às receitas provenientes de impostos lançados e não arrecadados no exercício próprio, e *resíduos* passivos, que são as despesas empenhadas e liquidadas que não foram, todavia, reclamadas no exercício próprio.⁵³

No referido dicionário há ainda outras acepções, das quais destacamos a que define *resíduos* como *restos sobreviventes de crenças antiquadas na mentalidade moderna*. Com este significado, Affonso Ávila emprega o referido termo em *Resíduos seiscentistas em Minas*:

⁵² WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 125.

⁵³ In: *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p.1049.

Incorporando, pois, nessa perspectiva, o barroco ao quadro geral de nossas heranças, compreenderemos melhor não só o complexo da arte colonial do século XVIII, ainda condicionada pela dependência política e intelectual, como também muitos dos *resíduos* de feição ideológico, religioso ou ético que conformam a cultura brasileira e o nosso comportamento social ao longo de todo um lento processo de evolução⁵⁴.

Nesse fragmento textual, Ávila se aproxima da *Teoria da Residualidade*, ao reconhecer a presença de *resíduos* tanto na formação da nossa cultura quanto no nosso comportamento social, observando-os *ao longo de todo um lento processo de evolução*.

Temos reiterado que a *residualidade* refere-se ao que subsiste a mudanças culturais; temos salientado que o *resíduo* é dotado de força e vigor e, sendo assim, significa a presença de *atitudes da mentalidade* arraigadas no passado. No entanto, alguns *dados mentais* são indicadores de algo em devir. No capítulo intitulado “Para o estudo da superstição”, em *Tradição, Ciência do Povo*, ao escrever sobre persuasão e convicção na valorização de *resíduos mentais*, Câmara Cascudo fala dessas atitudes indicadoras do futuro. O etnólogo deixa claro:

O *intellectus* e o *intelligere* são processos de fusão, de integração, elaboração de síntese de novos com os antigos dados da mentalidade, uma coordenação cujo milagre está no volume utilizável nesse ajustamento. Ficamos com o material futuramente aproveitável na mecânica do raciocínio, o *eliminável* não se exclui. Permanece, aposentado nos escuros escaninhos, aguardando o momento da ressurreição útil. *Bem sabia... sempre desconfiei... pensava comigo*, são frases denunciadoras da revalorização desses resíduos.⁵⁵

Nesta assertiva observamos que para Câmara Cascudo o *resíduo* não perde sua essência: permanece latente, aguardando o momento de sua utilização, de sua *ressurreição útil*. Nesse processo, ocorre a *elaboração de síntese* dos novos dados com os antigos dados da *mentalidade*. A *atitude mental* indicadora do futuro é o *material*

⁵⁴ ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. V.1. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, p. 5.

⁵⁵ CASCUDO, Luís da Câmara. *Tradição, Ciência do Povo*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 156.

futuramente aproveitável na mecânica do raciocínio. Nesse momento se dá a atualização, a *revalorização do resíduo*.

É na nova obra que o *resíduo* se manifesta. Às vezes, o próprio autor não pode aferi-lo, pois utiliza algo que já está *cristalizado*. Não obstante, um leitor de sua obra pode nela identificar *resíduos* de culturas anteriores. Contudo, não se trata de algo *residual* supostamente perdido no tempo, mas de trocas que se dão no devir cultural.

O *residual* não se confunde com o *arcaico*. Ambos se constituem de elementos oriundos do passado, mas, enquanto o *residual* continua com bastante vigor, o *arcaico* é conscientemente revivificado⁵⁶.

Raymond Williams fala sobre o *arcaico* diferenciando-o do *residual*, cuja definição encontra-se transcrita na epígrafe do presente tópico:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante.⁵⁷

Após argumentar que o *residual* continua vivo no processo cultural e que é, portanto, um elemento efetivo do presente, Williams complementa:

Assim, certas experiências, significados e valores não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do *resíduo* — cultural bem como social — de uma instituição ou formação social e cultural anterior.⁵⁸

⁵⁶ Roberto Pontes entende o arcaico, na cultura, como o equivalente do fóssil na natureza, mais precisamente, na fossilização geológica, na qual não há mais possibilidade de voltar a vigorar.

⁵⁷ WILLIAMS, Raymond. *Op.cit.*, p. 25.

⁵⁸ *Idem, ibidem*.

Para exemplificar: Ariano Suassuna comenta ter elaborado *A história do amor de Fernando e Isaura* seguindo uma sugestão de seu amigo Francisco Brennand, a de que ele escrevesse uma versão brasileira do *Romance de Tristão e Isolda*. Partindo dessa premissa, temos a atualização de um tema a que Williams denominou *arcaico*, pois “revivido” conscientemente. No entanto, sabemos que o ciclo de Tristão se deu no século XII, mas tanto o poema de Béroul quanto a versão de Thomas foram *resíduos* de uma lenda celta do século IX. Sendo assim, *A história do amor de Fernando e Isaura* apresenta *temática residual desta lenda narrada na Alta Idade Média*.

Resumindo, o *resíduo*:

- a. Refere-se a certas *formações mentais* que persistem através de “longas durações”;
- b. É dotado de extremo vigor e não se confunde com o arcaico;
- c. É uma expressão surgida com a força do novo porque é uma *cristalização*;
- d. É aquilo que *remanesce* de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra;
- e. É aquilo que resta de alguma cultura, mas não como material morto e, sim, como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova.

2.1.2 Cristalização

“*Há três modos proeminentes da cristalização: A primeira, cristalização a partir de uma solução é a mais familiar em nossa experiência comum. Consideremos, por exemplo, uma solução de cloreto de sódio (sal comum) em água. Suponhamos que pela*

*evaporação a água escape lentamente. (...) Se as condições são arranjadas de tal forma que a evaporação da água progrida muito vagarosamente, a separação do sal em forma sólida progredirá igualmente de maneira vagarosa e resultarão cristais definidos. (...) O exemplo mais familiar [do segundo modo] de cristalização a partir da massa em fusão é a formação de cristais de gelo, quando a água se congela.(...) Quando a temperatura é abaixada suficientemente, a água não pode permanecer líquida por mais tempo e torna-se sólida, cristalizando-se em gelo. (...) O terceiro modo de formação dos cristais, aquele em que os cristais são produzidos a partir de um vapor é menos comum do que os outros dois descritos acima. (...) O exemplo mais comum deste modo de cristalização é a formação dos flocos de neve: o ar carregado de vapor resfria-se e os cristais de neve formam-se diretamente a partir do vapor”.*⁵⁹

A formação dos cristais, que sempre é resultante de um processo, é bastante pesquisada pela Cristalografia, ramo da Mineralogia que, devido a seu desenvolvimento, “*tornou-se uma ciência separada que lida não somente com minerais, mas também com toda substância cristalina*”.⁶⁰ Servimo-nos da citação de James Dana, um estudioso da mineralogia, para fazermos um paralelo com sua abordagem em comentários e estudos literários.

Na Literatura, a *cristalização* também é resultante de um processo. Muitos foram os autores que perceberam e usaram em críticas literárias o termo *cristalizar* e seus derivados, sem, contudo, aprofundar o estudo do termo. Um dos que fizeram uso desse termo foi Roberto de Oliveira Brandão, no prefácio de *A Poética Clássica*. Em *Três Momentos da Retórica Antiga*, ao comentar a *Epistola ad Pisones*, de Horácio — obra escrita nos últimos anos da vida do autor, por volta dos anos 14-13 a. C. —, o prefaciador traça as direções básicas do pensamento horaciano, que são, entre outras, a procura da perfeição, a busca do equilíbrio expressivo e a valorização da poesia contemporânea, e acrescenta que “tais aspectos inserem-se no sentido pragmático que

⁵⁹ DANA, James D. *Manual de mineralogia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1983, pp. 5-7.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p.4.

foi sendo forjado pelo pensamento romano e se *cristalizarão* nas frases e expressões de certa maneira emblemáticas contidas na *Ars Poética*, nome cunhado por Quintiliano e pelo qual ficou conhecida a referida Epístola”⁶¹. Em outro momento, ao referir-se a um aspecto particular do pensamento de Horácio, comenta que “a busca de perfeição pelo trabalho constante combina-se com a recusa às formas já *cristalizadas*. Nesse sentido seu classicismo, ao acentuar o fator trabalho, opõe-se a certas tendências posteriores de ver no classicismo não a busca de perfeição, mas a reprodução das formas de perfeição já atingidas”⁶². Percebemos nessas duas passagens que Brandão usa os termos *cristalizarão* e *cristalizadas* como resultantes de um processo: o primeiro, aludindo às frases e expressões contidas na *Epistola ad Pisones* como resultante do *sentido pragmático que foi sendo forjado pelo pensamento romano*; e o segundo, mostrando-nos que Horácio, em sua busca permanente pela expressão exata, recusava os valores preestabelecidos, as formas então atingidas, isto é, *cristalizadas*.

Se a Cristalografia analisa a *cristalização* a partir ou de uma solução, ou da massa em fusão ou de um vapor, a *Teoria da Residualidade* analisa a *cristalização literária* a partir da *memória coletiva*.

Foi Maurice Halbwachs (1877-1944) quem cunhou a expressão *memória coletiva* em *Les cadres sociaux de la mémoire*. Iniciando o prefácio intitulado “Avant-propos”⁶³, Halbwachs relembra uma história um tanto folhetinesca publicada em 1849 num antigo volume de *Magasin pittoresque*. Nessa revista, o autor da matéria informa ter-se baseado num pequeno opúsculo de 1755. Trata-se da história de uma garota entre nove a dez anos de idade encontrada nos bosques próximos a Châlons, em 1731. Ela não sabia

⁶¹ BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Três Momentos da Retórica Antiga”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO & LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 6.

⁶² BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Op.cit.*, p. 5.

⁶³ HALBWACHS, Maurice. “Avant-propos”. In: ----- . *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1925, p. VII.

dizer onde havia nascido nem de onde vinha. Não guardara nenhuma lembrança da infância. Todavia, analisando-se alguns detalhes dados por ela, chegou-se à conclusão de que ela provavelmente nascera no norte da Europa, numa aldeia de esquimós tendo sido, de lá, transportada para as Antilhas, e daí para a França. Ela assegurou haver atravessado, por duas vezes, vasta extensão de mar e parecia ficar comovida ao ver imagens de cabanas ou barcos de esquimós, de focas ou de algum produto de ilhas americanas. Ela supunha ter sido escrava e que seus donos a fizeram embarcar. Halbwachs comenta que, com nove ou dez anos, uma criança tem muitas lembranças recentes ou antigas. E pergunta: de que se lembrará “se for bruscamente separada dos seus, transportada a um país onde não se fala a sua língua, onde nada lhe é familiar, nem o aspecto das pessoas, nem os lugares, nem os costumes”⁶⁴? Partindo desse exemplo, Halbwachs observa que, muito certamente, o maior número de nossas recordações é referente a nossos pais, a nossos amigos e a outras pessoas com as quais convivemos. Para compreender essas operações mentais, o autor reconhece ser necessário levar em conta não apenas o indivíduo, mas também os vínculos que o ligam à sociedade de seus semelhantes.⁶⁵ E complementa: « C’est en ce sens qu’il existerait une mémoire collective et des cadres sociaux de la mémoire, et c’est dans la mesure où notre pensée individuelle se replace dans ce cadres et participe à cette mémoire qu’elle serait capable de se souvenir ». ⁶⁶

Esses quadros sociais da memória relacionados a diferentes grupos sociais, como a família, são quadros específicos. Halbwachs considera que os grupos sociais criam um sistema global de passado o qual permite a recordação individual e coletiva. Além

⁶⁴ HALBWACHS, Maurice. “Avant-propos”. In: ----- . *Op.cit*, p. VIII.

⁶⁵ HALBWACHS, Maurice. *Op.cit*, p. VIII.

⁶⁶ [É neste sentido que existirá uma memória coletiva e os quadros sociais da memória. Nosso pensamento individual será capaz de lembranças na medida em que estes quadros se reconstruem e participam dessa memória.] HALBWACHS, Maurice. *Op.cit.*, p. VIII

desses quadros específicos, o autor cita os quadros gerais ligados ao tempo, ao espaço e à linguagem.

No primeiro capítulo de *La mémoire collective* (obra póstuma) intitulado *Mémoire collective et mémoire individuelle*, no tópico “Le souvenir individuel comme limite des interférences collectives”, Halbwachs aprofunda as reflexões sobre a força da memória individual incorporada à memória coletiva:

La mémoire collective se distingue de l’histoire au moins sous deux rapports. C’est un courant de pensée continu, d’une continuité qui n’a rien d’artificiel, puisqu’elle ne retient du passé que ce qui en est encore vivant ou capable de vivre dans la conscience du groupe qui l’entretient. Par définition, elle ne dépasse pas les limites de ce groupe. L’histoire divise la suite des siècles en périodes, comme on distribue la matière d’une tragédie en plusieurs actes.⁶⁷

No capítulo seguinte, *Mémoire collective et mémoire historique*, no tópico “Opposition finale entre la mémoire collective et l’histoire”, o referido autor faz a distinção entre Memória Coletiva e História⁶⁸:

En réalité, dans le développement continu de la mémoire collective, il n’y a pas de lignes de séparation nettement tracées, comme dans l’histoire, mais seulement des limites irrégulières et incertaines. Le présent (entendu comme s’étendant sur une certaine durée, celle qui intéresse la société d’aujourd’hui) ne s’oppose pas au passé comme se distinguent deux périodes historiques voisines. Car le passé n’existe plus, tandis que, pour l’historien, les deux périodes ont autant de réalité l’une que l’autre.⁶⁹

⁶⁷ [A Memória Coletiva se distingue da História pelo menos em dois aspectos. É uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que não tem nada de artificial, posto que ela [a memória] nada retém do passado, a não ser o que ainda está vivo, ou seja, capaz de permanecer vivo na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. A História divide a sucessão dos séculos em períodos, como quem distribui a matéria de uma tragédia em vários atos.] HALBWACHS, Maurice. *Op.cit.*, p. 71.

⁶⁸ HALBWACHS, Maurice. “Opposition finale entre la mémoire collective et l’histoire”. In : -----, *La mémoire collective*. Deuxième édition revue et augmentée. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. pp. 70-71.

⁶⁹ [Na realidade, no desenvolvimento contínuo da Memória Coletiva, não há linhas de separação nitidamente traçadas, como na História, mas somente os limites irregulares e incertos. O presente (entendido como uma determinada duração, aquela que interessa à sociedade de hoje) não se opõe ao

Já para Michael Pollack⁷⁰, a memória coletiva reveste-se de caráter quase institucional, devido a seus valores intrínsecos, como a duração, a continuidade e a estabilidade. Pollack relaciona como pontos de referência indicadores da memória coletiva: os monumentos, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, as paisagens, as datas e personagens históricas, o folclore, a música e as tradições culinárias. Neste sentido, a opinião de Pollack comunga com a opinião de Pierre Nora, historiador francês que coordenou a obra *Os lugares de memória (Les lieux de mémoire)*.⁷¹

Na “Apresentação” do primeiro tomo, *La République*, Nora faz uma justificativa da obra ao comentar:

La disparition rapide de notre mémoire nationale m'avait semblé appeler un inventaire des lieux où elle s'est électivement incarnée et qui, par la volonté des hommes ou le travail des siècles, en sont restés comme les plus éclatants symboles : fêtes, emblèmes, monuments et commémorations, mais aussi éloges, dictionnaires et musées.⁷²

Esse pensamento será reiterado quando da apresentação dos três volumes de *Les France*, em 1993 (Vide nota 77). No artigo “*Les lieux de mémoire*, dez anos depois”, Armelle Enders⁷³ comenta que, nessa ocasião, Pierre Nora definiu “lugar de memória” como “toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, da qual a vontade dos

passado como se distinguem dois períodos históricos vizinhos. Porque o passado não existe mais, ao passo que, para o historiador, os dois períodos são reais, tanto um quanto o outro.] HALBWACHS, Maurice. *Op.cit.*, p. 73.

⁷⁰ POLLACK, M. (1989, p. 3) *apud* PONTES, Roberto. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”. Comunicação. Anais do II Congresso da ABRALIC. BH, 1991, p. 144.

⁷¹ É o seguinte o plano geral de *Les lieux de la mémoire*:

Tomo I: *La République*;

Tomo II : Três volumes de *La Nation* (Vol. I – 1. *Héritages* ; 2. *Historiographie* ; 3. *Paysages*. Vol. II – 1. *Le territoire* ; 2. *L'Etat*; 3. *Le patrimoine*. Vol. 3 – 1. *La gloire*; 2. *Les mots*).

Tomo III: Três volumes de *Les France*. Vol. I - *Conflits et partages*. Vol. II – *Traditions*. Vol.III - *De l'archive à l'emblème*.

⁷² [O desaparecimento rápido de nossa memória nacional me parecera pedir um inventário dos lugares onde ela está personificada e que, pela vontade dos homens ou o trabalho dos séculos, remanescem como os mais esplendorosos símbolos: festas, emblemas, monumentos e comemorações, mas também elogios, dicionários e museus.] NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, p.VII.

⁷³ ENDERS, Armelle. “*Les lieux de mémoire*, dez anos depois”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV/RJ – CPDOC, vol.6, revista n.11, 1993, pp. 128-137. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/119.pdf>. Acesso em 24/10/2007.

homens ou o trabalho do tempo fez um elemento simbólico do patrimônio da memória de uma comunidade qualquer”.⁷⁴ A autora acrescenta: “o ‘lugar de memória’ pode ser concebido como um ponto em torno do qual se *crystaliza*⁷⁵ uma parte da memória nacional”.

Armelle Enders observa ainda a “impressionante série de textos e declarações” nos quais Pierre Nora busca precisar a expressão “lugares de memória”⁷⁶. Em seu artigo, Enders esclarece como Nora tomou emprestada a *De oratore* de Cícero essa figura retórica do *locus memorie*, na qual se associa uma idéia a um lugar, transformando-o em símbolo.

Esses *locus memorie* aparecem nos três tomos de *Les lieux de mémoire*. Em *La République*, por exemplo, eles estão em “Symboles” — como *La Marseillaise*, artigo de Michel Vovelle —, em “Monuments” — *Le Panthéon*, de Mona Ozouf —, em “Pédagogie” — *Le Grand Dictionnaire de Pierre Larousse*, de Pascal Ory) —, em “Commemorations” — *Les centenaires de Voltaire et de Rousseau*, de Jean-Maria Goulemot e Éric Walter — e em “Contre-mémoire” — *Le mur des Fédérés*, de Madeleine Rebérioux —, apenas para tomar um *lieu* como referência em cada capítulo.

Nesse primeiro tomo, em “Entre Mémoire et Histoire – La problématique des lieux”, capítulo introdutório do referido volume, Nora sublinha: “Les lieux de mémoire, ce sont d’abord des restes”⁷⁷, isto é, *resíduos*.

⁷⁴ ENDERS, Armelle. “*Les lieux de mémoire*, dez anos depois”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV/RJ – CPDOC, vol.6, revista n.11, 1993, pp. 128-137. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arg/119.pdf>. Acesso em 24/10/2007.

⁷⁵ Grifo nosso, pois, como já o dissemos, Roberto Pontes trabalha a *crystalização* justamente a partir da memória coletiva.

⁷⁶ ENDERS, Armelle. *Op.cit.*

⁷⁷ [Os lugares de memória são, antes de tudo, restos.] NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, p. XXIV.

Esses comentários feitos em relação ao plano geral de *Les lieux de mémoire* tem por finalidade, além de mostrar a aproximação dos conceitos de Pollak e Nora, observar que Roberto Pontes percorre um caminho semelhante: o da ênfase do papel desempenhado pela memória coletiva na construção da identidade nacional.

Roberto Pontes considera que a memória coletiva e a memória autobiográfica, aparentemente opostas, interpenetram-se e se completam na malha da memória comum. Ambas recorrem à reconstrução das lembranças, que repousam no “repertório coletivo de tradições”.⁷⁸

Estudando a *cristalização* como um dos três modos de tratar a *memória coletiva* — os outros dois são o *registro*⁷⁹ e o *estereótipo*⁸⁰ —, Pontes esclarece:

O nível da *cristalização* apropria o material gerado pelas camadas dominadas do povo e a obra daí surgida já é do nível culto, semi-clássica ou clássica, processo pelo qual se constrói um repertório com raízes na *memória coletiva nacional*. As obras assim surgidas incorporam *resíduos* os mais remotos, e são vazadas numa linguagem coerente com aquilo que exprimem. Nelas materializa-se uma visão do mundo representativa da identidade nacional, universo simbólico que confronta e resiste à homogeneização imposta pelos centros internacionais produtores da cultura de massa, fundada na teletecnologia, padronizadora por excelência. (...)

Roberto Pontes deve o conceito de *cristalização* ao sociólogo Guerreiro Ramos, que em 1939 cunhou o termo no sentido ora adotado pela *Teoria da Residualidade*.

⁷⁸ PONTES, Roberto. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”. Comunicação. Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. ABRALIC. BH, 1991, pp. 142-155.

⁷⁹ Primeiro nível de tratamento da *memória coletiva*, o *registro* refere-se ao esforço para preservar a *memória nacional* e depende muito do aparelho estatal, visto que implica em “documentar para preservar; ou preservar o acervo dos bens públicos culturais existentes em território brasileiro; tomar legalmente os de inestimável valor histórico”, entre outros. (PONTES, Roberto. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”. Comunicação. Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. ABRALIC. BH, 1991)

⁸⁰ O nível do *estereótipo* “se manifesta através do intelectual escolarizado, de sensibilidade apurada, mas o tratamento então dado à cultura popular fica no plano da deformação, sobretudo porque a linguagem e a visão do mundo nesta contida soam falsas para a classe a que se destinam. As produções chegam a ser interessantes, porém não superam o grau de caricatura.” (*Idem, ibidem*)

Ao perceber que a arte musical clássica se fundamenta no contingente popular, pelo qual podemos diferenciar as artes nacionais, o sociólogo faz o seguinte comentário:

A música de Beethoven, de Chopin e Schubert está cheia de motivos nos quais o ouvido arguto encontrará o rastro do povo. E assim sucede com toda arte. Toda visão grega do mundo está cristalizada em Homero, como a medieval em Dante, a renascentista em Shakespeare, e a contemporânea, talvez em Dostoievski e Proust⁸¹.

Em suas investigações sobre a *cristalização*, Roberto Pontes baseia-se também na opinião de Ernst Fischer, que vê o cristal não como algo acabado, tampouco a encarnação rígida de uma idéia, de uma forma, e sim, como “o resultado efêmero de modificações contínuas das condições materiais”.⁸²

Um bom exemplo de *cristalização* nos é apresentado por Câmara Cascudo, quando relembra fato ocorrido na manhã de 09 de agosto de 1951, em Natal, Rio Grande do Norte, com um pedreiro seu conhecido, Mariano dos Santos. Relembra o etnólogo um ato jurídico permitido outrora, mas ausente da contemporaneidade.

Nesse dia, o pedreiro foi detido pela polícia, por ter arrancado a porta da casa de um dos seus inquilinos. Esse acontecimento fez Câmara Cascudo lembrar-se de outro semelhante, ocorrido em 1812 numa povoação do município de Augusto Severo, no referido Estado. Nessa ocasião, um credor, após esgotados os pedidos de pagamento, foi à residência do devedor e lhe arrancou a porta de casa, levando-a. O etnólogo nos conta que desconhecia “tratar-se de um uso jurídico que os velhos forais do século XII autorizavam. No foral de Balneo, terra de Alafões, concedido em 1152 pelo rei D. Afonso Henriques, lê-se: ‘Quando algum dos ditos moradores for chamado para fazer

⁸¹ RAMOS, Guerreiro. *Introdução à cultura*. Cruzada Boa Imprensa, 1939, *apud* PONTES, Roberto. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”. Comunicação. Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. ABRALIC. BH, 1991, p. 151.

⁸² FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Lisboa: Pelicano, 1963, *apud* PONTES, Roberto. “Residualidade e Mentalidade Trovadorescas no *Romance de Clara Menina*”. Rio de Janeiro: Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais, 1999b, p. 31, nota de rodapé.

emenda e não quiser comparecer, tirem-lhe a porta da casa...’ (Alexandre Herculano, *História de Portugal*, VII, 121 ed. 1916)”.⁸³

Prossegue o etnólogo:

“Curioso é que esse direito consuetudinário tenha resistido na memória popular, não no imperativo, legal, mas expressão reivindicadora de posse, revivido num ato de homem brasileiro no alto sertão do Rio Grande do Norte e na capital do Estado, numa distância de oitocentos anos” — (Luís da Câmara Cascudo, *Leges et Consuetudines nos Costumes do Brasil*, Miscelânea de Estudios dedicados al Dr. Fernando Artiz etc . I, 335, La Habana, 1955).⁸⁴

Câmara Cascudo presente a *cristalização* do *resíduo* quando observa ter “esse direito consuetudinário resistido na memória popular”. Ele a presente quando pergunta a si mesmo ou a nós, leitores, se o ocorrido foi uma “invenção pessoal, coincidência na resolução ou reminiscência instintiva”. O etnólogo não exclui a possibilidade de ter havido uma coincidência entre o foral de Balneo e o fato ocorrido em Natal. Contudo, quando constata o reaparecimento de uma fórmula arcaica, que era legal no século XII, mas esquecida na legislação; quando observa uma “reminiscência instintiva”, permite-nos entrever uma *cristalização* ocorrida num processo de *longa duração*. Apesar de considerar o ocorrido como uma “misteriosa transmissão”, Câmara Cascudo percebe ter havido um perfeito ajustamento psicológico entre a normativa do foral de Balneo em 1152 e a decisão do operário de Natal em 1951. Finalmente, constata que oitocentos anos não haviam envelhecido a justiça, a lógica, a utilidade da aplicação inusitada.

Com essas explicações, é possível compreender o *resíduo cultural cristalizado* n’*O enterro da cachorra* e no *Castigo da Soberba*, folhetos do repertório da literatura de cordel aproveitados na *Compadecida*, sendo os dois temas de “origem moura ou ibérica, com as raízes fincadas nesse mundo mítico mediterrâneo que é tanto peninsular

⁸³ CASCUDO, Luis da Câmara. *Tradição, Ciência do Povo*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 179.

⁸⁴ *Op.cit.*

como árabe-negro, e, portanto, brasileiro e nordestino”, conforme palavras de Ariano Suassuna.⁸⁵

Na realidade, Suassuna não reconta as histórias originais. Na *Compadecida* há tão-somente uma contigüidade temática reelaborada, que equivale a dizer: *crystalizada*.

Resumindo, a *crystalização* é:

- a. A sedimentação de *resíduos culturais* de outras épocas em obras contemporâneas;
- b. O resultado de modificações contínuas das condições materiais;
- c. Um dos modos de compreender a memória coletiva;
- d. Tanto na Cristalografia quanto na Literatura, a *crystalização* é sempre resultante de um processo.

2.1.3 *Mentalidade*

*“A história não estuda somente os fatos materiais e as instituições; o seu verdadeiro objeto é a alma humana; a história deve propor-se ao conhecimento daquilo em que essa alma acreditou, pensou e sentiu nas diversas idades da vida do gênero humano”.*⁸⁶

O historiador francês Fustel de Coulanges (1830-1889), na Introdução de *La cité antique* (1864/2006), nos fala “de la nécessité d’étudier les plus vieilles croyances des anciens pour connaître leurs institutions”⁸⁷. Ensina-nos Coulanges:

⁸⁵ SUASSUNA, Ariano. "A Compadecida e o Romancelheiro Nordestino". In DIÉGUES JR. e outros. *Literatura popular em verso - Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro, MEC - Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 163.

⁸⁶ COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2006, II Lv., IX Cap., 1º §, sem número de páginas.

⁸⁷ ["da necessidade de se estudar as mais velhas crenças dos antigos para conhecer suas instituições"]. COULANGES, Fustel de. "Introduction". In: -----, *La cité antique*.

Heureusement, le passé ne meurt jamais complètement pour l'homme. L'homme peut bien l'oublier, mais il le garde toujours en lui. Car, tel qu'il est lui-même à chaque époque, il est le produit et le résumé de toutes les époques antérieures. S'il descend en son âme, il peut y retrouver et distinguer ces différentes époques d'après ce que chacune d'elles a laissé en lui. Observons les Grecs du temps de Périclès, les Romains du temps de Cicéron ; ils portent en eux-mêmes les marques authentiques et les vestiges certains des siècles les plus reculés. Le contemporain de Cicéron (je parle surtout de l'homme du peuple) a l'imagination pleine de légendes ; ces légendes lui viennent d'un temps très-antique et elles portent témoignage de la manière de penser de ce temps-là. Le contemporain de Cicéron se sert d'une langue dont les radicaux sont infiniment anciens ; cette langue, en exprimant les pensées des vieux âges, s'est modelée sur elles, et elle en a gardé l'empreinte qu'elle transmet de siècle en siècle. Le sens intime d'un radical peut quelquefois révéler une ancienne opinion ou un ancien usage ; les idées se sont transformées et les souvenirs se sont évanouis ; mais les mots sont restés, immuables témoins de croyances qui ont disparu. Le contemporain de Cicéron pratique des rites dans les sacrifices, dans les funérailles, dans la cérémonie du mariage ; ces rites sont plus vieux que lui, et ce qui le prouve, c'est qu'ils ne répondent plus aux croyances qu'il a. Mais qu'on regarde de près les rites qu'il observe ou les formules qu'il récite, et on y trouvera la marque de ce que les hommes croyaient quinze ou vingt siècles avant lui.⁸⁸

Essa citação de Fustel de Coulanges, bem explicativa de como se origina o *resíduo*, permitiu a Roberto Pontes cunhar a expressão *sedimentos mentais*. O sedimento, originando-se de um processo, é a “*substância que se depositou, sob a ação*

⁸⁸ Felizmente, o passado nunca morre por completo para o homem. O homem pode esquecê-lo, mas continua sempre a guardá-lo em seu íntimo, pois o seu estado em determinada época é produto e resumo de todas as épocas anteriores. Se ele descer à sua alma, poderá encontrar e distinguir nela as diferentes épocas pelo que cada uma deixou gravada em si mesmo. Observemos os gregos dos tempos de Péricles e os romanos dos tempos de Cícero: levam consigo marcas autênticas, e o vestígio indubitável de séculos mais remotos. O contemporâneo de Cícero – falo sobretudo do homem do povo – tem a imaginação cheia de lendas; essas lendas lhe vêm de tempos antigos, e são testemunhas de seu modo de pensar. O contemporâneo de Cícero serve-se de uma língua cujas raízes são extremamente antigas; essa língua, exprimindo o pensamento de épocas passadas, foi modelada de acordo com esse modo de pensar, guardando o cunho que o mesmo transmitiu de século para século. O sentido íntimo de uma raiz pode às vezes revelar uma antiga opinião ou um antigo costume; as idéias transformaram-se, e os costumes desapareceram, mas ficaram as palavras, imutáveis testemunhas de crenças desaparecidas. O contemporâneo de Cícero obedece a determinados ritos nos sacrifícios, nos funerais, nas cerimônias nupciais; esses ritos são mais antigos que ele, e a prova é que não correspondem mais às suas crenças. Mas, olhando de perto os ritos que observa e as fórmulas que recita, encontrar-se-ão vestígios do que os homens acreditavam quinze ou vinte séculos atrás. (Texto em português em: PONTES, Roberto. *Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana*. In: SILVA, Odalice de Castro e LANDIM, Teoberto (Orgs.). *Escritos do cotidiano*. Fortaleza: 7 Sóis Editora, 2003, pp. 89-90. Texto em Francês no sítio da Université du Québec à Chicoutimi, Canadá, conforme acesso em 24/10/2007: http://classiques.ugac.ca/classiques/fustel_de_coulanges/cite_antique/cite_antique.html.

da gravidade, na água ou ao ar”⁸⁹. Fazendo um paralelo, o *sedimento mental*, produto e resumo de épocas anteriores, é o *resíduo* que se *crystalizou* no íntimo do homem pela ação de várias *hibridações culturais*, isto é, pela ação dos padrões culturais transmitidos entre povos no processo civilizatório. No entanto, o que nos interessa desta citação para o presente tópico, é a passagem que trata do modo de pensar de cada época, isto é, a *mentalidade*, à qual chegaremos ao decodificar as obras dos autores de cada período.

A decodificação⁹⁰ dos textos antigos nos permite compreender a *mentalidade* dos homens coetâneos ao autor, pois, mesmo que seus escritos aparentemente não se identifiquem com os dos escritores da mesma época, ele não deixa de expressar as *atitudes mentais* de seu tempo.

Antonio Candido corrobora a citação de Coulanges quando afirma: “Num texto literário há essencialmente um aspecto que é a *tradução* de sentido e outro que é a *tradução* do seu conteúdo humano, da mensagem através da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem”⁹¹.

A aproximação entre o crítico brasileiro e o historiador francês também é percebida na seguinte citação de Candido, ao fazer a distinção entre comentário e interpretação:

O comentário é tanto mais necessário quanto mais se afaste a poesia de nós, no tempo e na estrutura semântica. Um poema medieval necessita um trabalho prévio de elucidação filológica, que pode ser dispensado na poesia atual. Mas

⁸⁹ In: *Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 1096.

⁹⁰ Os termos *descodificar* e *descodificação*, em vez de *decodificar* e *decodificação*, são utilizados por Roberto Pontes em respeito ao repertório de prefixos disponível na língua portuguesa.

⁹¹ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: FFLCH/USP, 1987, p. 19, *apud* PONTES, Roberto. *Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana*. In: SILVA, Odalice de Castro & LANDIM, Teoberto (Org.). *Escritos do cotidiano*. Fortaleza: 7 Sóis Editora, 2003, p. 92.

mesmo nesta há uma etapa inicial de ‘tradução’, gramatical, biográfica, estética etc., que facilita o trabalho final e decisivo da interpretação⁹².

Roberto Pontes trabalha a *mentalidade* tomando por base os estudos da *Nouvelle Histoire*, ou Nova História, desenvolvidos por Georges Duby e Jacques Le Goff, entre outros, na *École des Annales*, cujos fundadores foram Marc Bloch e Lucien Febvre.

A história das *mentalidades* é um campo investigativo delimitado a partir da formulação da idéia de “tempo longo” pelo grupo dos *Annales*. Assim justifica Duby: “Em primeiro lugar afirmávamos que o estudo da ‘longue durée’ desse sistema não deve de forma alguma ser isolado do estudo da materialidade, e era justamente para reforçar essa proposição primordial que nos prendíamos à palavra “*mentalidade*”.⁹³

No artigo intitulado *Reflexão sobre a história das mentalidades e a arte*, Georges Duby relembra os passos iniciais do que ele denominou de “história das mentalidades”. Esse artigo é deveras importante porque, além da história das *mentalidades*, traz dados sobre a *École* desde o seu surgimento. Assim, expõe o resultado de suas pesquisas sobre o uso do termo *mentalidade*, anterior à *École*:

- a) Proust (1871-1922) já usava o termo *mentalidade*: “Mentalité me plaît. Il y a comme cela des mots nouveaux qu’on lance” (“Mentalidade me agrada. É como essas palavras novas que surgem”);
- b) Por volta de 1920, Lucien Levy-Bruhl (1857-1936) escolheu *A mentalidade primitiva* como título de uma de suas obras;
- c) Em 1952, Gaston Bouthoul apresentou a seguinte definição para *mentalidade*: “Por trás de todas as diferenças e nuances individuais fica uma espécie de *resíduo*

⁹² CANDIDO, Antonio. “O estudo analítico do poema”. São Paulo: FFLCH/USP, 1987, p. 19, *apud* PONTES, Roberto. *Op.cit.*, p. 92.

⁹³ DUBY, Georges. “Reflexão sobre a história das mentalidades e a arte”. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 33, julho 1992, pp. 65-75. Trad. de Heloisa Jahn.

psicológico estável, composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade.”⁹⁴

Georges Duby também fala da relação interpessoal dos componentes do grupo e o modo de pensar de alguns deles. Entre seus comentários, destacamos:

- a) Marc Bloch sugeria que se considerasse a “atmosfera mental”;
- b) Foi R. Mandrou, funcionário da seção na qual Lucien Febvre era o chefe, que aproximou Georges Duby à *École*, quando ambos se dedicaram a escrever a *Histoire de la civilisation française* (1958);
- c) Lucien Febvre se inquietava com o fato de a História ser explicada somente pelo viés da economia, em vez de sê-lo também pelo viés das civilizações, da cultura. Para Febvre, a economia não é o suficiente para explicar “as estruturas e a evolução de um grupo social”⁹⁵. Essa convicção levou-o a dar outro nome à revista: *Annales. Economics, Sociétés, Civilisations*. Febvre propunha um novo objeto de estudo, as *mentalidades*, e exortava a que escrevessem a “história das ‘sensibilidades’, a dos odores, dos medos, dos sistemas de valor”⁹⁶. Seu *Rabelais*, comenta Duby, “demonstrava magistralmente que cada época tem sua própria visão de mundo e que as maneiras de sentir e pensar variam com o tempo”⁹⁷;
- d) Diferentemente de Fernand Braudel (1902-1985), que utilizava procedimentos de economista e de geógrafo para escrever história, pois evitava adentrar pela esfera da cultura e da religião, conforme ele próprio confessava, Lucien Febvre tinha nas obras literárias sua fonte de informação, portanto, mais na literatura do que nos mapas e nas estatísticas.

⁹⁴ DUBY, Georges. “Reflexão sobre a história das mentalidades e a arte”. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n. 33, julho 1992, p. 69. Trad. de Heloisa Jahn.

⁹⁵ DUBY, Georges. *Op.cit.*, p. 68.

⁹⁶ *Op.cit.*, p. 69.

⁹⁷ DUBY, Georges. *Op.cit.*, p. 69.

Falar em Fernand Braudel é falar de sua contribuição para o entendimento de “tempo de longa duração” dos eventos, isto é, a observação de como evoluem eventos relacionados à sociedade, economia, civilização, em longo e “médio prazo”. O tempo de um evento é curto, é rápido. O tempo da materialidade da vida é longo. Esses estudos nos levam, pois, a repensar a História.

Assim, esse grupo de historiadores começou a renovar o estudo da História, na França. Antes a História era vista pelo seu lado econômico, estatístico e/ou político. Esses estudiosos foram, aos poucos, verificando que era necessário estudá-la, não a partir da ação de um homem, mas numa outra perspectiva, para verificar as idéias que faziam a *mentalidade* de uma época.

Estudar a História do Brasil por esse ângulo é estudá-la, não a partir da ação de D. Pedro I, proclamador da Independência; ou de Antônio Conselheiro, líder da Guerra dos Canudos; ou de Tiradentes, mártir da Inconfidência Mineira; ou de Bárbara de Alencar, heroína da Revolução de 1817, no Crato. Estudar a História do Brasil por esse ângulo é verificar como viviam os coetâneos de D. Pedro; é abstrair o que tinham de comum os pensamentos dos contemporâneos de Antônio Conselheiro; é procurar saber o que se passava nas cabeças dos coevos de Tiradentes ou de Bárbara de Alencar. Isso é *mentalidade* de cada época.

Assim como a cabeça e o pensamento não se separam do corpo, o indivíduo não pode ser estudado isolado do corpo social no qual se insere, ensinam-nos os historiadores da Nova História. E quando chegamos ao âmago desse pensamento, encontramos os rastros deixados por nossos ancestrais. Isso é *residualidade*. Corroborando com esta afirmação, explicita Roberto Pontes: “Integrante de uma

sociedade, o homem (...) expressa a *mentalidade* do seu tempo, que é antes de qualquer coisa *residual*, isto é, composta de *sedimentos mentais* de que não se tem consciência⁹⁸.

Estudar como viviam os homens num determinado período e o que representava melhor os símbolos, os ícones, nas obras que eles deixaram — como as esculturas de Aleijadinho (1730-1814) —, dá-nos a idéia da sociedade ou do recorte histórico que eles viveram. “É nesse recorte histórico que, através de vestígios, nos deparamos com os símbolos, com o imaginário, com a *remanescência da psicologia coletiva*. Falar em vestígios é falar em *resíduo*. A *mentalidade* não pode dissociar-se de *resíduo*. Não se pode verificar exatamente onde termina o *resíduo* e onde começa a *mentalidade*”, complementa Roberto Pontes, na já citada entrevista a nós concedida⁹⁹, em junho de 2006.

Observamos que os milagres da *Compadecida* mostram uma ligação temática com os *Milagres de Nossa Senhora*, narrados por Gautier de Coincy, Gonçalo de Berceo e Alfonso X, entre outros. No entanto, as *mentalidades* de cada época são distintas. A de Suassuna reflete a *mentalidade* de nosso tempo, enquanto a dos outros autores a do tempo em que eles viveram, isto é, entre os séculos XII e XIII. E mesmo que leiamos hoje as obras desses autores, fá-lo-emos com a *mentalidade* de nosso tempo e não como as conheceram seus coetâneos.

É de fundamental importância compreendermos a noção da *mentalidade* sob o prisma dos historiadores da *Nouvelle Histoire*, pois ela nos dá um suporte para a compreensão de como se forma a *residualidade*. Portanto, nada melhor do que passarmos a palavra para os citados historiadores.

⁹⁸ PONTES, Roberto. *Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana*. In: SILVA, Odalice de Castro & LANDIM, Teoberto (Organizadores). *Escritos do cotidiano*. Fortaleza: 7 Sóis Editora, 2003, p. 89.

⁹⁹ MOREIRA, Rubenita Alves. *Reflexões sobre a residualidade. Entrevista com Roberto Pontes*. Comunicação na Jornada Literária “A Residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura da UFC, Fortaleza, julho de 2006.

Jacques Le Goff explica que a história das *mentalidades* é feita: a) Com base na leitura de qualquer documento; b) Partindo-se de “tipos de documentos privilegiados que permitem acessos mais ou menos diretos às psicologias coletivas”¹⁰⁰, como a arte figurativa, certos gêneros literários, determinados documentos que mostrem hábitos e atitudes da vida quotidiana etc.

Le Goff descreve o universo das *mentalidades*, composto de “idéias deformadas, de automatismos psíquicos, sobrevivências e destroços, nebulosas mentais e incoerências arranjadas”¹⁰¹; comenta as dificuldades de se passar da História das idéias para o universo das *mentalidades*, qualquer que seja a sociedade, qualquer que seja a época, devido serem recentes tais investigações, não dispondo, portanto, de problemática e metodologia suficientes; e expõe as imensas dificuldades de analisar a história das *mentalidades*, particularmente se forem referentes à sociedade ocidental da Alta Idade Média (Século V - Século X). Diz-nos Le Goff:

No Ocidente da Alta Idade Média, os documentos são raros e furtam-se a uma leitura orientada para a apreensão do universo mental comum. A cultura é definhada, abstrata, aristocrática. Na documentação encontramos apenas as camadas superiores da sociedade e um enquadramento muito estrito da produção cultural da Igreja, que mais contribui para mascarar as realidades. Se o cristianismo acolhe no seu seio ou deixa subsistir diferentes sistemas de valores, não há, fora da doutrina cristã, sistemas de valores conscientemente elaborados e sistematicamente expostos. São, em grande parte, sistemas de valores implícitos, reconstruídos pelo historiador. Além disso, o valor aqui estudado, bem como os homens que eram a sua encarnação, o trabalho e os trabalhadores (sobretudo artífices), escapavam ao interesse dos mestres e dos produtores da cultura. O trabalho não era um “valor”, nem havia sequer palavra para o designar.¹⁰²

¹⁰⁰ LE GOFF, Jacques. “Trabalho, técnicas e artesãos nos sistemas de valor na Alta Idade Média”. In: -----, *Para um novo conceito de Idade Média*. Editorial Estampa, 1993, p. 101.

¹⁰¹ *Op.cit.*, p.101.

¹⁰² *Op.cit.*, p.101.

Georges Duby, um dos principais expoentes da Nova História das mentalidades, lembra como o grupo da *École des Annales* percebia a *mentalidade* e trata de distingui-la da expressão “inconsciente coletivo”:

Com o termo mentalidades nos referíamos ao conjunto difuso de imagens e certezas impensadas a que se referem todos os membros de um mesmo grupo. Ao mesmo tempo chamávamos a atenção para o perigo, apesar da utilização que dele fazia o grandíssimo historiador do sagrado Alphonse Dupront, do conceito, em nosso entender falacioso, de inconsciente coletivo. Porque inconsciente só existe em relação a uma consciência, ou seja, uma pessoa. Ora, o que buscávamos era reconhecer não o que cada pessoa guarda acidentalmente reprimido fora de sua consciência, mas esse magma confuso de presunções herdadas a que, sem prestar atenção mas ao mesmo tempo sem afastar da mente, ela faz referência a todo instante¹⁰³.

Duby, mesmo não teorizando sobre *resíduos*, observa sua existência na sociedade. Na realidade, não se trata de apenas um *resíduo* e, sim, de vários que sofrem alterações no decorrer do tempo:

Com efeito, considerávamos que no seio de “uma mesma sociedade” não existe um único “*resíduo*”. Pelo menos sabíamos que esse *resíduo* não apresenta a mesma consistência nos diversos meios ou estratos de que se compõe uma formação social. Sobretudo, considerávamos inaceitável qualificar como “estável” esse ou, melhor, esses (fazíamos questão do plural) *resíduos*. Eles se modificam ao longo das idades e nossa proposta era justamente seguir com atenção essas modificações¹⁰⁴.

Michel Vovelle, importante historiador das *mentalidades*, ao confrontar *ideologia* e *mentalidade*, vê que esta é menos ágil que aquela e percebe que a *mentalidade* “é tecida em um tempo arrastado, alargando, assim, a durabilidade e o efeito do passado nos grupos humanos”.¹⁰⁵ Acumula *resíduos* de experiências de várias gerações e, assim, “constrói um viver coletivo que ultrapassa o tempo das vidas individuais, o que a torna

¹⁰³ DUBY, Georges. *Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte*. In: Novos estudos CEBRAP nº 33, jul/1992. Trad. Heloísa Jahn, p. 69.

¹⁰⁴ DUBY, Georges. *Op.cit.*

¹⁰⁵ D’ALESSIO, Marcia Mansor. *Reflexões sobre o Saber Histórico. Entrevistas com Pierre Vilar, Michel Vovelle, Madeleine Rebérioux*. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p. 19.

um terreno favorável ao armazenamento de memórias e matéria-prima para a construção de identidades”.¹⁰⁶

Márcia D’Alessio, na entrevista que lhe concederam Pierre Vilar, Michel Vovelle e Madeleine Rebérioux, reportando-se às respostas de Vovelle, comenta:

Ao situar o campo das mentalidades na história da historiografia, Michel Vovelle exhibe a trajetória: os historiadores passaram das estruturas sociais às representações; ao fazê-lo, depararam-se com mediações entre vida real e representações construídas sobre ela. Nessas mediações encontram-se as mentalidades: lugares obscuros da história, subterrâneos dos grupos sociais, zonas pré-conceituais das ações humanas em que se constroem as “sensibilidades coletivas”, expressão estruturante na reflexão do autor. A noção de sensibilidade remete à dimensão psicológica, e a idéia de fato coletivo reafirma sua filiação à sociologia clássica.

Psicologia das grandes massas, eis o campo em que emergem os fenômenos de longa duração, temporalidade na qual o historiador das mentalidades constrói seus objetos de investigação. No entanto, esse tempo longo é captado na sua inter-relação com o seu oposto, o tempo curto, nervoso, ágil, tempo da ruptura, da descontinuidade, e tempo em que se localizam as ações políticas, aquelas que organizam o cotidiano da vida coletiva¹⁰⁷.

Resumindo, a *mentalidade*:

- a. É esse conjunto difuso de imagens a que se referem todos os membros de um mesmo grupo;
- b. É um campo investigativo delimitado pela idéia de longo tempo dos componentes da *École des Annales*;
- c. Está intrinsecamente associada a *resíduo*.

¹⁰⁶ D’ALESSIO, Marcia Mansor. *Op.cit.*, p. 19.

¹⁰⁷ *Op.cit.*, p. 20.

2.1.4 Híbridação cultural

“Muita gente não compreende porque é que os escravos, na sua maioria, se conformam com a sua condição uma vez chegados à América ou ao Brasil. Eu também não compreendia. Hoje compreendo. No navio em que fugimos de Angola, o Nação Crioula, conheci um velho que afirmava ter sido amigo de meu pai. Ele recordou-me que na nossa língua (e em quase todas as línguas da África ocidental) o mar tem o mesmo nome que a morte: Calunga. Para a maior parte dos escravos, portanto, aquela jornada era uma passagem através da morte. A vida que deixavam em África era a Vida; a que encontravam na América ou no Brasil, um renascimento”.¹⁰⁸

Neste romance ficcional de Agualusa, a personagem Ana Olímpio redige e envia cartas a Eça de Queiroz. *Nação Crioula*, como se pode perceber, é o nome de um navio negreiro que abastece de escravos os mercados brasileiros de Pernambuco e Bahia. Centrando a narrativa nesta embarcação, o autor conta a História da África, do Brasil e de Portugal. O mesmo faz Castro Alves (1847-1871). Cantemos junto com o Poeta dos Escravos o canto V de *O navio negreiro*¹⁰⁹.

Senhor Deus dos desgraçados!
 Dizei-me vós, Senhor Deus!
 Se é loucura... se é verdade
 Tanto horror perante os céus?!
 Ó mar, por que não apagas
 Co'a esponja de tuas vagas
 De teu manto este borrão?...
 Astros! noites! tempestades!
 Rolai das imensidades!
 Varrei os mares, tufão!
 Quem são estes desgraçados
 Que não encontram em vós
 Mais que o rir calmo da turba

¹⁰⁸ AGUALUSA, José Eduardo. *Nação Crioula*. Rio de Janeiro: Graphia, 1998, apud PONTES, Roberto. “O viés afrobrasílico e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”. In: Rita Chaves; Tânia Macedo. (Org.). *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, v., p. 363-372.

¹⁰⁹ ALVES, Castro. “Os escravos”. In: ----- . *Poesias completas*. Vol. I: Coleção Os poetas românticos brasileiros. Goiânia: Livraria e Editora Waldré Ltda, 1979.

Que excita a fúria do algoz?
 Quem são? Se a estrela se cala,
 Se a vaga opressa resvala
 Como um cúmplice fugaz,
 Perante a noite confusa...
 Dize-o tu, severa Musa,
 Musa libérrima, audaz!...

São os filhos do deserto,
 Onde a terra esposa a luz.
 Onde vive em campo aberto
 A tribo dos homens nus...
 São os guerreiros ousados
 Que com os tigres mosqueados
 Combatem na solidão.
 Ontem simples, fortes, bravos...
 Hoje míseros escravos,
 Sem ar, sem luz, sem razão. . .

São mulheres desgraçadas,
 Como Agar o foi também.
 Que sedentas, alquebradas,
 De longe... bem longe vêm...
 Trazendo com túbios passos,
 Filhos e algemas nos braços,
 N'alma — lágrimas e fel...
 Como Agar sofrendo tanto,
 Veio o tempo, trouxe as flores,
 Que nem o leite de pranto
 Têm que dar para Ismael.

Lá nas areias infindas,
 Das palmeiras no país,
 Nasceram — crianças lindas,
 Viveram — moças gentis...
 Passa um dia a *caravana*,
 Quando a virgem na cabana
 Cisma da noite nos véus...
 ... Adeus, ó choça do monte,
 ... Adeus, palmeiras da [fonte!...
 ... Adeus, amores... adeus!...

Depois, o areal extenso...
 Depois, o oceano de pó.
 Depois no horizonte imenso
 Desertos... desertos só...
 E a fome, o cansaço, a sede...
 Ai! quanto infeliz que cede,
 E cai p'ra não mais s'erguer!...
 Vaga um lugar na *cadeia*,
 Mas o chacal sobre a areia
 Acha um corpo que roer.

Ontem a Serra Leoa,
 A guerra, a caça ao leão,

O sono dormido à toa
 Sob as tendas d'amplidão!
 Hoje... o *porão* negro, fundo,
 Infecto, apertado, imundo,
 Tendo a peste por jaguar...
 E o sono sempre cortado
 Pelo arranco de um finado,
 E o baque de um corpo ao mar...
 Ontem plena liberdade,
 A vontade por poder...
 Hoje... cúm'lo de maldade,
 Nem são livres p'ra morrer. .
 Prende-os a mesma corrente...
 — Férrea, lúgubre serpente —
 Nas roscas da escravidão.
 E assim zombando da morte,
 Dança a lúgubre coorte
 Ao som do açoite... Irrisão!...
 Senhor Deus dos desgraçados!
 Dizei-me vós, Senhor Deus,
 Se eu deliro... ou se é verdade
 Tanto horror perante os céus?!...
 Ó mar, por que não apagas
 Co'a esponja de tuas vagas
 Do teu manto este borrão?
 Astros! noites! tempestades!
 Rolai das imensidades!
 Varrei os mares, tufão!...

Tanto o romance de Agualusa quanto o poema de Castro Alves destacam uma embarcação que fazia a travessia dos escravos pelo Atlântico Sul. Ambos os textos exalam a atmosfera africana, brasileira e portuguesa. Acrescentemos a esse ambiente literário comum às três nações um escritor português, ou melhor, uma escritora: Lídia Jorge. No romance *A Costa dos Murmúrios* (1988)¹¹⁰, essa escritora nascida no Algarve critica a ação colonialista de seu país em Moçambique, o que nos remete à época escravagista do Brasil-colônia. E coloquemos nesta atmosfera *afrobrasilusa* o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Exemplifiquemos com o episódio do testamento

¹¹⁰ JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. O romance se constitui em duas partes: a primeira corresponde a um livro intitulado "Os Gafanhotos", cuja trama evoca um caso acontecido durante a guerra colonial. A segunda parte: vinte anos depois, Eva Lopo, a Evita de "Os Gafanhotos", lê o referido livro e comenta o que aconteceu, repondo a verdade dos fatos.

canino baseado n' *O enterro do cachorro*, fragmento de um folheto maior intitulado *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, e que se trata de um conto popular do século V do Norte da África.

Todas essas obras apresentam História e ficção fundidas num idioma comum, a Língua Portuguesa. Em todas elas encontramos alta concentração de *residualidade*, decorrente da *hibridação cultural* portuguesa, brasileira e africana. Como bem lembra Roberto Pontes:

não pode haver índice maior de concentração de *residualidade* cultural do que este, pois, mescladas História, ficção e língua, no destino de três nações de partes distintas do mundo, África, América e Europa, dá-se ao longo do tempo a *hibridação cultural* alimentadora de uma nova *mentalidade* e de uma nova literatura, a *afrobrasílusa*, cuja característica maior vem a ser o fusionamento, numa só expressão, de elementos culturais e lingüísticos originários de três pontos distintos etnicamente.¹¹¹

Nada identifica melhor a *hibridação cultural* do que o termo *afrobrasíluso*, cunhado por Roberto Pontes. Ao defrontarmos com textos como os dos autores ora comentados — o angolano filho de pai português e mãe brasileira José Eduardo Agualusa, os brasileiros Antônio Frederico de Castro Alves e Ariano Suassuna, e a portuguesa Lídia Jorge — observamos quão entrelaçados estão os elementos históricos e culturais na produção literária dessas três nações e vêm-nos as sensações de *acronia*¹¹² e *desterritorialização*, descritas por Hermano Viana¹¹³, o prefaciador de *Nação Crioula*, e percebidas na *Compadecida*, visto que *O enterro do cachorro* era um conto de origem

¹¹¹ PONTES, Roberto. "O viés afrobrasíluso e as literaturas africanas de Língua Portuguesa". In: Rita Chaves; Tânia Macedo. (Org.). *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

¹¹² Ao cunhar esta palavra, Roberto Pontes quis dar-lhe o significado de desestabilização do tempo, tanto histórico quanto narrativo. O professor seguiu a lógica de outro vocábulo, *acromia*, que se refere à descoloração da pele.

¹¹³ No prefácio de *Nação Crioula*, Hermano Viana comenta que a literatura, como um *jet-lag*, "também provoca efeitos neurológicos bem concretos" que o fazem perder completamente sua "orientação geográfica". IN: PONTES, Roberto. *O viés afrobrasíluso e as literaturas africanas de língua portuguesa*. In: Rita Chaves; Tânia Macedo. (Org.). *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

moura que passou do norte da África para a Península Ibérica, migrando daí para o Nordeste brasileiro.

O sentido de *desterritorialização* está relacionado com a *hibridação cultural*. Ele tanto acontece entre África, Península Ibérica e América, quanto em outros espaços geográficos. Exemplificamos esse sentido com um comentário de Maria do Amparo Tavares Maleval sobre os *romances* — “poemas épico-líricos breves, documentados na Península Ibérica” entre os séculos XIV e XVII — que compõem o *Romanceiro* hispânico:

Composições tipicamente espanholas, não foram originariamente exclusivas da Espanha, uma vez que podem ser consideradas suas congêneres as *viser* suecas e dinamarquesas, as *baladas* inglesas e escocesas, certos *cantos* franceses, italianos, alemães, sérvios, gregos, finlandeses etc.¹¹⁴

Além da *desterritorialização* relacionada à *hibridação cultural*, esse comentário mostra a *reterritorialização* dos poemas, ocorrida nos outros países.

Desterritorialização e *reterritorialização* são termos consagrados por conceituados escritores, como Gilles Deleuze e Néstor García Canclini.

O termo *desterritorialização* é marca de Gilles Deleuze. Em *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, obra escrita em co-autoria com Félix Guattari, esses autores usam a expressão *desterritorialização da língua*, ao referir-se às tensões, constantes e variações atípicas da linguagem. E exemplificam:

Se, em um campo social, distinguimos o conjunto das modificações corpóreas e o conjunto das transformações incorpóreas, encontramos, apesar da variedade de cada um, duas formalizações: uma de *conteúdo*, outra de *expressão*. Com efeito, o conteúdo não se opõe à forma, ele tem sua própria formalização: o pólo mão-ferramenta, ou a lição das coisas. Mas ele se opõe à expressão, dado que

¹¹⁴ MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002, pp. 19-20.

esta tem também sua própria formalização: o pólo rosto-linguagem, a lição dos signos. [...]

Ora, as formas, tanto de conteúdo quanto de expressão, [...] não são separáveis de um movimento de desterritorialização [...]. Expressão e conteúdo, cada um deles é mais ou menos desterritorializado [...], segundo o estado de sua forma. A esse respeito, não se pode postular um primado da expressão sobre o conteúdo, ou o inverso. Os componentes semióticos são mais desterritorializados do que os componentes materiais, mas o contrário também ocorre. [...] Em suma, existem graus de desterritorialização que quantificam as formas respectivas, e segundo os quais os conteúdos e as expressões se conjugam, se alternam, se precipitam uns sobre os outros, ou, ao contrário, se estabilizam, operando uma reterritorialização.¹¹⁵

Néstor García Canclini, em *Culturas híbridas – Estratégias para entrar e sair da modernidade*¹¹⁶, usa o citado termo em relação e em contraste a outros termos, como nomes de processos combinados: *descolecionamento e desterritorialização*¹¹⁷ e *desterritorialização e reterritorialização*. Quanto a estes dois últimos, Canclini os utiliza para exemplificar as “buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade”¹¹⁸. Argumenta o autor que esses dois processos se referem à “perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas relocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas”¹¹⁹. Quanto a *descolecionamento*, o autor observa:

As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o *jazz* e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberiana.¹²⁰

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. Trad.: OLIVEIRA, Ana Lúcia de e LEÃO, Lúcia Cláudia. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, pp. 26-29.

¹¹⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Culturas híbridas, poderes oblíquos”. In: -----, *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad.: LESSA, Ana Regina Lessa e CINTRÃO, Heloísa Pezza. São Paulo: EDUSP, 2006, pp. 283-350.

¹¹⁷ *Op.cit.*, p. 302.

¹¹⁸ *Op.cit.*, p. 309.

¹¹⁹ *Op.cit.*, p. 309.

¹²⁰ *Op.cit.*, p. 304.

Apreendemos um terceiro significado para o vocábulo no texto de Roberto Pontes: o da sensação de perda das limitações geográficas produzida por narrativas que retratam uma história comum a três distintas nações, isto é, uma obra literária *afrobrasílusa*.

Sobre o termo *afrobrasíluso*, comenta o teórico:

Como as literaturas de Língua Portuguesa têm seu espaço na Europa, América do Sul, África e Ásia, e são hoje estudadas em centros universitários de muitos países; como esta comunidade de falantes, escritores e leitores tem no momento importância cultural, econômica e política no concerto internacional; e como língua e literatura sempre foram instrumentos de afirmação de povos e nações, necessário se faz conceituar um novo dado histórico-cultural, ecumênico, surgido da expansão da Língua Portuguesa no mundo: a literatura *afrobrasílusa*, ou, a síntese das identidades na diversidade.¹²¹

A literatura *afrobrasílusa* é, pois, distinta do que se entende por literatura africana, brasileira e portuguesa, tendo em vista o fenômeno da *hibridação cultural*.

Isso nos explica Roberto Pontes:

Verifiquei que a conformação ontológica da literatura *afrobrasílusa* reside precisamente na *hibridação cultural* que lhe é peculiar, porque toda cultura viva vem a ser produto de uma *residualidade*, a qual é sempre a base de construção do novo. Assim também é que toda *hibridação cultural* revela uma *mentalidade* e toda a produção artística considerada erudita não passa da *crystalização* de *resíduos culturais sedimentados*, na maior parte das vezes populares.¹²²

O *hibridismo cultural* resulta, pois, do encontro de distintas culturas.

Na entrevista que nos concedeu em 05 de junho de 2006, Roberto Pontes fala-nos de *hibridismo cultural*. Na conceituação de Pontes, *hibridismo cultural* é expressão usada para explicar que “as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato

¹²¹ PONTES, Roberto. “Literatura Afrobrasílusa: tentativa de conceito”. In: -----, *Poesia Insubmissa Afrobrasílusa*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor; Fortaleza: Edições UFC, 1999, p. 164.

¹²² PONTES, Roberto. “O viés afrobrasíluso e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”. In: Rita Chaves; Tânia Macedo. (Org.). *Op.cit.*

com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam”. E sublinha: “A *hibridação cultural* se nutre do conceito de *hibridismo* comum à mitologia. Um ser híbrido é aquele composto de materiais de natureza diversa”.

O *Auto da Compadecida* é composto de *hibridismos culturais* provenientes de diferentes culturas, conforme já exemplificados anteriormente.

Foi Néstor García Canclini¹²³ quem criou a expressão “culturas híbridas” para explicar por que essa mescla existente entre o popular e o moderno não se enquadra em conceitos como mestiçagem ou sincretismos. O autor fala-nos sobre *hibridação*:

Parto de uma primeira definição: *entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras. Um exemplo: hoje se debate se o *spanglish*, nascido nas comunidades latinas dos Estados Unidos e propagado pela *internet* a todo o mundo, deve ser aceito, ensinado em cátedras universitárias — como ocorre no Amherst College de Massachusetts — e objeto de dicionários especializados (Stavans). Como se o espanhol e o inglês fossem idiomas não endividados com o latim, o árabe, e as línguas pré-colombianas. Se não reconhecêssemos a longa história impura do castelhano e extirpássemos os termos de raiz árabe, ficaríamos sem *alcachofas, alcaldes, almohadas* nem *algarabía*¹²⁴. Uma forma de descrever este trânsito do discreto ao híbrido, e a novas formas discretas, é a fórmula “ciclos de hibridação” proposta por Brian Stross, segundo a qual, na história, passamos de formas mais heterogêneas a outras mais homogêneas, e depois a outras relativamente mais heterogêneas, sem que nenhuma seja “pura” ou plenamente homogênea.¹²⁵*

Canclini considera “atraente tratar a *hibridação* como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar

¹²³ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Trad.: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão; trad. da introdução: Gênese Andrade. 4ª ed., 1ª reimp. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

¹²⁴ [sem *alcachofras, prefeitos, almofadas* nem *algazarra*.]

¹²⁵ GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Introdução à edição de 2001”. In: ----- *Op.cit.*, pp.XIX e XX.

misturas particulares” e dá como exemplo o poema *Traduzir-se* de Ferreira Gullar, musicado por Raimundo Fagner:

Uma parte de mim é todo mundo
 Outra parte é ninguém, fundo sem fundo
 Uma parte de mim é multidão
 Outra parte estranheza e solidão
 Uma parte de mim pesa, pondera
 Outra parte delira
 Uma parte de mim almoça e janta
 Outra parte se espanta
 Uma parte de mim é permanente
 Outra parte se sabe de repente
 Uma parte de mim é só vertigem
 Outra parte linguagem
 Traduzir-se uma parte na outra parte
 Que é uma questão de vida e morte
 Será arte?¹²⁶

“Uma parte de mim é permanente”, quer dizer, o antigo, o tradicional. “Outra parte se sabe de repente”, quer dizer o novo, o moderno. Essa dualidade no poema de Ferreira Gullar nos conduz a outra forma de *hibridismo* trabalhada por Canclini na confrontação “modernismo *versus* modernização socioeconômica”.

Partindo da reflexão a respeito de não ser o modernismo a “expressão da modernização socioeconômica, mas *o modo como as elites se encarregam da intersecção de diferentes temporalidades históricas*”, Canclini comenta como ocorrem essas temporalidades na América Latina:

Os países latino-americanos atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tentativas de dar à cultura de

¹²⁶ GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Introdução à edição de 2001”. In: ----- . *Op.cit.*, pp. XXXIX e XL. Canclini se refere especificamente ao disco no qual Fagner canta canções em Português e em Espanhol e “alterna sua voz e sua língua de origem com as de Mercedes Sosa e Joan Manuel Serrat, uma maneira excelente de expressar esses dilemas”. No entanto, podemos encontrar essa música cantada exclusivamente por Fagner no CD “Fagner 20 Super Sucessos”, fabricado por Sony Music Entertainment (Brasil), num projeto de Múcio Araújo.

elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estrados sociais.¹²⁷

E conclui que na cultura moderna latino-americana a modernização pouco operou na substituição do tradicional, ocasionando, com isso, uma *heterogeneidade multitemporal*.¹²⁸

Roberto Pontes trabalha a *hibridação cultural* com um enfoque próprio. Enquanto Canclini a investiga no campo da modernidade e da pós-modernidade, Pontes o faz em obras literárias.

Outros dois autores a usarem essa expressão são Massimo Canevacci¹²⁹ e Moacir dos Anjos¹³⁰. Em sua obra *Sincretismi. Una esplorazione sulle ibridazioni culturali*, Canevacci a trabalha relacionando-a aos sincretismos culturais e explora o que ele considera *palavras híbridas*, como *marronização*, *bricolagem* e *bifurcações*, entre outras. O autor observa as mutações de significados que essas palavras sofrem, influenciadas por *hibridismos étnicos*.

Moacir dos Anjos estuda a afirmação do híbrido a partir dos conceitos global e local nas artes plásticas. Convidado do Seminário Arte Contemporânea, no Teatro Antonieta Noronha, em entrevista concedida ao Diário do Nordeste, o autor falou sobre “O Local e o Global Redefinidos”. Moacir dos Anjos transmite a idéia da afirmação do

¹²⁷ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Op.cit.*, pp. 73-74.

¹²⁸ Canclini justifica seu posicionamento, lembrando coexistirem em casas de pessoas “com alto nível educativo de Santiago do Chile, Lima, Bogotá, México” e várias outras cidades, “bibliotecas políglotas com artesanatos indígenas, TV por cabo e antenas parabólicas com móveis coloniais, revistas que informam como realizar melhor especulação financeira nesta semana com ritos familiares e religiosos seculares”.

¹²⁹ CANEVACCI, Massimo. *Sincretismi. Una esplorazione sulle ibridazioni culturali*. Genova, Italia: Costa & Nolan SPA, 1995. Trad.: Roberta Barni. *Sincretismos. Uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, Istituto Italiano di Cultura, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1996.

¹³⁰ Autor de *Local/Global: arte em trânsito*, Moacir dos Anjos é doutor em economia, ex-diretor do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães e curador do 30º Panorama da Arte Brasileira.

híbrido quando comenta que “o regional não é mais algo rigidamente definido” e quando propõe discutir, na mostra, “quais os sentidos em que é ainda possível falar de uma arte nacional em um mundo que promove, progressivamente, o desmanche de fronteiras rígidas entre expressões culturais diversas”.¹³¹

A *hibridação cultural* pode ser analisada por vários aspectos. No entanto, seja no campo social, seja no campo literário, seja no aspecto lingüístico-comunicativo ou nas artes plásticas, olhando-se para o passado ou mirando o futuro, o que se observa é a diluição de fronteiras para o surgimento de uma nova realidade.

Resumindo, a *hibridação cultural*:

- a. Pode ser estudada pelo seu aspecto literário, artístico ou sócio-cultural;
- b. Apresenta sempre a idéia de algo resultante do cruzamento de culturas diferentes;
- c. Explica que as culturas não seguem caminhos isolados: elas se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam.

2.2 A Residualidade e algumas confinações

Neste tópico observaremos as teorias confinantes com a *residualidade* e, ao fazê-lo, homenageamos os mestres que, com suas pesquisas, enriquecem o nosso universo do saber.

¹³¹ ANJOS, Moacir dos. *Afirmção do híbrido*. Entrevista. Caderno 3 do Diário do Nordeste, edição de 03 de abril de 2007. Fortaleza: Ed. Verdes Mares, 2007. Matéria assinada por Júlia Lopes.

2.2.1 *Residualidade versus* Periodização

A escolha da teoria de uma dissertação deve guiar-se pelo objetivo definido para o desenvolvimento redacional. No presente trabalho, estudamos aspectos *residuais* no *Auto da Compadecida*. Um estudo com essa finalidade não pode ser feito do ponto de vista da periodização.

Como vimos, a *Compadecida* apresenta *resíduos* da Idade Média européia, compreendendo uma época finda antes do Descobrimento do Brasil. Assim, é impraticável estudar o fenômeno dos *resíduos* medievais na cultura nordestina através da historiografia oficial, pois estaremos confinados às paredes limítrofes dos períodos. Os próprios historiadores literários sentem essa dificuldade, visto que as divisões periodológicas são arbitrárias e quase sempre condicionadas às divisões políticas — os períodos recebem nomes de monarcas (Luís XV, por exemplo) ou etiquetas derivadas desses nomes (era vitoriana, era elisabetana) — ou às divisões cronológicas (Renascimento, Quinhentismo), mescladas a termos de conteúdo estético (Classicismo, Romantismo), que “significam apenas a necessidade de um esquema para a apresentação da obra, sem qualquer princípio normativo”, conforme atesta Afrânio Coutinho, em *A literatura no Brasil*¹³². Esclarece o historiador:

Destarte, o critério político ou meramente numérico, de acordo com as separações políticas ou indicadas por grandes acontecimentos históricos ou literários, não oferecem qualquer orientação para a caracterização literária do período, pois implicam o reconhecimento da dependência e determinação da literatura pelos acontecimentos políticos ou sociais.¹³³

Coutinho reconhece que a periodização literária, assim como o princípio da história literária, deve proceder de um “conceito geral de literatura”. Observa ainda que

¹³² COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*, vol. 1, 3ª ed. Revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio / EDUFF, 1986, p. 12.

¹³³ *Idem, ibidem*.

a periodização literária ideal deve obedecer a critério estreitamente literário, “a partir da noção de que a literatura se desenvolve como literatura”.¹³⁴ Tentando equacionar esse problema, Coutinho apresenta o conceito de “zonas fronteiriças” de transição entre os períodos. Em sua opinião:

a nova periodologia assim equacionada encerra outra noção importante: em vez da sucessão dos períodos, como blocos estanques, o que ressalta é a imbricação, porquanto os sistemas de normas que se substituem em dois períodos jamais começam e acabam em momentos precisos, porém se continuam em certos aspectos, repelindo-se em outros; as novas normas substituem as antigas progressivamente, imbricando-se, interpenetrando-se, entrecruzando-se, e se superpondo, criando “zonas fronteiriças”, de transição, nas fímbrias dos períodos. Assim, em vez de unidades temporais, eles são antes unidades tipológicas, a articulação fazendo-se em profundidade ou por camadas.¹³⁵

No entanto, esse conceito, apesar de muito importante no ensino de Literatura, não é eficaz, quando se tenta enquadrar autores de obras discrônicas — como é o caso de José Albano, que os periodologistas não sabem em que grupo incluir, ora colocando-o entre os renascentistas, maneiristas ou neoclássicos, ora entre os simbolistas¹³⁶ ou parnasianos, mas, conscientes de que não têm como classificá-lo, consideram-no ou “fora dos quadros da poesia brasileira”¹³⁷, ou, como faz Sânzio de Azevedo, nele vêm *o Solitário*, uma figura independente.¹³⁸

¹³⁴ COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Eduardo de Faria. *Op.cit.*, p. 14.

¹³⁵ *Op.cit.*, p. 15.

¹³⁶ Manuel Bandeira em *Antologia dos Poetas Brasileiros*, apesar de considerar José Albano “inclassificável dentro dos quadros da poesia brasileira”, entende que “Pela espiritualidade de sua inspiração, pela musicalidade de sua forma, pela sensibilidade por assim dizer outonal de seus versos, é dentro do quadro simbolista que melhor cabe a sua singular figura.” In: AZEVEDO, Sânzio de. “José de Albano, o Solitário” in *Aspectos da Literatura Cearense*. Fortaleza: Edições UFC/ Academia Cearense de Letras, 1982, p. 60.

¹³⁷ BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Simbolista*. Rio de Janeiro, TecnoPrint, 1965, p. 176, *apud* AZEVEDO, Sânzio de. “José de Albano, o Solitário” in *Op.cit.*, p. 60.

¹³⁸ AZEVEDO, Sânzio de. *Op.cit.*, p. 60.

O mesmo ocorre com António Ferreira, na Literatura Portuguesa. António José Saraiva e Óscar Lopes¹³⁹ o consideram “um clássico renascentista isolado”:

Os poetas nascidos entre 1520 e 1530 cultivam as formas consagradas pelo Renascimento e introduzidas por Sá de Miranda — de quem quase todos se declaram discípulos — e ainda por vezes ecoam o triunfo momentâneo do Humanismo nos cursos de Artes de Coimbra. No entanto apenas um, o Dr. António Ferreira (1528-1569), pode considerar-se representante íntegro e sem concessões do espírito classicista e humanista que entre nós se confrontou com a tradição literária e com o espírito da Contra-Reforma.

Essas mesmas dúvidas motivaram críticos de outros países, de diferentes épocas.

J. Tynianov, em seu ensaio *Da Evolução Literária*, escreve que “determinar o gênero dos poemas de Pushkin era um problema extremamente agudo para os críticos da década de vinte; isso porque o gênero de Pushkin era uma combinação mista e nova para a qual não se dispunha de “designação”¹⁴⁰ .

Em 1825 o poeta A.S.Pushkin, num ensaio intitulado *O poésil classitcheskoi i romantitcheskoi* (*Sobre a poesia clássica e a romântica*), já havia se pronunciado sobre o assunto:

Nossos críticos ainda não chegaram a acordo, para uma clara distinção entre os gêneros clássico e romântico. Devemos a noção confusa sobre este assunto aos jornalistas franceses, que geralmente atribuem ao romantismo tudo o que lhes parece trazer o selo do devanear e do ideologismo germânico ou baseado em tradições e preconceitos do povo simples [...]. Uma poesia pode apresentar todas essas características e, ao mesmo tempo, pertencer ao gênero clássico.¹⁴¹

¹³⁹ SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12ª ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1982, p. 265.

¹⁴⁰ TYNIANOV, J. “Da Evolução Literária” In: TOLEDO, Dionísio de Azevedo (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978, p. 114.

¹⁴¹ PUSHKIN, A.S. “O poésil classitcheskoi i romantitcheskoi (Sobre a poesia clássica e a romântica)”, *apud* SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: TOLEDO, Dionísio de Azevedo (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978, p. XI.

Se a periodologia vinculada ao conceito das zonas fronteiriças se mostra ineficaz para explicar obras discrônicas, também o é quando tenta explicar a subsistência de *resíduos* de remotas eras em obras literárias atuais, porque as zonas fronteiriças ressaltam a imbricação de dois períodos vizinhos, mas não ocorrências cuja temporalidade é de “longa duração”.

Alfredo Bosi também sente essa dificuldade. No oitavo capítulo de sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, que trata das tendências contemporâneas, no tópico intitulado “Dois momentos”, comenta que “não é fácil separar com rigidez os momentos internos do período que vem de 1930 até nossos dias”.¹⁴² Observando o cenário literário brasileiro a partir de 1950/55, constata que a renovação do gosto pela “arte regional e popular” está direcionada para o “potencial revolucionário da cultura popular”, apresentando resultados desiguais, com exceção de alguns poemas e de “alguns textos dramáticos de Ariano Suassuna¹⁴³, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Dias Gomes”.¹⁴⁴

Roberto Pontes observa ser o *resíduo* a essência da literatura e, por isso, é contrário a que se enquadre uma obra ou um autor num determinado estilo de época. Sua opinião está fundamentada no artigo *Em torno de um resíduo: Santa Maria Egipciaca*. Ao analisar a *Balada de Santa Maria Egipciaca*, de Manuel Bandeira, aludindo ao título de seu trabalho, Pontes comenta ser o tema hagiográfico de Santa Maria Egipciaca, *resíduo* medieval do século V d.C, o qual permanece dois anos após a

¹⁴² BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 385.

¹⁴³ Afora essa alusão a Suassuna, Bosi faz uma outra, no tópico “Permanência e transformação do regionalismo”. Comenta o autor: “Combinando lenda e humor, tradição popular e paródia, o dramaturgo paraibano Ariano Suassuna surpreendeu seu público com duas narrativas de fôlego, *A Pedra do Reino* (1971) e *O Rei Degolado* (1977). *Op.cit.*, p. 428.

¹⁴⁴ *Op.cit.*, p.387.

Semana de Arte Moderna¹⁴⁵, na “produção da primeira fase poética daquele que foi cognominado por Mário de Andrade o “São João Batista do Modernismo” brasileiro.¹⁴⁶ Comprova, assim, ser o *resíduo* a essência da cultura e da literatura: “Significa dizer que no âmbito da cultura e da literatura não podemos falar em produções originais, sendo errôneo igualmente enquadrar determinada obra ou dado autor num estilo de época, numa escola ou num exclusivo movimento estético”.¹⁴⁷

2.2.2 *Residualidade versus* Intertextualidade

Neste tópico faremos uma abordagem inicial dos estudos da intertextualidade. Posteriormente, reforçaremos a distinção entre intertextualidade e *residualidade*.

Foi a lingüista e semióloga Julia Kristeva quem, fundamentando-se nos estudos de Mikhail Bakhtine sobre as relações dialógicas entre textos, designou *intertextualidade* a esse dialogismo textual.¹⁴⁸

Partindo das análises de Kristeva, Vítor Manuel de Aguiar e Silva apresenta “interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s)”¹⁴⁹ como definição de intertextualidade.

A lingüista Ingedore G. Villaça Koch, em entrevista concedida em 02 de maio de 2007 a José Anderson Sandes, editor do periódico Diário do Nordeste, salienta que “a

¹⁴⁵ O poema de Bandeira está incluído no livro *O Ritmo Dissoluto*, publicado em 1924, ao lado de *A Cinza das Horas* e *Carnaval*, num volume cujo título geral é *Poesias*.

¹⁴⁶ PONTES, Roberto. *Em torno de um resíduo: Santa Maria Egípcíaca*. In: 2º Colóquio do PPRB - Relações Luso-Brasileiras; deslocamentos e permanências, Rio de Janeiro, 2004. Programação das Sessões Simultâneas no Liceu Literário Português & Caderno de Resumos. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2004.

¹⁴⁷ *Idem, Ibidem*.

¹⁴⁸ *Idem, Ibidem*.

¹⁴⁹ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Vol. I. Coimbra: Livraria Almedina, 1996, p. 625.

intertextualidade no sentido estrito é quando se menciona no espaço de um texto um outro já produzido”. E acrescenta já ter apontado dez ou doze textos cujos sentidos foram tirados de versos da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias. “Encontramos estas marcas em Casimiro de Abreu, Murilo Mendes, José Carlos Paes (sic). Nestes casos, é proposital a presença do texto do outro. É o que chamo da intertextualidade possível ou o diálogo possível”¹⁵⁰, diz a lingüista. E para ilustrar suas palavras, relembremos o poema de Gonçalves Dias e trechos de alguns outros que com ele dialogam:

Gonçalves Dias: Canção do Exílio (Coimbra,1843)¹⁵¹

*“Kennst Du das Land, wo die Citronen blühen
Im dunkein Laub di Gold-Orangen glühen,
Kennst du es wohl? Dahin, dahin!
Möcht’ich... Ziehn.” (Goethe)*

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o Sabiá:
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.
Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossas vidas mais amores.
Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá:
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.
Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar — sozinho, à noite —
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.
Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que eu desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu’inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

¹⁵⁰ KOCH, Ingedore G. Villaça. *“Não existe nada totalmente novo sob o sol. Nunca somos originais”*. Entrevista com para o Caderno 3 do Diário do Nordeste, edição de 02 de maio de 2007. Fortaleza: Ed. Verdes Mares, 2007. Matéria assinada por José Anderson Sandes.

¹⁵¹ DIAS, Gonçalves. *Poesia Completa e Prosa Escolhida*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1959. “Cantos. Poesias Americanas”, p. 103.

Casimiro de Abreu: Exílio (Lisboa, 1855)¹⁵²

[1ª estrofe]
 Eu nasci além dos mares:
 Os meus lares,
 Meus amores ficam lá!
 — Onde canta nos retiros
 Seus suspiros,
 Suspiros o sabiá.

Oswald de Andrade: Canto de regresso à Pátria (1925)¹⁵³

Minha terra tem palmares
 Onde gorjeia o mar
 Os passarinhos daqui
 Não cantam como os de lá.
 [...]
 Não permita Deus que eu morra
 Sem que volte pra São Paulo
 Sem que veja a Rua 15
 E o progresso de São Paulo.

Carlos Drummond de Andrade: Nova Canção do Exílio (1945)¹⁵⁴

Um sabiá
 Na palmeira, longe.
 Estas aves cantam
 Um outro canto.
 [...]
 Ainda um grito de vida e voltar
 Para onde tudo é belo
 E fantástico:
 A palmeira, o sabiá,
 O longe.

Mário Quintana: Uma Canção (1962)¹⁵⁵

Minha terra não tem palmeiras...
 E em vez de um mero sabiá,
 Cantam aves invisíveis
 Nas palmeiras que não há.

Murilo Mendes: Canção do Exílio (1930)¹⁵⁶

Minha terra tem macieiras da Califórnia
 Onde cantam gaturamos de Veneza
 [...]
 Nossas flores são mais bonitas
 Nossas frutas mais gostosas
 Mas custam cem mil réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade

¹⁵² ABREU, Casimiro de. *Obras completas de Casimiro J. M. de Abreu*. Livro primeiro. Colligidas e anotadas por J. Norberto de Souza. 5ª ed. mais correcta e augmentada. Rio de Janeiro/ Paris: H. Garnier Livreiro-editor, 1877, p. 157.

¹⁵³ ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

¹⁵⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

¹⁵⁵ QUINTANA, Mário. *Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1962.

¹⁵⁶ MENDES, Murilo. Poemas. In:----- . *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959, p.5.

E ouvir um sabiá com certidão de identidade!

José Paulo Paes: Canção do Exílio Facilitada (1973)¹⁵⁷

Lá?
Ah!
Sabiá...
Papá...
Maná...
Sofá...
Sinhá...

Cá?
Bah!

Joaquim Osório Duque Estrada: Hino Nacional Brasileiro (1909)

Do que a terra mais garrida
Teus risonhos, lindos campos têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida
Nossa vida, no teu seio, mais amores.

O dialogismo entre os referidos textos é considerado intertextualidade poética por Leyla Perrone-Moisés. A autora inicia o artigo “A intertextualidade crítica”¹⁵⁸ perguntando se “poderá haver uma verdadeira intertextualidade nesse discurso entre textos que é a crítica”. E dá uma resposta:

Em princípio, a crítica sempre foi intertextual (...). Sempre se tratou de escrever um texto sobre outro texto, um texto que dialoga com outro. Assim, mesmo no caso mais simples (evidentemente hipotético, como todas as “formas simples”), há no discurso crítico um entrecruzar de dois textos, o texto analisado e o texto analisante.

Em seguida, a autora faz uma diferenciação entre intertextualidade crítica e intertextualidade poética, no intuito de responder à indagação posta no início do texto:

A primeira evidência é que a intertextualidade crítica é declarada (...), enquanto a intertextualidade poética pode ser tácita. O crítico declara (confessa) que escreve sobre uma ou várias obras. (...) O crítico é alguém que entra em propriedade alheia (...) e isso pressupõe o respeito de certas regras (...).

¹⁵⁷ PAES, José Paulo. In: *Meia Palavra*. São Paulo: Cultrix, 1973.

¹⁵⁸ PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A Intertextualidade Crítica”. In: *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*. Intertextualidades - nº 27. Coimbra: Almedina, 1979.

Ora o escritor passeia pelos territórios da literatura com uma desenvoltura que não é permitida ao crítico: nada declara, pode dialogar com escritores sem os chamar pelo nome, utiliza os bens alheios como se fossem seus.

A intertextualidade pode ser de forma ou de conteúdo. Ocorre a intertextualidade de forma quando o autor repete expressões, enunciados ou fragmentos de outros textos. Já a intertextualidade de conteúdo ocorre quando há indicação do texto-fonte, citações e referências, resumos e resenhas, traduções etc.

A intertextualidade se refere ao conhecimento prévio de outros textos. O nível intertextual é um reflexo da bagagem de experiência e cultura do escritor e do leitor. Compreende a inter-relação da temática de um texto com outros, de modo semelhante ou divergente.

Portanto, há intertextualidade quando Ariano Suassuna afirma ter-se baseado em romances e histórias populares do Nordeste brasileiro: *O Castigo da Soberba*, *O Enterro do Cachorro* e *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, inclusive transcrevendo trechos desses três folhetos como epígrafes do *Auto da Compadecida*. No entanto, quando ele fala de sua surpresa ao descobrir que uma história semelhante ao *enterro do cachorro* tinha sido usada por Cervantes no capítulo intitulado “As bodas de Camacho”, de *Dom Quixote*, já está na área da *residualidade*, pois este é um tema que *remanesce* de uma época anterior.

2.2.3 *Residualidade versus* Influência

Seria impossível estudar os *resíduos* medievais tomando a Teoria da Influência como base. Isso porque, pela referida teoria, cada escritor *cria* seu precursor.

Na “Apresentação” da edição em Português de *A Angústia da Influência*, de Harold Bloom, Arthur Nestrovski¹⁵⁹ enfatiza, além de Bloom, outros dois autores: Jorge Luis Borges e T.S.Eliot. Começaremos pelo ensaio de Eliot sobre a “Tradição e o Talento Individual”.

Publicado em 1919, o referido ensaio expressa uma visão da influência diferente da visão medieval. Para Eliot, “existe uma ordem ideal dos monumentos da arte”¹⁶⁰, porém esta ordem pode ser alterada por uma nova obra de arte. Se a nova obra for realmente inovadora, ela modificará “a ordem *integral*” da arte de tal maneira que “as relações e valores de cada obra com o todo serão reajustados”¹⁶¹.

O “talento individual” é a capacidade do artista de reconstruir a tradição através de sua própria obra. Para Eliot, a individualidade é impessoal e só diz respeito ao “meio específico” da arte e, vendo por este aspecto, é o contrário da personalidade. “A consciência poética se desenvolve na mesma medida em que se sacrifica e se extingue a personalidade”. Seguindo o raciocínio de Eliot, “todo poeta, quando tem força o bastante para ingressar no contínuo da literatura, altera o passado assim como se deixa determinar por ele; a influência tem duas mãos, e o gênio é uma força de resistência capaz de equilibrar, se não suplantar, o fluxo maciço das influências passadas”.

É oportuno observar ser a impessoalidade um tema freqüente em escritos modernos sobre a literatura, principalmente em obras de alguns escritores franceses, como Paul Valéry (1871-1945), Maurice Blanchot (1907-2003) e Emmanuel Lévinas

¹⁵⁹ NESTROVSKI, Arthur. “Apresentação”. In: BLOOM, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Trad.: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991, pp. 11-27.

¹⁶⁰ NESTROVSKI, Arthur. “Influência!”. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 214.

¹⁶¹ *Idem, Ibidem.*

(1906-1995). Contudo, devemos ter em mente que a “impessoalidade na teoria de T.S.Eliot se confunde com a influência”.¹⁶²

No decorrer de sua criação literária crítica e poética, Eliot formularia “um novo padrão canônico da literatura européia”¹⁶³, o qual provocaria uma inversão de prioridades. Recordemos que, em sua formação, foi determinante o conhecimento dos simbolistas franceses e dos poetas metafísicos ingleses dos Seiscentos. Portanto, em sua teoria da influência, Eliot esvazia Shakespeare, reduz John Milton (1608-1674) e anula os românticos, além de favorecer “a simplicidade e inteligibilidade” do estilo de Dante Alighieri (1265-1321) e a “sensibilidade unificada” dos poetas metafísicos e dos simbolistas franceses¹⁶⁴.

Essa inversão de prioridades e suas estratégias de leitura em numerosos estudos levaram Eliot a “uma considerável reformulação do cânone” e, sobretudo, “à instituição do mais influente método de análise literária num longo período, que se estende da década de 30 até fins dos anos 60: o “New Criticism”.¹⁶⁵

Há, pois, uma resistência de Eliot aos antecessores, e esse procedimento coloca seus estudos em uma posição contrária às investigações da *Teoria da Residualidade*.

Compreende-se melhor essa “tortuosa relação de Eliot com seus ancestrais, reais e fictícios”, a partir do ensaio “*Kafka y sus precursores*”, de Jorge Luis Borges¹⁶⁶. Nele Borges aponta, em nota de rodapé, o ensaio *Points of View*, de Eliot, como sua fonte.

¹⁶² NESTROVSKI, Arthur. “Influência!”. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Op.cit.*, p.215.

¹⁶³ NESTROVSKI, Arthur. “Influência”. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Op.cit.*, p. 215.

¹⁶⁴ *Op.cit.*, p. 214.

¹⁶⁵ *Op.cit.*, p.215.

¹⁶⁶ BORGES, Jorge Luis – Obras Completas. “Kafka y sus precursores”. In: -----. *Otras inquisiciones*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1974, pp. 710-712.

Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899 – Genebra, Suíça, 1986) comentou e traduziu Franz Kafka, além de escrever prólogos para suas obras. O autor tcheco figurava entre as leituras prediletas do escritor argentino. Assim, é natural encontrar a presença kafkiana na obra de Borges. Ele próprio se declara discípulo de Kafka. A este respeito, vale destacar sua opinião publicada em um artigo jornalístico¹⁶⁷ por ocasião do centenário do nascimento de Kafka, em que assinala a presença deste autor em sua obra:

Mi primer recuerdo de Kafka es del año 1916, cuando decidí aprender alemán. (...) Fue entonces cuando leí el primer libro de Kafka que, aunque no lo recuerdo ahora exactamente, creo que se llamaba *Once cuentos*. (...) Después tuve oportunidades de leer *El proceso* y a partir de entonces, lo he leído continuamente.¹⁶⁸

Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka. Hay uno, titulado *La Biblioteca de Babel* y algún otro, que fueron ejercicios en donde traté de ser Kafka. Esos cuentos interesaron, pero yo me di cuenta que no había cumplido mi propósito y debía buscar otro camino.¹⁶⁹

Com essas palavras Borges reconhece não apenas a influência, mas também a imitação do modelo. São palavras a assinalar a influência direta de Kafka sobre Borges.

Neste ensaio escrito em 1951, Borges faz um exame dos precursores de Kafka, visto reconhecê-lo em textos vários de literaturas de diversas épocas. Começa pelo paradoxo de Zenão de Eléia (cerca de 495 a.C. - 430 a.C.) contra o movimento: “Un móvil que está en A (declara Aristóteles) no podrá alcanzar el punto B, porque antes deberá recorrer la mitad del camino entre los dos, y antes la mitad de la mitad, y antes,

¹⁶⁷ BORGES, Jorge Luis. “Un sueño eterno”. Madrid: Periódico *El País*, suplemento centenario Franz Kafka, de 3 de julio de 1983, p.3. Transcrito em: “Intertextualidad de F. Kafka en J. L. Borges”, de Cristina Pestaña Castro. In: *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, ISSN 1139-3637, Nº. 7, 1997-1998.

¹⁶⁸ [Minha primeira lembrança de Kafka é do ano de 1916, quando decidi aprender alemão. (...) Foi quando li o primeiro livro de Kafka que, embora não o recorde agora exatamente, creio que se chamava *Onze contos*. (...) Depois tive oportunidades de ler *O processo* e, a partir daí, eu o venho lendo continuamente.]

¹⁶⁹ [Escrevi também alguns contos nos quais tratei ambiciosa e inutilmente de ser Kafka. Há um intitulado *La Biblioteca de Babel* e algum outro que foram exercícios onde tratei de ser Kafka. Esses contos interessaram, mas eu me dei conta que não havia cumprido meu propósito e devia buscar outro caminho.]

la mitad de la mitad, y así hasta lo infinito; la forma de este ilustre problema es, exactamente, la de *El Castillo*, y el móvil y la flecha y Aquiles son los primeros personajes kafkianos de la literatura”¹⁷⁰.

No segundo texto, a afinidade não está na forma, e sim no tom. Trata-se de um apólogo de Han Yu, prosador chinês do século IX, constante na *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (1948), de Margouliè. Borges destacou o seguinte parágrafo:

Universalmente se admite que el unicornio es un ser sobrenatural y de buen agüero (...). Pero este animal no figura entre los animales domésticos, no siempre es fácil encontrarlo, no se presta a una clasificación. No es como el caballo o el toro, el lobo o el ciervo. En tales condiciones, podríamos estar frente al unicornio y no sabríamos con seguridad que lo es. Sabemos que tal animal con crin es caballo y que tal animal con cuernos es toro. No sabemos cómo es el unicornio.¹⁷¹

O terceiro texto procede dos escritos de Kierkegaard (1813-1855). Borges percebe uma afinidade mental de ambos os escritores, sendo ambos pródigos em parábolas religiosas: “Kierkegaard, como Kafka, abundó en parábolas religiosas de tema contemporáneo y burgués”.¹⁷²

O quarto texto corresponde ao poema *Fears and Scruples*, de Robert Browning (1812-1889), publicado em 1876. Um homem tem, ou acredita ter, um amigo famoso. Ele nunca o viu e esse amigo jamais pôde ajudá-lo, mas seus gestos muito nobres são

¹⁷⁰ [Um móvel que está no ponto A (declara Aristóteles) não poderá chegar ao ponto B, porque antes deverá percorrer a metade do percurso entre os dois pontos, e antes, a metade da metade, e antes, a metade da metade da metade, e assim até o infinito; a forma desse ilustre problema é, exatamente, a de *O Castelo*, e o móvel e a flecha e Aquiles são os primeiros personagens kafkianos da literatura]. BORGES, Jorge Luis – Obras Completas. “Kafka y sus precursores”. In: -----. *Otras inquisiciones*. Edición dirigida y realizada por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A., 1974, p. 710.

¹⁷¹ [Universalmente admite-se que o unicórnio é um ser sobrenatural e de bom agouro (...). Mas este animal não figura entre os animais domésticos, nem sempre é fácil encontrá-lo, não se presta a uma classificação. Não é como o cavalo ou o touro, o lobo ou o cervo. Em tais condições, poderíamos estar em frente a um unicórnio e não o saberíamos com certeza. Sabemos que tal animal com crina é cavalo e que tal animal com chifres é touro. Não sabemos como é o unicórnio]. BORGES, Jorge Luis. *Op.cit.*, p. 710. Sobre esse parágrafo, em nota de rodapé, o autor escreve que o desconhecimento do animal sagrado e sua morte oprobiosa ou casual em mãos do vulgo são temas tradicionais da literatura chinesa.

¹⁷² *Op.cit.*, p. 711.

comentados e, dele, circulam cartas autênticas. Há quem ponha em dúvida os gestos, e os grafólogos afirmam serem as cartas apócrifas. O homem, no último verso, pergunta: "¿Y si este amigo fuera Dios?" ("E se este amigo fosse Deus?")

Borges registra ainda dois contos. Um deles pertence às *Histoires désobligeantes*, de León Bloy (1846-1917) e relata o caso de algumas pessoas que juntam globos terrestres, atlas, guias ferroviários e baús, mas morrem sem nunca terem conseguido sair de seu povoado natal. O outro conto é *Carcassonne*, de Lord Dunsany (1878-1957). Um invencível exército de guerreiros parte de um castelo infinito, subjuga reinos, vê monstros e se fadiga em desertos e montanhas, mas nunca chega a Carcassonne, embora algumas vezes a divise. Borges considera este conto o reverso do anterior; no primeiro, nunca se sai de uma cidade; no último, nunca se chega.

Este é o argumento de Borges: tomados em si, esses textos em nada se assemelham. No entanto, todos nos fazem pensar em Kafka. Porém, se Kafka não tivesse existido ou escrito, jamais teríamos percebido esse matiz comum a todos eles, mas que só existe em função da presença da própria ficção kafkiana. Tendo-se proposto a identificar precursores de Kafka na história da literatura, Borges só encontra uma lista dispersa de nomes, sem nenhum elemento em comum, exceto certo tom kafkiano que os caracteriza a todos. Borges deduz que não são precursores de Kafka, e sim, seus descendentes, ainda que isso possa parecer absurdo e conclui que cada escritor *cria* seu precursor. *Kafka e seus precursores* é, pois, uma "teoria da força literária como usurpação da origem"¹⁷³.

Borges conclui que cada escritor *cria* seu precursor:

¹⁷³ NESTROVSKI, Arthur. "Apresentação". In: BLOOM, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Trad.: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 14.

Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.¹⁷⁴ En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres. El primer Kafka de *Betrachtung* es menos precursor del Kafka de los mitos sombríos y de las instituciones atroces que Browning o Lord Dunsany.¹⁷⁵

Se para Eliot a transformação da tradição pela nova obra é um resgate, para Borges é uma criação, é uma invenção de elementos novos os quais, surpreendentemente, passam a fazer parte do passado.

O maior expositor da angústia da influência é, sem dúvida, Harold Bloom. Sua obra, *A angústia da influência*, é uma “meditação prolongada sobre os padrões de apropriação, ou melhor, de desapropriação entre poemas”¹⁷⁶. O autor a apresenta como “uma teoria da poesia através de uma descrição da influência poética, ou histórias das relações intrapoéticas”¹⁷⁷; considera a história da poesia “indistinguível da influência poética”, pois os “poetas fortes” fazem a história “deslendo-se uns aos outros”.¹⁷⁸ Confessa então seu interesse pelos “poetas fortes, grandes figuras com persistência para combater seus precursores até a morte”¹⁷⁹.

Bloom cita muitos trechos das obras de Oscar Wilde referentes à angústia da influência, a qual Wilde, não soube superar no campo poético. Do comentário de Oscar Wilde em *The portrait of Mr. W. H.*, Bloom destaca o seguinte trecho exemplificador dessa angústia: “A influência é simplesmente uma transferência de personalidade, uma maneira de entregar a outro o que se tem de mais precioso; seu exercício produz uma

¹⁷⁴ Nesse vocábulo há uma chamada do autor para nota de rodapé: “Véase T.S.Eliot: *Points of View* (1941). Págs. 25-26.”

¹⁷⁵ [Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens. O primeiro Kafka de *Betrachtung* é menos precursor do Kafka dos mitos sombríos e das instituições atrozes do que Browning ou Lord Dunsany]. BORGES, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. In: ----- . *Op.cit.* p. 712.

¹⁷⁶ NESTROVSKI, Arthur. “Apresentação”. In: BLOOM, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Trad.: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 19.

¹⁷⁷ BLOOM, Harold. *Op.cit.*, p. 33.

¹⁷⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁷⁹ *Idem, ibidem.*

sensação e talvez mesmo a realidade de uma perda. Todo discípulo se apodera de alguma coisa de seu mestre”.¹⁸⁰

Entretanto, Bloom apresenta textos tanto de autores atormentados pela influência quanto de autores que a negam. Destes últimos, Bloom nos apresenta dois textos de Wallace Stevens. O primeiro é um fragmento de carta:

Embora, é claro, eu venha do passado, esse passado é o meu, e não alguma coisa portando os rótulos Coleridge, Wordsworth etc. Não sei de ninguém que me tenha sido de particular importância. Meu agregado realidade-imaginação é inteiramente de minha propriedade, muito embora o perceba, também, nos outros.¹⁸¹

O segundo, de uma correspondência para o poeta Richard Eberhart, na qual Stevens oferece uma solidariedade reflexiva:

Compreendo bem sua negação de qualquer influência minha. Este tipo de coisa sempre me deixa atônito, porque, no meu próprio caso, não tenho consciência de ter sido influenciado por ninguém e tenho sempre, propositadamente, evitado a leitura de grandes maneiristas como Eliot e Pound, para que não venha a absorver qualquer coisa, mesmo inconscientemente.¹⁸²

Para Bloom, a opinião de Stevens, em quem reconhece um poeta de alta individualidade, apenas ilustra um dos modos da influência poética expressar-se como variedade da melancolia ou do princípio da angústia¹⁸³.

Não poderíamos deixar de mencionar o porquê de Bloom não haver incluído Shakespeare neste livro:

O maior poeta em língua inglesa está excluído deste livro por diversas razões. Uma delas é necessariamente histórica: Shakespeare pertence à gigantesca

¹⁸⁰ BLOOM, Harold. *Op.cit.*, p. 34.

¹⁸¹ *Op.cit.*, p.35.

¹⁸² *Idem, ibidem.*

¹⁸³ *Idem, ibidem.*

idade antes das águas, antes da angústia da influência tornar-se um componente central da consciência poética. Outra tem a ver com o contraste entre as formas lírica e dramática. À medida em que a poesia se torna mais subjetiva, a sombra projetada pelo precursor se torna cada vez mais dominante. O principal motivo, porém, é que o precursor direto de Shakespeare foi Marlowe, poeta de estatura muito inferior à de seu legatário. (...) Shakespeare é o maior exemplo em língua inglesa de um fenômeno que jaz além das preocupações deste trabalho: a absoluta absorção do precursor.¹⁸⁴

Bloom esclarece o principal propósito desse livro: “apresentar a visão de um leitor em particular, no contexto tanto da crítica quanto da poesia de sua própria geração, naquele ponto onde as crises correntes mais o tocam, e no contexto de suas próprias angústias de influência”¹⁸⁵. Reconhece estarem mesmo os “poetas mais fortes” sujeitos a outras influências que não a poética, mas seu interesse único aqui é o *poeta como poeta*, ou a identidade autônoma do poeta.

Pela análise efetuada, percebe-se que Bloom postula a criação do “precursor” pelo “efebo”, ou “novo poeta”. No entanto, essa relação entre o “novo poeta” e seus “precursores” não é uma relação livre de polêmicas. “A influência poética, para muitos críticos, é simplesmente algo que acontece, uma transmissão de idéias e imagens, e o surgimento ou não de angústia no poeta posterior é visto como uma questão de temperamento e circunstância”¹⁸⁶.

Ariano Suassuna confessa ter sofrido, como dramaturgo e poeta no frescor de seus vinte anos, a influência dos poetas e dramaturgos ibéricos, e fala sobre isso no prefácio de *Uma mulher vestida de sol*, cuja ambientação revive o romance ibérico e o nordestino:

¹⁸⁴ BLOOM, Harold. *Op.cit.*, p. 39.

¹⁸⁵ *Op.cit.*, p. 41.

¹⁸⁶ BLOOM, Harold. *Yeats*. New York: Oxford University Press, 1970, p. 4 *apud*, NESTROVSKI, Arthur. “Influência”. In: BLOOM, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 221.

O ambiente noturno em que se passa a tragédia (de Dom Bernal Francês) é puramente ibérico. Assim como o tema da volta da guerra, comum na Península, ao tempo em que se combatiam os mouros. A hora comum no romance sertanejo é a tarde, presente mais através do espírito *empoeirado* das pegas-de-boi do que mesmo através de referências. Há uma identificação completa entre o autor e seu povo e o ambiente está sempre presente. Aliás, este é um traço peculiar ao clássico. [...] Outro aspecto do romance nordestino, seja o de sobrevivência (ibérica), seja o rigorosamente nacional, é o seu caráter dramático, tomada a palavra *drama* no seu sentido de *espetáculo*. O romance de “Dona Maria e Dom Arico” é uma mostra típica deste caráter dramático do romance nordestino...¹⁸⁷

Ariano Suassuna confessa ainda a influência do romancero hispânico em seus primeiros poemas, escritos nos anos de 1945 a 1948, no uso da rima toante, mas “procurando andar com suas próprias pernas, não usava a quadra ibérica e sim a sextilha ou a mono-rima sem estrofe, ambas, formas sertanejas”.¹⁸⁸

Não obstante, após terminar *Uma mulher vestida de sol*, o autor se apercebe de que, “se quisesse criar dentro de um sentido verdadeiramente brasileiro, teria de deixar de lado mesmo os mestres que mais amasse”.¹⁸⁹

Ariano Suassuna não sofre a angústia da influência, quando comenta sobre a intertextualidade do auto com alguns folhetos do Romancero Popular nordestino. Sabia que os cordelistas Silvino Pirauá de Lima, Anselmo Vieira de Souza e Leandro Gomes de Barros, em cujos folhetos se baseou, antecederam-no com o tema utilizado no *Auto da Compadecida*, mas se surpreendeu quando descobriu ser tema *residual* de épocas passadas. E aí estamos no campo da *Teoria da Residualidade*.

¹⁸⁷ SUASSUNA, Ariano. “Prefácio”. In: -----, *Uma mulher vestida de sol*. Recife: Universidade do Recife, Imprensa Universitária, 1964, p. 14.

¹⁸⁸ *Op.cit.*, pp. 14-15.

¹⁸⁹ *Op.cit.*, p.15.

3. Fortuna crítica sobre o *Auto da Compadecida* na perspectiva da cultura medieval

Em relação à obra sob análise, destacamos os estudos de duas escritoras: *O Sertão Medieval: Origens européias do teatro de Ariano Suassuna*, de Lígia Vassalo, e “Rastros *jacobeus* da *Compadecida* de Suassuna” e “Tradição medieval e ‘brasilidade’ no teatro nordestino”, ambos de Maria do Amparo Tavares Maleval.

O estudo de Lígia Vassalo abrange nove peças de Ariano Suassuna: *Auto da Compadecida*, *O casamento suspeito*, *O santo e a porca*, *A pena e a lei*, *Farsa da boa preguiça*, *Torturas de um coração*, *O castigo da soberba*, *O rico avarento* e *O homem da vaca e o poder da fortuna*, estando as quatro últimas reunidas em *Seleto em prosa e verso*. Vassalo evidencia traços medievalizantes nas manifestações culturais no Nordeste e observa estarem eles presentes na dramaturgia suassuniana, através das fontes temáticas, dos modelos formais de gênero literário, das matrizes textuais e do próprio tipo dramático empregado pelo autor, sendo esses aspectos estudados pela autora nas obras supracitadas.¹⁹⁰

O primeiro texto de Maria do Amparo Tavares Maleval — “Rastros *jacobeus* da *Compadecida* de Suassuna” — trata da tradição medieval do milagre mariano e, principalmente, da perpetuação do Grande Milagre jacobeu — um emasculadoromeiro suicida, ressuscitado pelas mãos de Nossa Senhora, tendo São Tiago como intercessor — no *Auto da Compadecida*. Essa perpetuação seria decorrente da lentidão das mudanças econômico-sociais, conforme estudos desenvolvidos pelos teóricos da

¹⁹⁰ VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, pp. 17-20.

História das Mentalidades. Quanto ao milagre jacobeu, Maleval traça considerações sobre uma fonte primária galega do século XII, o *Liber Sancti Jacobi*. Esta seria a única fonte latina do milagre. Partindo dessa fonte, a autora nos convida a uma reflexão sobre “o sentido das variações operadas na transladação do milagre mariano para o Nordeste brasileiro”.¹⁹¹

Quanto ao segundo texto, “Tradição medieval e ‘brasilidade’ no teatro nordestino”, a autora analisa dois autos: *Morte e vida severina*, auto de Natal do pernambucano João Cabral de Melo Neto, e *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Observa aspectos formais, temáticos e contextuais que os relacionam com os Autos ancestrais, principalmente com as moralidades e as farsas e faz uma comparação dos autos nordestinos com autos de Gil Vicente. Sobre o *Auto da Compadecida*, Maria do Amparo nele observa a herança medieval. Relacionando-o à moralidade, a autora traça a seguinte consideração: na “moralidade nordestina, ao mesmo tempo em que se apontam os pecados condenados pela Igreja, que levam ao Purgatório, promove-se o culto mariano, o franciscanismo e a alegria relacionada ao sagrado”. Maleval vê uma aproximação entre o *Auto da Compadecida* e o vicentino *Auto da Alma* quanto ao tema da existência espiritual, do prêmio da Vida Eterna aos justos e fiéis. No entanto, aponta diferenças em relação à Virgem Maria: “enquanto a Virgem vicentina lamenta a perdição da humanidade, a *Compadecida* a desculpa, levando em conta ‘a triste condição do homem’”.

Refletir sobre *resíduos* e observar as mudanças ocorridas em um período de longa duração são objetivos da *Teoria da Residualidade*. Portanto, parte dessa reflexão

¹⁹¹ MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. “Rastros jacobeu da *Compadecida* de Suassuna”. In: ----- (Organizadora). *Estudos galegos* 5. Niterói: EdUFF, 2007, pp. 61-75.

se encontra no presente trabalho, no item 4.3 – A intercessão de Nossa Senhora no *Auto da Compadecida* e mais especificamente no tópico 4.3.3 – Rei Alfonxo X, o Sábio.

4. *Auto da Compadecida*

Quatro anos depois [do entremês Torturas de um Coração, ou, Em Boca Fechada não Entra Mosquito], em 1955, escrevi o “Auto da Compadecida”, na linha religiosa do “Auto de João da Cruz” e na do riso popular do entremês de 1951 [Torturas de um coração], que escrevera por simples brincadeira. Tentei montar a nova peça com um grupo de adolescentes que dirigia então no Ginásio Pernambucano. Como não acertássemos na encenação e eu precisasse dar um espetáculo no dia do aniversário do colégio, escrevi, num só dia, uma outra peça em um ato, uma espécie de “facilitação” do terceiro ato do “Auto da Compadecida”, com outra história, é verdade, com outro tema e cujos personagens eram os mesmos do entremês de 1951. A peça recebeu o título de “O Processo do Cristo Negro”. Montado, porém, o “Auto da Compadecida”, ela perdeu, ao que eu pensava, o sentido, e foi-se juntar à outra na gaveta dos papéis velhos.¹⁹²

Estas palavras em epígrafe mostram-nos um Ariano Suassuna de 18 anos às voltas com a primeira montagem do *Auto da Compadecida*,¹⁹³ cuja concepção foi baseada em romances e histórias populares do Nordeste, conforme reiteradas afirmativas do autor.

Nosso interesse em voltar a esse argumento se deve ao fato de haver na *Compadecida* as características correspondentes à arte armorial, projeto estético desenvolvido por Suassuna com a proposta de uma criação erudita baseada no

¹⁹² SUASSUNA, Ariano. “Pequena explicação sobre a peça”. In: ----- . *A pena e a lei*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2003, p. 24.

¹⁹³ O *Auto da Compadecida* foi encenado pela primeira vez a 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, Rio de Janeiro, pelo Teatro Adolescente do Recife, sob a direção de Clênio Wanderley, por ocasião do I Festival Nacional de Teatro Amador do Rio de Janeiro. A *Compadecida* obteve o primeiro lugar.

romanceiro popular. Falar sobre o *Auto da Compadecida* implica, pois, situá-la no projeto do seu autor.

Para melhor compreensão, devemos voltar aos anos compreendidos entre 1945 e 1953, quando um grupo de estudantes da Faculdade de Direito de Recife, tomado pelo sentido de brasilidade pós-Segunda Guerra Mundial, buscou valorizar e difundir a cultura popular local, fazendo literatura erudita a partir da popular. Assim, em 1945, surgia o Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), tendo como integrantes: Joel Pontes, Hermilo Borba Filho, Gastão de Holanda, Aloísio Magalhães e Ariano Suassuna, entre outros.

Quando da criação do TEP, os textos dramáticos privilegiados pelos grupos cênicos eram de autores estrangeiros. O novo grupo tinha como proposta levar o teatro ao povo. Assim, em suas representações, favoreciam os autores residentes em Pernambuco e estes procuravam aproveitar dramaticamente os assuntos brasileiros.

O TEP teve suas atividades encerradas em 1953, devido à formatura de alguns de seus membros e à mudança de Hermilo Borba Filho para São Paulo.

Ariano Suassuna soube aplicar magistralmente os objetivos traçados pelo TEP. O mamulengo está presente em *Torturas de um coração, ou, Em boca fechada não entra mosquito* (1951) e *A pena e a lei* (1959, montada pela primeira vez em 1960). Tipos populares, como Cancão de Fogo e João Grilo, são utilizados em suas peças: Cancão em *O casamento suspeito* (1957) e João Grilo na *Compadecida* (1955). Folhetos são citados (“As perguntas do rei e as respostas de Camões” e “O homem da vaca e o poder da fortuna” na *Farsa da boa preguiça*, 1960) ou reescritos (*Auto da*

Compadecida). O bumba-meu-boi é lembrado no entremês *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1958).¹⁹⁴

Após sagrar-se famoso, Ariano Suassuna seguiu com seu interesse pela valorização da cultura nordestina e reuniu literatura, pintura, música, cerâmica, dança, escultura, tapeçaria, arquitetura, teatro, gravura e cinema num projeto ao qual denominou de Movimento Armorial. Dentre tantas expressões artísticas, o folheto assume um papel de destaque, pois envolve a literatura dos versos, a xilogravura das capas e a música de instrumentos, sendo esta associada à leitura ou recitação dos poemas. Devido à presença dessas três formas de expressão — literatura, xilogravura e música —, o folheto é considerado a bandeira do Movimento Armorial e o teatro, sua arte maior, tendo em vista apresentar as mesmas formas de expressão do folheto.¹⁹⁵ O *Auto da Compadecida*, como teatro e reescrita de alguns folhetos, está, portanto, no alto da pirâmide do Movimento Armorial.

Após compreendermos as bases da *Compadecida* quanto aos objetivos do Movimento Armorial, nossa intenção se volta para os aspectos *residuais* constantes na obra. Para demonstrá-los, apresentaremos inicialmente seu enredo.

A peça é apresentada pelo personagem Palhaço. Na trama, João Grilo e Chicó, dois nordestinos pobres da zona rural, enganam a fome e a miséria inventando histórias e fazendo pequenos trabalhos temporários. São afeitos à mentira. Assim, mentem ao

¹⁹⁴ Aqui estão catalogados somente alguns exemplos de obras nas quais Ariano Suassuna faz uma releitura de elementos presentes no romancelo e na cultura nordestina, visto não ser nosso objetivo explorar todas as obras em que eles aparecem.

¹⁹⁵ Cf. VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, pp. 25-27. Sobre o Movimento Armorial, Idelette Muzart Fonseca dos Santos comenta que, ao criá-lo, Ariano Suassuna se comprometeu com a arte popular, a qual se constitui “o cimento do Movimento Armorial”. Idelette chama atenção para o fato de o Movimento não reunir artistas populares, “mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um ‘material’ a ser recriado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas” (SANTOS, Idelette. M. F. “O decifrador de brasilidades” In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*, nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000, pp. 97-98).

major Antônio Morais, ao Padeiro e a sua Mulher adúltera, ao Sacristão, ao Padre e ao Bispo. Numa ocasião, dentro da igreja, encontram-se reunidos João Grilo, Chicó, o Padeiro, os citados religiosos e o Frade, um homem bondoso a quem todos tratam com desprezo. Ouvem-se tiros e gritos de socorro. A Mulher entra agitada, comunicando terem o cangaceiro Severino do Aracaju e um comparsa invadido a cidade. A polícia havia fugido. Severino e Cangaceiro se dirigem à igreja. Ao encontrar o grupo, os cangaceiros matam a todos, com exceção do Frade e de Chicó. Severino é assassinado pelo segundo cangaceiro, iludidos ambos pelo plano de João Grilo. João Grilo fere o segundo cangaceiro e é por ele baleado. Ambos morrem. Os personagens vão a julgamento na corte celeste e têm que justificar suas vidas diante do Diabo – Encourado – e de Jesus – Manuel. João Grilo, para vencer o Encourado e conseguir a benevolência de Manuel, pede a intervenção de Nossa Senhora. Assim, todos conseguem penas menores, o Purgatório, e João Grilo volta a viver.

A *Compadecida* é uma peça popular e regional e esse fato a aproxima do medievo. Lígia Vassalo lembra: “ser popular implica em ser regional, logo em aproveitar os assuntos rurais, isto é, criar com apoio na sabedoria de séculos. Isso porque só o campo e as vilas permitem entrever no povo características homogêneas, de cunho universal”.¹⁹⁶ Ao situar o enredo da *Compadecida* na zona rural e ao servir-se do esquema do mamulengo e do bumba-meu-boi, dois temas dos cantadores e do cordel nordestino, todos portadores de *resíduos medievais*, Ariano Suassuna apóia-se na “sabedoria dos séculos” e, assim, aproxima o *Auto* às peças da Idade Média.

¹⁹⁶ Cf. VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 25.

4.1 As bases do *Auto da Compadecida*

*Foi somente em 1955, com o Auto da Compadecida, que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo.*¹⁹⁷

Os mitos são *resíduos* de tempos primevos. As lendas, *resíduos* das lendas cristãs da Idade Média. Os mitos e as lendas, fontes *residuais* dos cordéis e folhetos que compõem o Romanceiro Nordestino. O Romanceiro Nordestino, fonte *residual* do *Auto da Compadecida*.

4.1.1 Mitos e Lendas

*Caldeirão dos Mitos*¹⁹⁸

Compositor: *Bráulio Tavares*

Intérprete: *Elba Ramalho*

*Eu vi o céu à meia-noite
Se avermelhando num clarão
Como o incêndio anunciado
No Apocalipse de São João
Porém não era nada disso
Era um Corisco, era um Lampião.*

*Eu vi um risco nos espaços
Era um revôo de um sanhaçu
Eu vi o dia amanhecendo
No ronco do maracatu
Não era a lança de São Jorge
Era o espinho do mandacaru.*

Vi um profeta conduzindo

¹⁹⁷ SUASSUNA, Ariano. "A Compadecida e o Romanceiro Nordestino". In DIÉGUES JR. e outros. *Literatura popular em verso - Estudos*. Rio de Janeiro, MEC – Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 157.

¹⁹⁸ In: CD 20 Super Sucessos de Elba Ramalho. Projeto: Múcio Araújo. Seleção Musical: Múcio Araújo / João Geraldo. Arte Final: Edna Batista. Fabricado por Sony Music Entertainment. Rio de Janeiro/RJ.

*Dos arraiais as multidões
Pra construir um chão sagrado
Com espingardas e facões
Não foi Moisés na Palestina
Foi Conselheiro andando nos sertões.*

*Eu vi o som na escadaria
Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó
Não era o eco das trombetas
De Josué em Jericó
Era um fole de oito baixos
A tocar numa noite de forró.*

*Vi um magrelo amarelado
Passando a perna no patrão
Não foi ninguém da Inglaterra
Nem de Paris, nem do Japão
Era o Pedro Malazarte
Era João Grilo e era Cancão.*

*Eu vi o som ao meio-dia
No mei' do chão do Ceará
Não era o coro dos Arcanjos
Nem era a voz de Jeová
Era uma cascavel armando o bote
E balançando o maracá.
Vi uma mão fazer o barro
Um homem forte, um homem nu
Um homem branco como eu
Um homem preto como tu
Porém não foi a mão de Deus
Foi Vitalino de Caruaru.*

Mitos e lendas... Ambos são narrativas, transmitidas oralmente através dos tempos. Ambos são estudados pela Mitologia. Contudo, há distinção entre os dois. Enquanto as lendas derivam de acontecimentos, os mitos bebem as águas do sobrenatural. Enquanto as lendas misturam fatos reais e históricos com acontecimentos provenientes da imaginação, os mitos misturam deuses, heróis e seres sobrenaturais a fatos da realidade, com o objetivo de explicar os fenômenos da Natureza. Os mitos têm os deuses como tema, enquanto as lendas têm por tema homens e animais.

A Mitologia estuda as lendas e os mitos. Entre os mitos, podemos citar o mito dos deuses que deram nome aos planetas do nosso sistema solar. Entre as lendas, as relativas ao Rei Artur e a Robin Hood. No Brasil, existem o Boitatá, o Saci-Pererê, o Lobisomem, o Caipora, a Iara, a mula-sem-cabeça e muito outros.

A música *Caldeirão dos Mitos* do poeta, romancista e compositor Bráulio Tavares é bem representativa da criação de mitos e lendas. Verificamos na canção o aproveitamento da lenda de Antônio Conselheiro e, nos magrelos amarelados João Grilo e Cancão, a *hibridação cultural* de um tipo oriundo da literatura popular européia: Pedro Malazarte.¹⁹⁹

Segundo Lígia Vassalo:

O mito de Pedro Malazartes²⁰⁰, analisado pelo antropólogo [Roberto da Matta], permite observar a transformação da pessoa comum (o indivíduo, submetido às leis da exploração do trabalho e da mais valia) numa pessoa individualizada ou, em outros termos, o herói típico da literatura popular nordestina. As provas e obstáculos a serem superados mostram a fragilidade daquele que deve enfrentá-los e que necessita, para tanto, de uma inabalável fortaleza – a sua astúcia, o poder dos fracos.²⁰¹

Após lembrar que personagens como João Grilo e Cancão “encarnam o sertanejo esperto e maltrapilho”, a autora faz uma análise desse camponês maltrapilho no universo medieval e, através dessa análise, observamos a origem e desenvolvimento do referido mito. Escreve a autora:

¹⁹⁹ Há muitas grafias para Malazarte. Em citações, mantemos a grafia adotada pelo autor. Quanto às nossas, preferimos a forma Malasartes, por considerarmos uma palavra espanhola derivada por aglutinação: malas artes = más artes.

²⁰⁰ Seguimos o conceito de “mito” dado por Mircea Eliade, para quem o mito relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial (ELIADE, 1971, p. 82, *apud* MOISÉS, 1999, p. 342) e os personagens míticos são os Entes Sobrenaturais. Pedro Malasartes não é um ente sobrenatural nem sua história relata um acontecimento no tempo primordial, por isso o consideramos uma lenda, e não um mito.

²⁰¹ VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 145.

No universo medieval, o camponês sujo e esfarrapado representa os antigos espíritos da terra, os demônios do campo, senhores da fertilidade e da fecundidade. Como todos os diabos, igualam-se aos mestres do cômico, do grotesco, do feio, do excrementício [...]. Os camponeses sátiros são representações antropomórficas dos demônios da fertilidade. Em nome da natureza, dão uma dura lição nos senhores com seus costumes e ética fundados na cultura “superior”. A cultura “inferior”, ligada à terra e ao fisiológico, ao corporal e ao genital, ridiculariza o palácio e a cidade, o poder régio e o eclesiástico, que olham para o alto, para os vazios, estéreis e infecundos campos celestes.²⁰²

Na linha *residual*, Pedro Malasartes apresenta *remanescências* desses camponeses, representantes mitológicos dos antigos espíritos da terra. João Grilo e Cancão estariam incluídos nesse mesmo universo mítico, visto serem personagens da literatura popular do medievalizado Nordeste brasileiro e guardarem *resíduos* de Pedro Malasartes.

Na *Compadecida*, existem outros *resíduos* de mitos e lendas. Quanto aos *traços residuais* de mitos, destacamos os relacionados ao mito de Hades. Quanto à lenda, além dos *traços residuais* de Pedro Malasartes em João Grilo, citamos *resíduos* da lenda do Vaqueiro Misterioso no personagem Encourado.

4.1.1.1 Mitos

*O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo.*²⁰³

O homem primitivo não questiona a veracidade ou falsidade de seus mitos nem a relação entre eles e a realidade. “Para o homem primitivo, não há duas imagens do

²⁰² VASSALO, Lígia. *Op.cit.*, p.141.

²⁰³ PESSOA, Fernando. Três primeiros versos de “Ulisses”. In: *Mensagem*.

mundo”, uma real e objetiva, e a outra mítica, mas uma única leitura, a leitura da paisagem, como tão bem argumentou Georges Gusdorf²⁰⁴. O mito está ligado, pois, ao “primeiro conhecimento que o homem adquire de si mesmo”.²⁰⁵

Do ponto de vista antropológico, *mito* designa um estágio do desenvolvimento humano anterior à História, à Arte, à Lógica. Na concepção de Mircea Eliade, o mito corresponde à “história do que se passou *in illo tempore*, a narrativa do que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do Tempo. ‘Dizer’ um mito é proclamar o que ocorreu *ab origine*.”²⁰⁶ Eliade faz, inclusive, a distinção entre as “grandes mitologias” das sociedades pré-modernas, como a grega, a egípcia e a indiana, das “mitologias primitivas” das sociedades arcaicas e tradicionais. Segundo o autor,

Assim como as Grandes Mitologias que foram finalmente transmitidas através de textos escritos, também as mitologias “primitivas” que os primeiros viajantes, missioneiros e etnógrafos conheceram na fase “oral”, têm uma “história”. Em outros termos, elas se transformaram e enriqueceram no curso dos séculos, sob a influência de outras culturas superiores ou graças ao gênio criador de alguns indivíduos excepcionalmente bem dotados.²⁰⁷

Percebe-se, pois, que os mitos dos primitivos refletem um estado primordial, razão pela qual Eliade acha preferível começar o estudo dos mitos pelas sociedades arcaicas e tradicionais, e deixar para um segundo momento o estudo das Grandes Mitologias.

Ernesto Grassi e Georges Gusdorf vêem o tempo mitológico de maneira semelhante à apresentada por Eliade. Enquanto Grassi fala “num tempo imperecível,

²⁰⁴ GUSDORF, Georges. “Epígrafe”. In: RIBEIRO JÚNIOR, João. *As perspectivas do mito*. São Paulo: Pancast, 1992.

²⁰⁵ *Idem, ibidem*.

²⁰⁶ ELIADE, Mircea. *Le sacré et le profane*, trad. fr., 1971, p. 82, *apud* MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 342.

²⁰⁷ ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad.: CIVELLI, Pola. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 10.

perenemente presente”²⁰⁸, Gusdorf observa ser um “tempo que não se reconhece como tal”²⁰⁹.

São vários os exemplos mitológicos que conhecemos, principalmente os relacionados à mitologia grega. Talvez não sejam tão conhecidos os das culturas americanas pré-colombianas, entre os quais destacamos, na cultura náhuatl — também denominada cultura asteca ou mexicana —, os mitos d’“Os cinco Sóis”, incluídos na *Leyenda de los Soles*,²¹⁰ de tradição tolteca, povo adorador do sol e da lua, e, na cultura

²⁰⁸ GRASSI, Ernesto. *Arte e Mito*, trad. port., s.d., p. 75, *apud* MOISÉS, Massaud. *Op.cit.*, p. 342.

²⁰⁹ GUSDORF, Georges. *Mito y Metafísica*, trad. arg., 1960, p. 13, *apud* MOISÉS, Massaud. *Op.cit.*, p. 342.

²¹⁰ O ciclo das idades ou “Sóis” narra a criação. São esses os cinco Sóis: Sol de Coelho, Sol de Tigre, Sol de Chuva, Sol de Vento e Sol de Movimento. O relato narrado pelos (povos) antigos dizia que o primeiro homem havia sido criado pelo deus Quetzalcóatl, a Serpente de Plumaz, que o fez das cinzas (*cf.* BELLINI, 1997, p. 25). No ano do Coelho, formou-se a base da terra e do céu. No segundo Sol, chamado Sol do Tigre, imperavam os gigantes; os tigres devoravam as pessoas e o sol não conseguia passar do meio-dia. No Sol de Chuva, Tlaloc, deus da chuva e do raio, destruiu o terceiro universo por meio de uma chuva de fogo. Durante o Sol de Vento, tudo foi levado pelo vento; os homens se transformaram em macacos e, como homens-macacos, foram viver pelos bosques. Os astecas viviam no Sol (Idade) de Movimento, quando às costas mexicanas chegaram os espanhóis, liderados por Cortés.

Há uma divergência entre os autores. Alguns, como BELLINI (1997, p. 25), falam do mito dos Cinco Sóis — Coelho, Tigre, Chuva, Vento e Movimento. Outros, como SOUSTELLE (2002, pp. 69-73), em Quatro Sóis — *nai-ocelotl* (“quatro-jaguar”), *nai-eecatl* (“quatro-vento”), *naiquiquitl* (“quatro-chuva”) e *nai-atl* (“quatro-água”). O nosso mundo foi designado pelo signo *nai-ollin* (“quarto tremor de terra”), pois estava fadado a desaparecer em decorrência de imensos sismos (*cf.* SOUSTELLE, *op. cit.*, p. 71). Mas, tanto as referências dos “Quatro Sóis” quanto as dos “Cinco” são coincidentes quanto à crença dos astecas de ter sido o mundo precedido de quatro outros Universos, Sóis ou Idades. Segundo os propositores de “Quatro Sóis”, no quarto Universo, o Sol da Água, aconteceu um dilúvio que durou cinquenta e dois anos. Um homem e uma mulher se salvaram, segurando-se a um tronco de cipreste, mas, por terem desobedecido às ordens do deus Tezcatlipoca, foram transformados em cães (*op. cit.*, p. 70).

Não há como deixar de comparar com a mitologia grega. O poeta Hesíodo (século VIII a.C.) também fala de cinco Idades: as Idades do Ouro, da Prata, do Bronze, dos Heróis e do Ferro. Nos primeiros tempos, os homens viviam como deuses, livres de cuidado, de doenças, de fadigas: viviam numa verdadeira Idade de Ouro. Já na Idade do Ferro, Zeus envia o dilúvio para acabar com a Humanidade. É interessante lembrar como os gregos narravam o dilúvio: Próximo ao monte Parnaso viviam Deucalião e Pirra, humildes trabalhadores, submissos aos deuses. Os homens, porém, desagradaram demasiadamente aos deuses, pela quantidade de crimes cometidos. Por esse motivo, Zeus decide exterminar a humanidade com um dilúvio. Sabendo dessas intenções, Prometeu avisa a Deucalião e o ensina a fabricar uma arca de madeira, para nela embarcar com sua mulher, levando mantimentos. A chuva cai sem cessar. Os rios transbordam. O mar cresce e avança. A arca navega ao sabor das ondas. Após nove dias, o casal chega ao topo do monte Parnaso, único lugar seco, naquele gigantesco mar. Não havia mais nada sobre a Terra, a não ser aquele casal temente aos deuses. Zeus decide cessar o castigo. As chuvas param; a água diminui; a terra aparece. O casal vê as árvores desfolhadas, os rebanhos mortos, a humanidade perecida. Deucalião e Pirra não conseguiriam viver num mundo daqueles. Solicitam, então, aos deuses auxílio para repovoarem a Terra. Ao consultarem o oráculo, ouvem a seguinte resposta: “Lançai às costas os ossos de vossa Grande Mãe”. Meditando sobre essas palavras, compreendem: a Grande Mãe é a Terra, e seus ossos, as pedras. De imediato, começam

maia, o mito da criação do mundo, do qual tomamos conhecimento através do *Popol Vuh*²¹¹, o livro das antigas lendas e mitos do povo maia-quiché.

O mito é uma das Formas Simples estudadas por André Jolles em sua obra *Einfache Formen* (1930). Este teórico observa que, diferentemente da legenda católica da Idade Média e da saga islandesa dos séculos X e XI — outras duas Formas Simples por ele analisadas —, o mito apresentou-lhe dificuldades na investigação. Ele não encontrou um ponto nítido para discerni-lo, pois existe uma infinidade de temas — mitologia grega ou germânica, mitos hindus ou mitos primitivos —; uma “multidão de teogonias, de cosmogonias, de histórias de heróis, de metamorfoses, de representações do Além ou do Fim do Mundo reunidos sob o nome de mitologia”²¹². Tentando impor

a pegar pedras e a jogá-las para trás. As pedras vão-se transformando. As lançadas por Deucalião transformam-se em homens. As jogadas por Pirra, em mulheres. In: MITOLOGIA, vol.II, p.529.

²¹¹ O manuscrito do livro *Popol Vuh* foi encontrado na localidade de Chichicastenango pelo padre dominicano Francisco Ximénez, um apaixonado da língua quiché. Esse padre o transcreveu e posteriormente o traduziu para o espanhol na *História da origem dos índios desta província de Guatemala*. O livro apresenta a origem do mundo. Narra a criação das formas, da flora, da fauna e dos homens, fala sobre um dilúvio universal, descreve as diferentes famílias dos quichés, entre outras descrições e narrações. Fala sobre a origem aquática do mundo e da serpente emplumada, uma divindade que havia flutuado sobre as águas das origens. Apresenta uma fusão de “elementos sagrados com os mitológicos; a história com a lenda; numa atmosfera de gênese que recorda a Bíblia e os Vedas, os livros sagrados da humanidade” (cf. BELLINI, 1997, p. 43).

Popol-Vuh começa apresentando a angustiada sensação do nada original, “quando tudo estava em potência”; a matéria imóvel, “à espera do sopro criador” (op.cit.). A seguir, narra a criação do homem: *Y dijeron los Progenitores, los Creadores y Formadores, que se llaman Tepeu y Gucumatz: [...] “Que aparezca el hombre, la humanidad, sobre la superficie de la tierra”. Así dijeron. [...] Y así encontraron la comida [mazorcas amarillas y mazorcas blancas] y ésta fue la que entró en la carne del hombre creado, del hombre formado; ésta fue su sangre, de ésta se hizo la sangre del hombre. Así entró el maíz (en la formación del hombre) por obra de los Progenitores. [E disseram os Progenitores, os Criadores e Formadores, que se chamam Tepeu e Gucumatz: [...] “Que apareça o homem, a humanidade, sobre a superfície da terra”. Assim disseram. [...] E assim encontraram a comida e esta foi a que entrou na carne do homem criado, do homem formado; este foi seu sangue, dela se fez o sangue do homem. Assim entrou o milho (na formação do homem) por obra dos Progenitores]. C.f.: Popol Vuh, 2005, pp.103-104.*

Popol Vuh trata também da destruição havida com o dilúvio universal: “Os deuses castigam duramente, por esse meio, suas criaturas”. Essas passagens — referentes ao dilúvio e ao castigo do homem — têm “o tom trágico da Bíblia”, segundo BELLINI (op.cit., p. 44), autor de diversos livros sobre a literatura hispano-americana e professor dessa disciplina na Universidade de Milão.

O episódio do dilúvio e da criação do primeiro homem nos remete ao livro de Gênesis. Frisamos: os mitos ora apresentados são oriundos das culturas tolteca e maia, culturas pré-hispânicas, portanto, sem contato com os mitos europeus, apesar de algumas semelhanças. Parecem *resíduos* de uma época mais remota, que não podemos precisar. Parecem fazer parte da *mentalidade* primitiva.

²¹² JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 86.

alguma ordem na investigação, Jolles inicia seu trabalho com um exemplo extraído do Gênesis, que fala justamente da criação do sol, da lua e das estrelas:

Então disse Deus: “Haja luzeiros no firmamento dos céus para separar o dia da noite. Sirvam eles de sinais para as estações, os dias e os anos. Sejam eles no firmamento dos céus os luzeiros que iluminem a terra”. E assim se fez. Fez, então, Deus os dois grandes luzeiros: o luzeiro maior, para dominar o dia, e o luzeiro menor, para dominar a noite, e as estrelas. Deus os colocou no firmamento dos céus para iluminar a terra, para que presidissem ao dia e à noite e para que separassem a luz das trevas. E viu Deus que assim era bom²¹³.

Após transcrever esse episódio, André Jolles faz uma série de observações, cujos fundamentos servem também para os mitos toltecas e maias já apresentados nas notas 216 e 217. O homem quer compreender o universo, quer entendê-lo como um todo, inclusive nos pormenores, como o Sol e a Lua e outros fenômenos da Natureza, do Universo. Jolles sente essa asserção do Gênesis como o “eco de um diálogo”. É como a resposta para alguma pergunta do tipo: “Que significam os luzeiros do dia e da noite?” “Quem os colocou onde estão?” “Como era o universo antes de ser iluminado pelos luzeiros?” Essas perguntas foram feitas ao universo pelo homem primitivo. Jolles complementa: “Quando o universo se cria assim para o homem, por pergunta e resposta, tem lugar a Forma a que chamamos Mito”. Nesse caso, tanto no Gênesis quanto n’ “Os cinco Sóis”, o Sol e a Lua foram inicialmente observados como fenômenos: o Sol aparecia a cada dia, tudo iluminava e depois se punha. Então, surgia a Lua, numa alternância perene. Daí a necessidade de interrogar. Daí a necessidade de compreender tais fenômenos.²¹⁴

²¹³ JOLLES, André. *Op.cit.*, p. 87.

²¹⁴ Como dissemos, o mito tenta explicar fenômenos da natureza, mas não apenas os relacionados ao Sol e à Lua. Uma das explicações mais bonitas para o fogo-fátuo é a narrativa do mito do Mboi-tatá, um dos primeiros mitos indígenas brasileiros, que muitos querem que seja gaúcho, mas sabemos que é um mito universal. O Padre José de Anchieta o citou, pela primeira vez, como *Baetatá* em *Carta de São Vicente* — em *Cartas, informações, fragmentos históricos e sermões*, terceiro volume das *Cartas Jesuíticas* —, no dia 31 de maio de 1560, traduzindo-o por “coisa de fogo” (*Mbai*, coisa; *tatá*, fogo).

Mbói, em tupi, significa “cobra”. *Mbói-tatá*, portanto, significa “cobra de fogo”, forma pela qual se popularizou. Mais de trezentos e cinquenta anos depois de Anchieta, João Simões Lopes Neto narra o mito sob o título “O M’Boitatá”, em *Lendas do Sul* (1909).

Entre a palavra tupi *Mbói* e a de origem latina *Boi* quase não há distinção de pronúncia, daí aparecerem deturpações do mito. Crispim Mira e o poeta Lindolfo Xavier, *apud* Câmara Cascudo, registram-no como um touro. Ambos os escritores fazem alusão ao olho. O Boitatá de Crispim Mira tem um olho enorme, no meio da testa, como um Ciclope; o do Lindolfo Xavier, um olho chamejante.

Há, pelo menos, duas versões do mito. Numa delas, o *Mboi-tatá* aparece como o único sobrevivente de um grande dilúvio. Para escapar de tanta água, ele entra numa toca e passa muito tempo naquela escuridão, o que faz seus olhos crescerem. Escapa da morte comendo carniças.

Simões Lopes Neto apresenta a segunda versão. Em seu relato, fala sobre o dilúvio (“desabou uma chuvarada tremenda”). A água entrara em todas as tocas e, logicamente, inundara a toca da cobra-grande, a *boiguaçu*, que, há muitas luas, dormia sossegada. Ao acordar, a cobra-grande percebeu ser a única sobrevivente daquele dilúvio e pôs-se a comer carniça. No entanto, só comia os olhos, nada mais. Como “cada bicho guarda no corpo o sumo do que comeu”, a *boiguaçu* foi se tornando transparente, e seu corpo “clareado pelos miles de luzezinhas”, dos tantos olhos que comeu, cada um deixando “sua pequena réstia de luz”.

Nesse ponto, a história segue igual. Às vezes, o *Mboi-tatá* é visto como um facho cintilante de fogo, a correr de um lado para outro. Assim o descreve o Padre Anchieta, em carta datada de 31 de maio de 1560: *Há também outros (fantasmas), máxime nas praias, que vivem a maior parte do tempo junto do mar e dos rios, e são chamados Baetatá, que quer dizer “coisa de fogo”, o que é o mesmo como se se dissesse “o que é todo fogo”. Não se vê outra coisa senão um facho cintilante correndo para ali; acomete rapidamente os índios e mata-os, como os curupiras; o que seja isto, ainda não se sabe com certeza.* (ANCHIETA, Joseph de *apud* CASCUDO, Luis da Câmara. *Op.cit.*, p.121)

Essas pequenas diferenças no contar decorrem do fato de ser o mito transmitido oralmente e, assim, sofre algumas modificações.

Para muitos estudiosos — apesar da discordância de outros tantos —, a observação das sociedades tribais de hoje permite-nos um acesso à consciência mítica. Discordando ou não, essas observações fornecem dados primordiais ao conhecimento dos mitos e da *mentalidade* primitiva.

Como a querer corroborar e exemplificar essa afirmativa, no caderno Regional do Diário do Nordeste de 22 de agosto de 2007, data na qual se comemora o Dia do Folclore, consta uma matéria intitulada “Caçador jura ter visto Caipora”, cujo espelho traz: “No Cariri, as figuras de lendas e mitos povoam a imaginação do povo, enriquecendo o universo do folclore”. O referido caçador, de nome José Soares, mas conhecido por Zé Mago, reside na serra de Quincuncá, no município de Farias Brito, e “jura de mãos juntas” já ter visto uma Caipora: “Eram seis horas da tarde de uma sexta-feira, dia ruim de caça. Eu já estava voltando para casa, quando apareceu uma menina morena, baixinha, com os cabelos compridos. Os outros caçadores disseram que era uma Caipora”.

O repórter continua o relato do caçador: *Ao fazer a descrição, Zé Mago diz que outra vez estava em cima de uma árvore, numa espera de veado, quando apareceram dois “caboclinhos”, cortando a árvore onde estava. Ao presenciar a cena, o caçador diz que ficou assombrado e voltou para casa. No outro dia retornou ao local, levando um pedaço de fumo, e a árvore estava do mesmo jeito, isto é, não tinha sido cortada. Desse dia em diante, ele não viu mais a Caipora, mas sempre escuta o assobio dela. Garante que teve notícia de que a figura lendária deu uma grande surra num parente seu. Além da Caipora, o velho caçador diz que já viu uma tocha de fogo vermelha.*

Essa é uma das lendas mais conhecidas em todo território brasileiro. De acordo com essa lenda, o Caipora é um espírito da floresta, protetor de animais sem penas. Portanto sua proteção é limitada aos animais de chifre e couro, como os javalis, veados, porcos etc. Possui diferentes formas, de acordo com a região. No Nordeste, é tratada no feminino, pois aparece sob a forma de uma índia ou cabocla pequena, forte, apreciadora de fumo e de aguardente, às vezes montando um porco-do-mato. Quem mata animais com violência, ou atira num filhote, em algum animal isolado ou no último do bando, é punido pela Caipora. É proibido caçar nas sextas-feiras. Se o caçador desrespeita essas leis, a Caipora espanta a caça, surra os cachorros e persegue o caçador. No entanto, se o caçador age com respeito e leva fumo e aguardente para a Caipora, ela o deixa caçar à vontade. Segundo Câmara Cascudo (*op.cit.*, p. 95), o Piauí e o Ceará são “zonas de conforto para a Caipora, popularíssima nas estórias”. Caipora é Caçara na Bahia e Curupira do Espírito Santo em diante. (In: VICELMO, Antônio. “Caçador jura ter visto Caipora”. Fortaleza: *Diário do Nordeste*, Caderno Regional, 22/08/2007, ano XXVI, p.1)

No *Auto da Compadecida*, encontramos no episódio do julgamento *resíduos* do mito de Hades (Plutão), filho de Cronos (Saturno) e de Réia, irmão de Zeus (Júpiter) e Poseidon (Netuno). Todos os dias, Hades coloca o capacete mágico que o deixa invisível, e, sentado à porta do nebuloso reino das sombras, aguarda as almas, as quais acabaram de desprender-se dos corpos. Depois, submete-as ao julgamento de três juízes. Algumas são condenadas e obrigadas a pagar pelos erros cometidos enquanto estavam vivas. Outras são absolvidas e recebem a recompensa pelas boas ações feitas na vida terrena.²¹⁵

Além do mito de Hades, encontramos na *Compadecida resíduos* relacionados à divindade alegórica Tique, ou Fortuna, mais especificamente ao conceito da Roda da Fortuna.

As divindades alegóricas não são mitos, mas estão intimamente comprometidas com o mito, pois representam os conceitos abstratos do homem quanto aos vícios e às virtudes e são utilizadas para orientar o comportamento humano em sociedade.²¹⁶ Extraem do mito a estrutura simbólica e o núcleo vital. Exemplifiquemos: Ares (Marte) é o deus da guerra, na sua totalidade, enquanto Ênio, a divindade alegórica a ele relacionada, é o conceito de guerra, com todas as misérias dela advindas. As divindades alegóricas são mitificações de problemas, e não de fenômenos. São, portanto, conceitos personificados.

Tique, a Fortuna, também considerada a Sorte ou o Acaso divinizado, é outra forma do Destino.

²¹⁵ CIVITA, Victor (Editor). *Mitologia*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, volume III, p.754.

²¹⁶ *Op.cit.*, p.739.

O conceito da Roda da Fortuna²¹⁷ está representado no *Auto da Compadecida* na fala de Chicó: “— Coitado de mim, coitado do pobre de João! Era rico nesse instante e agora é pobre de novo”.²¹⁸ Anteriormente a essa fala, Chicó havia dito a João Grilo que ambos estavam ricos, pois, além do dinheiro do enterro do cachorro, estavam com o valor tirado da padaria por Severino. No entanto, lembra-se logo em seguida da promessa feita a Nossa Senhora, caso João Grilo escapasse. Portanto, o dinheiro já não lhes pertencia.

Apesar de não estar incluída nos poemas homéricos, Tique teve grande importância do período helenístico. É uma divindade um tanto dotada de Providência, um tanto de Acaso. Às vezes vem representada como uma mulher cega; outras vezes, empunhando um leme, um timão, ou algum outro instrumento náutico, como a pilotar a própria vida humana. Alguns a representam com uma cornucópia, mas, nesse caso, representa a divindade ligada à boa sorte.

A Fortuna era considerada filha e ama de leite de Júpiter, e era conhecida como Primigenia (Primogênita). Com essa caracterização foi introduzida em Roma no ano de 204 a.C.²¹⁹. Nessa cidade, era chamada Fortuna e seu par masculino, Fors. Ali, os dois acabaram fundindo-se num único mito: Fors Fortuna, os quais designavam o Destino, em suas várias incógnitas.

Para Arquíloco (século VII a.C), Tique está no centro da vida humana, pois tudo quanto o homem possui, foi-lhe dado por ela (Tique) e pelas Moiras²²⁰. Assim, tendo o homem sorte ou azar, dizia-se possuir ele uma Fortuna.

²¹⁷ Em *Mitologia* (1973, p. 764) diz-se que Fortuna não possui mito: é apenas uma abstração.

²¹⁸ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p. 197.

²¹⁹ *Op.cit.* p. 765.

²²⁰ As Moiras eram veneradas por toda a Grécia e a crença nessas divindades ainda permanece viva no folclore grego. Conta-se que elas vivem numa caverna, “de onde voam para os céus a fim de fixar o

Segundo este pensador, o homem, para ser completamente livre, precisa escolher e determinar sua vida, renunciando a muitas das dádivas recebidas de Tique. “O preço da liberdade é o sofrimento, o pânico do imprevisível”.²²¹

“Muitas vezes as divindades elevam subitamente o homem esmagado pelo infortúnio, ou, ao contrário, derrubam-no quando ele está firme”.²²² Aí está o princípio da Roda da Fortuna.

O tema “Roda da Fortuna” era bastante apreciado na Idade Média. Mostrava a mobilidade social existente nesse período. O maiorquino Ramón Llull (1232-1316), em *Doutrina para crianças*²²³ (LXXIX, 10), faz o seguinte comentário sobre a Roda da Fortuna e os homens em seus ofícios: ambos se movem. Nesse movimento, os homens dos mais baixos ofícios desejam chegar ao alto da roda, onde estão os burgueses e, como a roda sempre gira, os burgueses tenderão a cair. Para Ricardo da Costa²²⁴, os burgueses, sempre querendo mais, “são a antítese do mundo de Ramón Llull, daquele mundo medieval voltado para a educação ética, de moral cristã”. Na visão de Llull, são os burgueses os responsáveis por movimentar a Roda da Fortuna. O maiorquino queria demonstrar serem o saber e o conhecimento mais elevados que o lucro e a avareza. Assim, os situados no alto da Roda podem cair direto no Inferno, pela sua avareza, ambição, ou apego excessivo ao dinheiro, enquanto os bons terão a vida eterna ao lado de Deus.

destino dos recém-nascidos, três dias após o parto. Por isso, as mães preparam alimento para o que denominam de ‘a visita das Moiras’. Em Roma, as Moiras foram assimiladas às Parcas, com igual função” (CIVITA, Victor (Editor). *Mitologia*, 1973, p. 760).

²²¹ *Op.cit.*, p. 765.

²²² *Op, cit.*, p. 764.

²²³ Cf.: COSTA, Ricardo da. “A Educação na Idade Média. A busca da Sabedoria como caminho para a Felicidade: Al-Farabi e Ramón Llull”. In: *Dimensões – Revista de História da UFES 15. Dossiê História, Educação e Cidadania*. Vitória: UFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, EDUFES, 2003, p. 112. ISSN 1517-2120.

²²⁴ *Op.cit.*, p. 112.

No *Auto da Compadecida*, o Padeiro e sua Mulher, representantes da pequena burguesia rural, são avaros e tratam mal os empregados. No final, têm a pena amenizada e, em vez de irem para o Inferno, vão para o Purgatório. O desafortunado João Grilo tem uma segunda chance, através da ressurreição. Os três, portanto, apresentam *marcas residuais* do sobe-desce da Roda da Fortuna.

4.1.1.2 Lendas

Lendas Brasileiras

Compositores: *Guinga (melodia) e Aldir Blanc (letra)*

Intérprete: *Chico Buarque*

*Dizem lendas que um labro marador
Viu num luzeiral a Saruí
Tendo ao lado dela
Um Par da França*

*Com a lança e o elmo em fogo de Santelmo
Vendo o marador a meiga Saruí
Transtornou-se em flor de cambuci
Tingida de aniz marijuana
Que azimbra as Malvinas das iguanas...
Ah, o arco-íris virou quebra-luz
Tuma arдилou-se em penas de avestruz
E a minha avó batia pão-de-ló
No sino da igreja do Jarí
Ao ver casar Nhá-Piná e Raoni*

*Peixe de água doce quis luceliçá
Junto ao seringal do Xapuri
Mas apareceu um Par de França
E disse a ele: "- Esse rendez-vous, cancele!"
E levou o peixe na Praça Paris
Pra estudar na Escola Patati
Onde, diz-se, um pato ao tucupi
Foi graduado Cisne do Itamaraty
E aí, o peixe doce virou caximir
E a onda trouxe um Guinga e um Aldir
E foi então que o pobre enriqueceu*

*Valeu. Todas as lendas são assim:
Pra lembrar o que não aconteceu.*²²⁵

As lendas são narrativas de caráter maravilhoso, em que fatos reais e históricos se amplificam e se deformam sob o efeito da imaginação popular. Nas lendas, é comum a veracidade dos fatos se esvaecer no correr no tempo, ficando-lhe apenas a versão etnológica. Percebe-se isso no comentário de Aldir Blanc: “Todas as lendas são assim: pra lembrar o que não aconteceu”.

No medievo, o vocábulo “lenda” — ou “legenda”, em sua origem grega — também designava os relatos sobre vidas de santos. Com esse sentido, escreveu Eça de Queiroz “Lenda de Santos”, contida em *Últimas Páginas*²²⁶.

A legenda, especificamente a legenda cristã, é estudada por André Jolles na já referida obra. É interessante observar — e foi esse fato que levou o referido autor a estudá-la — que, como legenda cristã, conserva-se atualmente da mesma forma em que foi adotada pela Igreja Católica, desde seus primórdios. Isso implica dizer que Jolles estuda essa forma simples “em seu verdadeiro ponto de realização”. Como exemplo de legenda, cita André Jolles a coletânea *Legenda Sanctorum* ou *Legenda Aurea*, composta em meados do século XIII pelo bispo italiano Jacobus de Varazzo e onde, pela primeira vez, usou-se a palavra “legenda”.

Entre as lendas universais, citamos a lenda do lobisomem. Essa lenda, cuja origem acredita-se ser da Europa do século XVI, apresenta *traços residuais* de mitos anteriores ao século I da Era Cristã. Neste século, o poeta romano Publius Ovidius Naso (43 a.C.-

²²⁵ In: CD: Guinga e Aldir Blanc: Simples e Absurdo – 1991 – Velas.

²²⁶ Cf. MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 305.

17 d.C.) escreve em *Métamorphoses* a lenda do Rei Licaon, transformado em lobo por Júpiter, devido às maldades e aos assassinatos que cometera.

Ovídio a registrou da maneira como era corrente no mundo romano. Mas essa já apresentava *resíduos* da tradição clássica grega: Licaon, rei da Arcádia, filho de Pélagos, primeiro soberano da região, tentou assassinar Zeus, seu hóspede de uma noite. Em outra versão, Licaon serviu carne humana a Zeus. Há outras versões, mas o final é sempre o mesmo. Zeus castiga Licaon, dando-lhe a forma vulpina.²²⁷

Foi Tito Petronio Arbiter (século I d.C.), no capítulo LXII da peça *Satiricon*²²⁸, quem fez a combinação entre a lua cheia e a transformação do homem em lobo. Segundo a lenda, um homem foi mordido por um lobo em uma noite de lua cheia e, a

²²⁷ Cf. CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 78º vol. da Coleção Reconquista do Brasil, nova série. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1983, pp. 145-146.

²²⁸ Transcrevemos o referido capítulo, na tradução da versão francesa *Le Satyricon*, feita por Marcos Santarrita (1981, pp. 82-83): — *Por um feliz acaso — continuou Niceros —, meu amo tinha ido a Cápua vender alguns ouropeis. Aproveitando-me dessa ocasião, persuadi nosso hospedeiro a me acompanhar até uma distância de cinco milhas dali. Ele era um soldado, bravo como Plutão. Pusemo-nos a caminho ao primeiro cantar do galo (a lua brilhava, e via-se tudo claro como em pleno meio-dia). A um bom pedaço do caminho, achamo-nos entre túmulos. E, de repente, eis que meu homem se pôe a conjurar os astros. Eu me sentei, cantarolei um pouco, e pus-me a contar as estrelas. Depois, voltando-me para meu acompanhante, vi que ele se despojava de todas as suas vestes, deitando-as à beira da estrada. Morto de medo, permaneci imóvel, como um cadáver. Imaginai meu pavor, então, quando ele se pôs a urinar ao redor de suas roupas, e no mesmo instante se transformou num lobo. Não penseis que estou brincando; eu não mentiria nem por todo o ouro do mundo. Mas onde era que eu estava? Ah, sim. Quando se transformou em lobo, ele começou a uivar e logo fugiu para a floresta. A princípio, eu não sabia nem onde me encontrava. Depois, aproximei-me de suas vestes, para lavá-las: haviam-se transformado em pedras. Se algum dia um homem esteve para morrer de medo, esse homem fui eu. Contudo, tive a coragem de desembainhar minha espada e fender o ar com toda a força, para afastar os maus espíritos ao longo do caminho, até a casa de minha amante. Assim que transpus a soleira da casa, por pouco não entreguei a alma: um suor frio me escorria pelos membros, meus olhos estavam mortos, e foi preciso um esforço desesperado para me fazer voltar a mim. Minha adorada Melissa não escondeu seu espanto ao me ver chegar a uma hora tão avançada. “Se houvesse chegado mais cedo”, disse-me, “poderias ter-nos prestado uma grande ajuda. Um lobo penetrou no cercado e matou todos os nossos porcos: foi uma verdadeira carnificina. Entretanto, embora houvesse escapado, não teve tempo de comemorar seu feito, porque um de nossos criados lhe atravessou a lança na goela”. Ouvindo isso, deixo a vós julgar se abri desmesuradamente os olhos. E, como o dia já vinha surgindo, corri depressa para nossa casa, como um mercador perseguido por ladrões. Ao chegar ao local onde havia deixado as vestes transformadas em pedra, vi apenas sangue. Entrando em casa, encontrei meu soldado estendido no leito: sangrava como um boi, e um médico lhe passava ataduras em torno do pescoço. Reconheci, então, que ele era um lobisomem, e, a partir daquele dia, preferi morrer de pancadas a comer um pedaço de pão com ele. Agora, deixo a quem não acreditar em mim a liberdade de pensar o que queira. Mas, se minto, que os gênios que velam por vós me esmaguem com sua cólera!*

partir desse momento, passou a transformar-se em lobisomem em todas as noites desta fase lunar. Se o lobisomem morder outra pessoa, esta será vítima do mesmo encantamento. A única maneira de eliminar um lobisomem é atingi-lo no coração com uma bala de prata. Provavelmente, era essa a forma narrada na Península Ibérica dos séculos XV e XVI e migrada para a América através dos colonos europeus, pois é como a conhecemos. Um dos acréscimos dados a essa lenda no Brasil é a de, numa sucessão de filhos homens, o sétimo poder transformar-se em lobisomem. Este voltará à forma humana com o raiar do sol.

Câmara Cascudo dá uma explicação para a lenda do lobisomem ser conhecida não só em todo o Brasil, como também por toda a América Espanhola:

No Brasil as superstições que atendem a todo território nacional foram trazidas pelos colonizadores. Não há um mito ou uma credice ameríndia ou negra que haja alcançado toda a população brasileira (*Geografia dos Mitos Brasileiros*, Rio de Janeiro, 1947; *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 2ª Ed., Rio de Janeiro, 1962). A explicação é óbvia. Espanhóis e portugueses percorreram toda a terra americana, estabelecendo comunicação e contato entre grupos humanos isolados e secularmente independentes. Antes de 1492 para a América Espanhola e 1500 para o Brasil, cada povo vivia sua vida ignorando a dos vizinhos. Os historiadores norte-americanos Samuel Eliot Morison e Henry Steele Commager afirmam: “*Não havia tribo nem nação índia que soubesse coisa alguma do seu próprio continente para lá de umas poucas centenas de milhas*”. Por isso o Lobisomem trota em todo o continente e aqueles lindos fantasmas ameríndios têm uma melancólica área de expansão. O espantoso *Popol Vuh* não ultrapassa a América Central. Heróis e deuses debatem-se em mundos estanques, incomunicáveis.²²⁹

Câmara Cascudo chama a atenção para o *modus vivendi* dos povos hispano-americano e brasileiro no período pré-colombiano e pré-cabraliano – isolados, um ignorando a vida do outro. Como explicar a coincidência nos mitos cosmogônicos e teogônicos? Deve-se pensar ter havido, em algum momento anterior às “descobertas” de

²²⁹ CASCUDO, Luis da Câmara. *Tradição, Ciência do Povo*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.159.

Pedro Álvares Cabral e Cristóvão Colombo, uma *hibridação* dessas narrativas tão comuns aos dois continentes.

A lenda do Vaqueiro Misterioso, que alimenta *residualmente* o Encourado do *Auto da Compadecida*, é bastante conhecida no sertão do Nordeste brasileiro, conforme opina Ariano Suassuna: “Este [Encourado] é o diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem muito moreno, que se veste como um vaqueiro”.²³⁰

Ainda sobre o Encourado, Suassuna comenta:

Quanto ao Encourado e ao Demônio, secretário dele, são recriações teatrais dos diabos do Romanceiro — principalmente o Demônio que aparece no auto popular *O Castigo da Soberba* [...]. O nome “Encourado” é de criação minha, mas alusivo à crença sertaneja de que o Diabo costuma se vestir de Vaqueiro em suas andanças pelas estradas e encruzilhadas sertanejas.²³¹

Uma das narrativas fala de um homem de hábitos noturnos, que se veste sempre de couro (em algumas variações, couro preto), semelhando a um vaqueiro. Fede à sangria, devido ao costume de beber o sangue dos humanos e dos animais por ele atacados, características que o aproximam de um vampiro. Esse homem teria predileção pelas pessoas não-freqüentadoras da igreja, as quais já conhece de antemão. Em algumas variações da narrativa, ele é um cavalheiro, nunca entra numa casa sem ser convidado, mas sempre dá um jeito para que isso aconteça. Ele seria o Diabo vestido de couro (ou encourado).

Na terceira fase do *Auto da Compadecida*, já no julgamento, aparece, além do Encourado — o Diabo principal —, o Demônio, seu ajudante.

²³⁰ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p. 140.

²³¹ SUASSUNA, Ariano. “A Compadecida e o Romanceiro Nordestino”. In DIÉGUES JÚNIOR, Manuel e outros. *Literatura popular em verso - Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro, MEC – Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 162.

Além dessa história já *cristalizada* no imaginário popular, quando relacionamos o tema “lenda” às “legendas cristãs medievais”, encontramos na *Compadecida* resíduos das lendas ou legendas dos milagres marianos.

4.1.2 Romanceiro popular do Nordeste

*A Arte popular brasileira existe. E não apenas isto: é vigorosa e autêntica, como provam, entre outras manifestações, as xilogravuras populares do Nordeste. E a Literatura popular brasileira também existe, bastando o fato de possuímos, nos folhetos, o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo, para demonstrar esta minha afirmação. O Romanceiro medieval ibérico é, hoje, apenas uma sobrevivência, estudada como importantíssima manifestação literária que é, mas também apenas quase como coisa de museu, nas cátedras universitárias européias. Nós, aqui no Brasil, temos, à mão, um material muito mais vasto, rico e variado do que o Romanceiro ibérico, um material que, se caísse, daqui a dois séculos, na mão de um crítico de sensibilidade, encheria toda a sua vida de estudos, e, apesar disso, por causa da injusta discriminação a que já me referi, o Romanceiro popular do Nordeste é deixado de banda nos estudos literários universitários do Brasil.*²³²

No presente tópico iremos analisar o *Auto da Compadecida* confrontando-o com os cordéis utilizados por Suassuna. Antes de o fazermos, porém, focalizaremos nossa atenção na frase em epígrafe, do autor da *Compadecida*.

Observemos que Ariano fala da literatura popular brasileira, dos folhetos e do Romanceiro popular do Nordeste *versus* Romanceiro ibérico. Portanto, faremos um recorte histórico para observar o percurso da literatura de cordel, o qual a levou a ser

²³² SUASSUNA, Ariano. *A Arte Popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Cultura, publicação trimestral do Conselho Federal de Cultura, pp. 37-38.

reconhecida mundialmente como um símbolo da cultura popular do povo brasileiro, conforme opinião de Joseph M. Luyten.²³³

Antes de tudo, deve-se diferenciar *literatura de cordel* das manifestações poéticas do Nordeste brasileiro. Como lembra Luyten, a literatura de cordel corresponde à parte impressa e representa menos de um por cento do conjunto dessas manifestações poéticas, no qual se inserem os repentes e os poemas cantados por violeiros, repentistas e trovadores.

Como bem disse Suassuna, a Literatura popular brasileira possui, nos folhetos, “o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo”. A diversidade de temas é impressionante. Envolve figuras humanas, na função de herói ou anti-herói; animais e aspectos da vida em sociedade relacionados a aventuras, religiosidade ou casos de amor. Corroboramos a afirmativa de Manuel Diégues Júnior quando afirma ser difícil dizer por qual motivo esse ou aquele tema foi ou é escolhido pelo cordelista ou pelo repentista. “Suas razões nem sempre se podem fixar em definitivo, mas sem dúvida nenhuma se pode encontrar uma relação temática com a época em que surgem os temas”, adianta Diégues, para, em seguida, apresentar dois tipos fundamentais de temas:

Os temas tradicionais vindos através do romanceiro, conservados inicialmente na memória e hoje transmitidos pelos próprios folhetos — e aí se situam as narrativas de Carlos Magno, dos Doze Pares de França, de Oliveiros, de Joana d’Arc, de Malasartes etc.; e os temas circunstanciais, os acontecimentos contemporâneos ocorridos em dado instante e que tiveram repercussão na população respectiva — são enchentes que prejudicaram populações, são crimes perpetrados, são cangaceiros famosos que invadem cidades ou praticam assassinios, são também hoje, com a facilidade das comunicações, certos fatos de repercussão internacional. Temos assim os temas tradicionais de um lado; e de

²³³ LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura popular*. 4ª ed. Coleção primeiros passos, SP Editora Brasiliense, 1987, p. 13.

outro lado, os fatos circunstanciais, quando a literatura de cordel se transforma em jornal escrito e falado e em crônica ou fixação dos acontecimentos.²³⁴

Coincidem com essas palavras as lembranças do cordelista Zé Saldanha²³⁵. Em entrevista para Sérgio Villar, da revista *Preá*, Zé Saldanha rememora a literatura de cordel como porta-voz das notícias e dá o seguinte depoimento:

Pelas veredas e nuances do sertão de antigamente, o cancionista popular levava repentes e cordéis. Não havia fatos ou acontecimentos que escapassem dos escritos ou das cordas de viola. “O cordel era tão importante no meu tempo que vivia por dentro das escolas, das igrejas, das fazendas; era uma beleza. Quando chegava a uma feira, eu era cercado de gente, um festival danado. Era só isso que havia!”. (...) Era nas feiras sertanejas onde o interiorano tomava conhecimento do mundo que o rodeava. Os cordelistas e cantadores eram porta-vozes das notícias. Ao declamarem seus costumes, alegrias e carências, perpassando por temas como política, religião ou a dramaticidade do cotidiano, sedimentavam valores e perpetuavam, em palavras escritas ou faladas, a história do Nordeste. As lendas, mitos e aventuras, próximas ao realismo fantástico, retratavam o imaginário nordestino.²³⁶

Zé Maria de Fortaleza, Klévisson Viana e Arievaldo Viana também dão, em cordel, seus depoimentos, com relação a:

a) “A Didática do Cordel”:

Nessas sextilhas que têm
Métrica, rima e oração
Vamos falar do cordel
Poesia do sertão
Que já virou ferramenta

²³⁴ DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. “A literatura oral tradicional e sua tradição ibérica”. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Arte e diagramação: Gráfica Manimbu. [S.l., s.n.], 1977, p. VII.

²³⁵ Zé Saldanha nasceu no Rio Grande do Norte em 1918, “tempos de coronelismo, beatos, rendeiras e cangaceiros”. Quando menino de oito anos, viajando ao município de Souza, na Paraíba, seu pai Francisco, o Chico do Piató, quis sair imediatamente da cidade, ao saber da chegada do bando de Lampião, mesmo informado ter ido o Rei do Cangaço apenas visitar um amigo. Seu pai temia a confusão que verdadeiramente ocorreu. Mas não teve tempo e, assim, Saldanha deparou-se com Lampião e seu bando. Zé Saldanha relembra Lampião colocando a mão num bisaco, enchendo-a de moedas, as quais jogava para os garotos da rua. Lembra Lampião rindo das brigas dos meninos e, momentos depois, matando soldados e tomando a cidade de Souza. Talvez influenciado por esse episódio ou não, o certo é que o cangaço foi-lhe uma constante fonte de inspiração. In: Entrevista à Revista *Preá*, nº 13, 2005.

²³⁶ MENEZES SOBRINHO, José Saldanha de. In: VILLAR, Sérgio. *Zé Saldanha – Memória viva do cordel*. Natal: *Preá – Revista de Cultura do Rio Grande do Norte*, ano III, nº 13, Julho/Agosto, 2005, p. 13.

Usada na educação²³⁷.

b) “O que é Cordel”:

É uma literatura
Cujos temas hoje são
Aproveitados na música
Cinema e televisão
No seu valor literário
Está a sua expansão.

Vai da história real
Até as lendas e mitos
E com essa acepção
Escritores eruditos
Com essa literatura
Dão seqüência aos seus escritos.²³⁸

c) “De onde veio o cordel”:

Não se sabe exatamente
O cordel de onde veio
Alguns afirmam que os mouros
Lhe serviram de correio
Até a Península Ibérica
E de lá pra o nosso meio.

Pois lá na península Ibérica
Cordão se chama cordel
Onde eram penduradas
As folhinhas de papel
Nascendo daí o nome
Desta cultura fiel.²³⁹

d) “Acorda cordel na sala de aula:

São histórias fascinantes
Que as escolas devem ter,
Onde os estudantes podem
Pesquisar e aprender.
Em cada biblioteca
Deve der a CORDELTECA,
Outra fonte de saber.

O cordel contém ciência,
Matemática, astrologia,

²³⁷ FORTALEZA, Zé Maria de e LIMA, Arievaldo Viana. “A didática do cordel” e “O que é cordel”. In: LIMA, Arievaldo Viana (Org.). *Acorda Cordel na Sala de Aula*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2006, p. 09

²³⁸ FORTALEZA, Zé Maria de e LIMA, Arievaldo Viana e Klévisson Viana. *A didática do cordel*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2005, p. 2.

²³⁹ *Op.cit.*, p. 3.

Noções de física, gramática,
De história e geografia.
Em linguagem popular,
O cordel pode narrar
Tudo isso em poesia.²⁴⁰

Além dos temas já apresentados, há também os publicitários, como: *História do Armazém Couras e Chico Mutuca e Zé da Estrada, fregueses da Loja dos Rádios*, ambos de João Bandeira; *Licor de jenipapo afrodisíaco Quixadá*, de Joaquim Batista de Sena; e *A história da máquina Singer na tradição do bordado*, de Pedro Bandeira, entre muitos outros.²⁴¹

Razões não faltam a Ariano Suassuna quando afirma: “A Arte popular brasileira existe. E não apenas isto: é vigorosa e autêntica”. Assim demonstra Zé Saldanha. Assim demonstram Zé Maria de Fortaleza, Klévisson e Arievaldo Viana. Assim demonstram tantos outros artistas populares, seja através de cantorias, repentes, seja através de xilogravura ou outro tipo de arte popular.

O percurso *residual* da literatura de cordel nordestina nos leva ao uso das “folhas volantes” portuguesas, das *hojas* ou *pliegos sueltos* espanhóis e dos *corridos* encontrados em vários países da América Espanhola, como México, Argentina, Nicarágua ou Peru. Como exemplo de *corrido* mexicano, transcrevemos três estrofes de *El fusilamiento del general Felipe Ángeles*, surgido na época da revolução mexicana.²⁴²

En mil novecientos veinte,

²⁴⁰ VIANA, Arievaldo. “Nem matuto, nem erudito: Acorda cordel na sala de aula”. In: LIMA, Arievaldo Viana (Org.). *Acorda Cordel na Sala de Aula*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2006, p. 10. Texto anteriormente lançado em folheto pela Editora Queima-Bucha, de Mossoró/RN.

²⁴¹ Cf. CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel: o mote do consumo*. Coleção: Saber nordestino. São Paulo: Maltese, 1994, p. 89. Nesta página, o autor cita João Batista como autor de *Chico Mutuca e Zé da Estrada, fregueses da Loja dos Rádios*. No entanto, no tópico 4.1.3, direcionado para esse folheto, Gilmar de Carvalho afirma ser de autoria de João Bandeira.

²⁴² In: LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura popular*. 4ª ed. Coleção primeiros passos, SP Editora Brasiliense, 1987, pp. 35-37. Não consta a autoria do *corrido*.

señores, tengan presente,
fusilaron en Chihuahua
un general muy valiente.

.....
En el cerro de La Mora
le tocó la mala suerte,
lo tomaron prisionero
le sentenciaron a muerte.

.....
El reloj marca sus horas,
se llega la ejecución:
— Preparen muy bien sus armas
y tírenme al corazón.

Os *corridos* também são impressos em folhas volantes. No México, além do *corrido*, existe também o *contrapunteo*, uma espécie semelhante ao nosso desafio ou peleja.²⁴³

Muitos autores atribuem a origem de nossa literatura de cordel às “folhas volantes” portuguesas²⁴⁴. Essas “folhas volantes”, também chamadas “folhas soltas”, eram vendidas nas feiras, nas praças, nas ruas, nas romarias. Por vários séculos, devido a uma concessão por provisão régia, as folhas soltas foram vendidas exclusivamente por cegos, originando-se daí a denominação “literatura de cego”.

Os temas das folhas volantes lusitanas giravam em torno de fatos históricos, textos de autores consagrados, como Gil Vicente, ou narrativas tradicionais, como Princesa Magalona, Carlos Magno e Imperatriz Porcina.

²⁴³ Cf. DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. “A literatura oral tradicional e sua tradição ibérica”. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Arte e diagramação: Gráfica Manimbu. [S.l., s.n.], 1977, p. II.

²⁴⁴ Cf. opinião de Mário Souto Maior: “Dessas duas tradições — a da literatura popular ibérica em prosa e verso e a prática dos poetas improvisadores itinerantes do Nordeste brasileiro — nasceu a literatura de cordel nordestina” (SOUTO MAIOR, Mário. “Literatura popular em verso, literatura popular nordestina, literatura de cordel: uma introdução” *apud* ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999, p. 16).

Segundo Joseph M. Luyten, a literatura popular surgiu no Ocidente, a partir do século XII. Nessa época, havia na Europa três importantes pontos de peregrinação: Roma (a Santa Sé), Jerusalém (a Terra Santa), e Santiago de Compostela. Em consequência dessas peregrinações, havia três locais de convergência dos romeiros: um em Provença, no Sul da França, onde se reuniam os peregrinos com destino à Terra Santa, antes da travessia pelo mar Mediterrâneo; outro, na Lombardia, no Norte da Itália, local por onde forçosamente os romeiros tinham de passar para chegar a Roma; e, o terceiro, a Galícia, lugar do santuário de Santiago e única região da Península Ibérica não ocupada pelos sarracenos.

Nesses locais concentravam-se poetas nômades, com suas novidades e poemas de aventuras, nascendo, de suas narrativas, a literatura popular medieval. “O que importa para nós é que esses núcleos vão tornar-se fontes de produção de cultura regional, transportada para o resto da Europa, por intermédio dos menestréis, trovadores e jograis, três categorias de poetas andarilhos”²⁴⁵, complementa Joseph Luyten.

Essas fontes de produção atravessaram o Atlântico, trazidas pelos colonos espanhóis e portugueses; aportaram na América; e encontraram solo fértil nas mentes dos repentistas e cantadores do Nordeste do Brasil.

- **Folhetos Populares do Nordeste no *Auto da Compadecida***

Os cordelistas me influenciaram tanto quanto Lorca, que tem um mundo de cavalo, boi, cigano e romanceiro popular parecido com o meu, ou Calderón de la Barca; para mim o príncipe dos poetas brasileiros é Leandro Gomes de Barros, autor de dois dos três folhetos em que me inspirei para escrever o Auto da Compadecida: o

²⁴⁵ Cf. LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura popular*. 4ª ed. Coleção primeiros passos, SP Editora Brasiliense, 1987, pp.16-17.

“*Enterro do Cachorro*” e “*A História do Cavalo que Defecava Dinheiro*”.²⁴⁶

Ariano Suassuna sempre afirmou, tanto em entrevistas quanto nas aulas-espetáculos, haver se inspirado nas histórias do Romanceiro popular do Nordeste quando escreveu o *Auto da Compadecida*. Portanto, é interessante relacionarmos as histórias do Romanceiro nordestino com os episódios vividos pela dupla João Grilo / Chicó.

A astúcia de João Grilo proporciona vários episódios ao *Auto*, como o do testamento do cachorro, o do gato que descome dinheiro e o da bexiga de sangue juntamente ao do instrumento musical, cujos poderes ressuscitam um falso morto.

No primeiro episódio, o do testamento do cachorro²⁴⁷, a mulher do padeiro pede ao padre que enterre seu cachorro e o faça rezando em Latim. O padre recusa terminantemente. João Grilo chama à parte o padeiro, seu patrão, e lhe diz ter arquitetado um plano para levar o padre a mudar de idéia. Em seguida, comenta com o vigário ter sido aquele cachorro muito inteligente. A prova era o fato de ter feito um testamento no qual havia incluído os nomes do padre e do sacristão: os dois herdariam uma boa soma em dinheiro, se lhe fizessem uma oração em Latim, quando do seu enterro. Tudo acontece conforme seus planos, tendo em vista a anuência do calculista vigário. Posteriormente, João Grilo inclui o bispo na divisão do dinheiro, a fim de evitar sua indignação com o referido enterro.²⁴⁸

²⁴⁶ SUASSUNA, Ariano *apud* LIMA, Arievaldo Viana. *Acorda Cordel na Sala de Aula*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2006, p. 67.

²⁴⁷ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp.59-64.

²⁴⁸ *Op.cit.*, p. 70.

Esse episódio se baseia num folheto homônimo, fragmento de *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), transcrito em epígrafe no Auto da *Compadecida*. O cordel de Gomes de Barros narra:

Mandou chamar o vigário: / — Pronto! — o vigário chegou.
 — Às ordens, Sua Excelência! / O Bispo lhe perguntou:
 — Então, que cachorro foi / Que o reverendo enterrou?
 — Foi um cachorro importante, / Animal de inteligência:
 Ele, antes de morrer, / Deixou a Vossa Excelência
 Dois contos de réis em ouro. / Se eu errei, tenha paciência.
 — Não errou não, meu vigário, / Você é um bom pastor.
 Desculpe eu incomodá-lo, / A culpa é do portador!
 Um cachorro como esse, / Se vê que é merecedor.²⁴⁹

No segundo episódio, o do gato que descome dinheiro²⁵⁰, João Grilo arquiteta a inclusão de seu nome no testamento do cachorro. Com esse intento, tenta vender um gato à mulher do padeiro. Antes disso, solicita a Chicó para este introduzir umas moedas no animal. Esse plano é tão bem sucedido quanto o anterior, pois a mulher, ao ver o gato descomendo as moedas, compra-lhe o raro e especial felino.

Essa trama se baseia na *História do cavalo que defecava dinheiro*, também de autoria de Leandro Gomes de Barros. João Grilo age com a mesma astúcia do compadre pobre, ao tentar vender um cavalo velho e magro ao compadre rico, o duque, na narrativa do cordelista:

Disse o pobre à mulher: / — Como havemos de passar?
 O cavalo é magro e velho / Não pode mais trabalhar
 Vamos inventar um "quengo" / Pra ver se o querem comprar.
 Foi na venda e de lá trouxe / Três moedas de cruzado
 Sem dizer nada a ninguém / Para não ser censurado

²⁴⁹ BARROS, Leandro Gomes de. *O dinheiro (O testamento do cachorro)*. Fortaleza: Ed. Tupynanquim, 2005.

²⁵⁰ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp. 87-90

No fiofó do cavalo / Foi o dinheiro guardado

Do fiofó do cavalo / Ele fez um mealheiro
Saiu dizendo: — Sou rico! / Inda mais que um fazendeiro,
Porque possuo o cavalo / Que só defeca dinheiro.

Quando o duque velho soube / Que ele tinha esse cavalo
Disse pra velha duquesa: / —Amanhã vou visitá-lo
Se o animal for assim / Faço o jeito de comprá-lo!²⁵¹

O terceiro episódio das tramóias de João Grilo apresenta a história da bexiga de sangue juntamente ao do instrumento musical ressuscitador de defunto. Antes do enterro do cachorro, João Grilo tira a bexiga do animal²⁵² e pede a Chicó para enchê-la de sangue, guardando-a dentro da camisa. Quando o cangaceiro Severino chega à cidade, a polícia foge.²⁵³ Severino mata a quase todos. Ainda estão vivos João Grilo e Chicó. João Grilo, para escapar da morte, promete presentear Severino com uma gaita especial, para o cangaceiro “nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer”.²⁵⁴ Para comprová-lo, dá uma punhalada na barriga de Chicó, na realidade na bexiga, Chicó cai fingindo-se de morto. João Grilo sopra a gaita e Chicó volta à “vida”.²⁵⁵

Esse episódio também é narrado por Leandro Gomes de Barros, na mesma *História do cavalo que defecava dinheiro*. O compadre pobre traça um plano para ludibriar o compadre rico, quando este o procurar reclamando do cavalo:

Aí o velho zangou-se / Começou logo a falar:
— Como é que meu compadre / Se atreve a me enganar?

²⁵¹ BARROS, Leandro Gomes de. *O cavalo que defecava dinheiro*. Fortaleza: Ed. Tupynanquim, 2006, pp. 1-2.

²⁵² SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp.87-91.

²⁵³ *Op.cit.*, p. 106.

²⁵⁴ *Op.cit.*, p. 121.

²⁵⁵ *Op.cit.*, pp. 123-124.

Eu quero ver amanhã / O que ele vai me contar.

Porém o compadre pobre, / (Bicho do quengo lixado)
 Fez depressa outro plano / Inda mais bem arranjado
 Esperando o velho duque / Quando viesse zangado...

O pobre foi na farmácia / Comprou uma borrachinha
 Depois mandou encher ela / Com sangue de uma galinha
 E sempre olhando a estrada / Prá ver se o velho vinha.

Disse o pobre à mulher: / — Faça o trabalho direito
 Pegue esta borrachinha / Amarre em cima do peito
 Para o velho não saber, / Como o trabalho foi feito!

Quando o velho aparecer / Na volta daquela estrada,
 Você começa a falar / Eu grito: —Oh mulher danada!
 Quando ele estiver bem perto, / Eu lhe dou uma facada.

Porém eu dou-lhe a facada / Em cima da borrachinha
 E você fica lavada / Com o sangue da galinha
 Eu grito: —Arre danada! / Nunca mais comes farinha!

Quando ele ver você morta / Parte para me prender,
 Então eu digo para ele:/ — Eu dou jeito ela viver,
 O remédio tenho aqui, / Faço para o senhor ver!

—Eu vou buscar a rabeça / Começo logo a tocar
 Você então se remexa / Como quem vai melhorar
 Com pouco diz: —Estou boa / Já posso me levantar.²⁵⁶

Ao utilizar esses episódios na *Compadecida*, Suassuna os classificou como romances populares anônimos do Nordeste²⁵⁷, levando-nos a perceber serem histórias *cristalizadas* na sociedade nordestina. Só posteriormente o dramaturgo toma conhecimento da autoria dos folhetos, conforme relata:

Os exemplos de “folhetos” seguintes são citados a partir do livro de Leonardo Motta, *Violeiros do Norte*. O primeiro folheto é de Leandro Gomes de Barros, e intitula-se ‘O enterro do cachorro’ — ou, pelo menos, assim era conhecido. Leonardo Motta deve ter recolhido essa história na tradição oral, pois não cita sua autoria. Baseei-me nele para escrever o primeiro ato do *Auto da*

²⁵⁶ BARROS, Leandro Gomes de. *O cavalo que defecava dinheiro*. Fortaleza: Ed. Tupynanquim, 2006, pp. 5-7.

²⁵⁷ SUASSUNA, Ariano. “Epígrafes”. In: ----- . *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp. 16-17.

Compadecida, e por isso citei-o, na primeira página do livro, como sendo de autoria anônima. Anos depois, já em 1968, se não me engano, Evandro Rabello, em suas infatigáveis pesquisas, adquiriu um velho folheto de Leandro Gomes de Barros, intitulado ‘O dinheiro’, mostrando-me então que ‘O enterro do cachorro’ era um fragmento daquele. [...]

Quando publiquei o *Auto da Compadecida*, Raimundo Magalhães Júnior, em erudito e arguto artigo, chamou a atenção para o fato de que essa história que eu julgava anônima e puramente nordestina, já fora usada, numa versão parecida, por Le Sage, no *Gil Blas de Santillana*. Punha ele em dúvida a autoria popular da nossa versão, coisa em que se enganava, como se vê, porque, como agora se sabe, ela é de Leandro Gomes de Barros. Depois, porque, ao observar elementos de erudição, na colocação dos pronomes e em outras coisas do folheto [...], os Cantadores e poetas populares nordestinos têm uma forma própria de Cultura, forma que inclui elementos primitivos, é certo, mas também elementos herdados da Cultura européia — inclusive da cultura ‘cortesã e erudita’, digamos assim.

Por outro lado, quando, depois o *Auto da Compadecida* foi traduzido e encenado na Europa, os professores Jean Girodon e Enrique Martínez López — um, francês, o outro espanhol — mostraram que a história é muito mais antiga do que Le Sage; vem do norte da África, tendo passado à Península Ibérica com os árabes, e sendo muito comum nos fabulários e novelas picarescas ibéricas, assim como, na França, por Rutebeuf.²⁵⁸

A citação é um tanto longa, mas assim a deixamos porque mostra o caminho *residual* pelo qual passou um conto popular, mouro em sua origem. Percebemos a *hibridação* do Norte da África para a Península Ibérica e França, e, posteriormente, à América, ocorrendo então sua *crystalização* na *mentalidade* do povo nordestino e sua atualização no *Auto da Compadecida*. Nesse percurso, transparece não apenas a *residualidade temporal*, como também a *espacial*.

Elizabeth Martins esclarece:

Temos, assim, o indício do *caráter afrobrasílico* no *Auto da Compadecida*, bem como a presença da *residualidade espacial*, e não só esta, mas, também, a *temporal*, pois o tema foi desenvolvido em África e levado à Península Ibérica nos primórdios da Idade Média, quando do domínio de Espanha e Portugal pelos mouros.²⁵⁹

²⁵⁸ SUASSUNA, Ariano. *Seleta em prosa e verso*. (Org. Silviano Santiago). 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007, pp. 257-261.

²⁵⁹ MARTINS, Elizabeth Dias. *O caráter afrobrasílico, residual e medieval no Auto da Compadecida*. Fortaleza: In: SOARES, Maria Elias et ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de (Orgs.) *XVII Jornada de Estudos Lingüísticos. Anais*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – UFC/ Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste – GELNE, 2000, v. II, pp. 264-267.

Mas não é só esse episódio que carrega marcas *residuais*. Afora “O enterro do cachorro”, Ariano lembra “A história do cavalo que defecava dinheiro”, outro folheto transcrito em *Viroleiros do Norte*:

Sucedeu, aqui também, um caso parecido com o do folheto anterior. Eu julgava a história da borrachinha de sangue — transformada, por mim, no *Auto da Compadecida*, na da bexiga do cachorro — puramente nordestina. Quando a peça foi montada na Espanha, o escritor Pedro Laín Entralgo, da Real Academia Espanhola, escreveu um artigo dizendo entre outras coisas a respeito do meu auto: “Não é só gilvicentismo que existe nele; é, também, num sentido muito amplo e muito profundo do termo, cervantismo”. Fiquei sem saber exatamente a que se referia o ilustre espanhol, com tanta honra para mim. Até que um amigo meu, o Professor Murilo Guimarães, me emprestou um livro de Thomas Mann, uma espécie de diário, no qual havia as notas tomadas pelo escritor alemão durante a leitura do *Dom Quixote*. Quando chega no episódio das bodas de Camacho — capítulo de Cervantes — aparece uma história muito parecida com a da borrachinha. Thomas Mann diz que, lendo tal capítulo do *Dom Quixote*, teve a impressão de história já conhecida. Ora, era a primeira vez que ele lia o livro de Cervantes. Então, forçando a memória, recordou-se de que essa história já estava na antiqüíssima novela de Apuleio, *O asno de ouro*. O que, aliás — digo agora —, não é de estranhar, uma vez que *O asno de ouro* e o *Satiricon* — assim como os contos do Boccaccio — além de povoados de contos e lendas orais populares do norte da África e das penínsulas mediterrâneas, estão nas vertentes da novela picaresca ibérica, uma das fontes em que bebeu Cervantes para fazer o *Dom Quixote*.²⁶⁰

O comentário do romancista e pensador alemão Thomas Mann (1875-1955) fornece-nos uma marca *residual* anterior à Era Cristã, pois Lúcio Apuleio nasceu por volta do ano 125 a.C.

Quanto a “As bodas de Camacho”, são três os capítulos da Segunda Parte de *Dom Quixote*²⁶¹ que tratam desse episódio: os capítulos XIX, XX e XXI. O capítulo XIX, cujo título faz alusão ao pastor Basílio, apresenta os preparativos das bodas de Camacho e Quitéria, por quem Basílio nutre uma paixão proveniente da infância, mas proibida

²⁶⁰ SUASSUNA, Ariano. *Seleto em prosa e verso*. (Org. Silvano Santiago). 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007, pp. 276-277.

²⁶¹ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha II*. Edición de John Jay Allen. Decimoquinta edición. Madrid: Cátedra, 1992, pp. 165-187.

pelo pai da jovem, que não queria ver a filha casada com um pobretão. O capítulo XX trata das bodas de Camacho, o rico, e as desventuras de Basílio, o pobre. O capítulo XXI prossegue com as bodas de Camacho. Neste capítulo, não suportando ver a amada casando-se com outro, e com os olhos em Quitéria, Basílio fere-se mortalmente. Então, com poucos minutos de vida, pede à sua amada que se case com ele, pois, logo após sua morte, já viúva, Camacho poderá desposá-la. Sancho observa que, para alguém tão ferido, Basílio fala demasiadamente. Camacho aceita a proposta. O padre os casa e os abençoa. Basílio, instantaneamente, se recupera. Os convidados gritam: “Milagre, milagre”. O recém-casado contesta: “Não, milagre, não. Sagacidade, sagacidade”. O padre, atônito, busca com ambas as mãos localizar o ferimento e percebe que o cutelo passou, não pela carne e costelas de Basílio, e sim, por um tubo oco de ferro, cheio de sangue, que o pastor havia preparado antecipadamente.

A surpresa de Suassuna ao tomar conhecimento da utilização desses enredos em longínquas épocas demonstra serem histórias já *cristalizadas* e transmitidas *residualmente* para a época atual e o devir.

O outro episódio tem por ambiente a Corte Celestial. Nas epígrafes de *Compadecida*, Ariano Suassuna não cita o folheto *Peleja da alma*, de Silvino Pirauá de Lima como fonte. Baseando-nos nas palavras do autor nas epígrafes da *Compadecida*, citamos como fonte da terceira parte apenas o folheto *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza. No entanto, *Peleja da alma* apresenta temática semelhante, sendo essa a razão de relatarmos seu enredo.

No folheto de Pirauá ocorre o julgamento de um homem de 31 anos, cuja alma foi condenada ao Inferno. Esse homem nunca havia entrado numa igreja, a não ser no dia do batismo. Ao desencarnar, a Alma é condenada ao Inferno. Vários Diabos discutem

em qual cama irão deitá-la. Antes de acompanhá-los, a Alma solicita a mediação de Maria e recebe uma reprimenda de Lúcifer. Com a intercessão de Maria e sob a vista de São Miguel, a Alma é salva.²⁶²

Conforme dissemos, o folheto *O castigo da soberba*, de Anselmo Vieira de Souza²⁶³, serviu de base para a cena do julgamento. Suassuna o retomou do entremês de sua autoria *O castigo da soberba* (1953). Uma parte desse folheto é apresentada numa epígrafe do *Auto da Compadecida*:

Diabo: Lá vem a compadecida!
Mulher em tudo se mete!
.....
Maria: Meu filho, perdoe esta alma
Tenha dela compaixão!
Não se perdoando esta alma,
Faz-se é dar mais gosto ao cão:
Por isso absolva ela,
Lançai a vossa bênção.
.....
Jesus: Pois minha mãe leve a alma,
Leve em sua proteção,
Diga às outras que recebam,
Façam com ela união.
Fica feito o se pedido,
Dou a ela a salvação.

Ariano Suassuna, embora conhecendo a história *O castigo da soberba*, desconhecia a autoria, pois na epígrafe do livro *Auto da Compadecida* o autor faz a seguinte observação: “auto popular, anônimo, do romancista nordestino”²⁶⁴, fato que corrobora a observação de estarem as referidas histórias *crystalizadas* na *mentalidade* do povo dessa região.

²⁶² Cf. LIMA, Silvino Pirauá de. “Peleja da Alma”. In: CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do norte*. 3ª ed. Rio de Janeiro: MEC/ Instituto Nacional do Livro, 1967, pp. 113 a 122.

²⁶³ O livro *Acorda cordel na sala de aula* (p.59) traz Manoel Vieira do Paraíso como autor d’*O castigo da Soberba*.

²⁶⁴ SUASSUNA, Ariano. “Epígrafes”. In: ----- . *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp. 16-17.

4.2 Dos autos ibéricos ao *Auto da Compadecida*

*O Auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste.*²⁶⁵

*Eu achava que havia uma afinidade, uma certa semelhança de espírito e de forma entre o romanceiro popular do Nordeste e o teatro de Calderón de la Barca. Que inclusive usa em certas estrofes, a estrofe décima, que os cantadores nossos usam aqui.*²⁶⁶

Estas duas frases de Ariano Suassuna mostram o caminho que pretendemos trilhar no presente tópico. Ao constatar a semelhança entre o romanceiro popular do Nordeste e o teatro de Calderón de la Barca, Suassuna entrevê um *resíduo*, mesmo não utilizando este termo. A décima é estrofe muito usada pelos repentistas nordestinos, visto ser excelente para a glosa de motes. Essa estrofe composta por dez versos de sete sílabas, com rimas ABBAACCDDC, apresenta uma *estrutura residual* de estrofes usadas por Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) em obras como os dramas *La vida es sueño* e *Amar después de la muerte*, e o auto sacramental *El gran teatro del mundo*.

Em *La vida es sueño*, a cena II traz uma fala do Príncipe Segismundo com uma estrutura semelhante a quatro estrofes décimas, nas quais o último verso “¿Tengo menos libertad?” nos remete aos motes dos nossos repentistas. São elas:

²⁶⁵ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p. 21.

²⁶⁶ SUASSUNA, Ariano. *Resistência da cultura nordestina é espantosa*. Entrevista. Em matéria assinada por Gustavo Porpino e Racine Santos. Revista Preá, Natal, RN, ano III, nº 14 set/out//2005, p. 71. ISSN: 1679-4176. Versão digital disponível em: http://www.fja.rn.gov.br/pg_revistaprea.asp. Acesso: 02/07/2007. Em outra entrevista, desta vez à Revista Fórum (nº 29, 11/ago/2005), em matéria assinada por Renato Rovai e Felipe Mazzoni, Ariano Suassuna explica o que é a estrofe décima: “O pessoal que não conhece a poética não sabe, mas a décima é uma estrofe com dez versos de sete sílabas. O primeiro verso tem de rimar com o quarto e o quinto, o segundo tem de rimar com o terceiro, o sexto e o sétimo têm de rimar com o décimo, e o oitavo, com o nono, quer dizer, você tem de improvisar e fazer essas rimas tudo ali, na hora”. SUASSUNA, Ariano. *Só nos dão o osso – bate-bola com Ariano Suassuna*. São Paulo, Revista Fórum, nº 29, 11/08/2005. Em matéria assinada por Renato Rovai e Felipe Mazzoni, p.85. Versão digital disponível em: http://www.revistaforum.com.br/VS3/artigo_ler.aspx?artigo=fb187f0b-224a-4974-873c-84e96b455eba. Acesso em 29/10/2007.

Nace el ave, y con las galas
 que le dan belleza suma,
 apenas es flor de pluma
 o ramillete con alas,
 cuando las etéreas salas
 corta con velocidad,
 negándose a la piedad
 del nido que deja en calma;
 ¿y teniendo yo más alma,
 tengo menos libertad?

Nace el bruto, y con la piel
 que dibujan manchas bellas,
 apenas signo es de estrellas,
 gracias al docto pincel,
 cuando atrevida y cruel
 la humana necesidad
 le enseña a tener crueldad,
 monstruo de su laberinto;
 ¿y yo, con mejor distinto,
 tengo menos libertad?

Nace el pez, que no respira,
 aborto de ovas y lamas,
 y apenas, bajel de escamas,
 sobre las ondas se mira,
 cuando a todas partes gira,
 midiendo la inmensidad
 de tanta capacidad
 como le da el centro frío;
 ¿y yo, con más albedrío,
 tengo menos libertad?

Nace el arroyo, culebra
 que entre flores se desata,
 y apenas, sierpe de plata,
 entre las flores se quiebra,
 cuando músico celebra
 de los cielos la piedad,
 que le dan la majestad
 del campo abierto a su ida;
 ¿y teniendo yo más vida
 tengo menos libertad?²⁶⁷

E na cena XIX, num monólogo de Segismundo, uma das estrofes décimas mais conhecidas de *La vida es sueño*:

²⁶⁷ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. [S.l.]: Olympia Ediciones, 1995, pp. 21-22.

Yo sueño que estoy aquí
destas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me vi.
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño,
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.²⁶⁸

O uso da décima por Calderón não se dá apenas nessa obra, conforme podemos observar nos diálogo entre o Lavrador e o Autor, transcritos do auto sacramental *El gran teatro del mundo*.

O Lavrador fala sobre seu papel:

Autor mío soberano
a quien conozco desde hoy,
a tu mandamiento estoy
como hechura de tu mano,
y pues tú sabes, y es llano
porque en Dios no hay ignorar,
qué papel me puedes dar,
si yo errare este papel,
no me podré quejar de él,
de mí me podré quejar.

Ao que o Autor responde:

Ya sé que si para ser
el hombre elección tuviera,
ninguno el papel quisiera
del sentir y padecer;
todos quisieran hacer
el de mandar y regir,
sin mirar, sin advertir
que en acto tan singular
aquello es representar
aunque piensen que es vivir.²⁶⁹

²⁶⁸CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Op.cit.*, p. 85.

Ao referir-se a esse tipo de estrofe numa entrevista para a Revista Fórum²⁷⁰, Ariano Suassuna recorda certa cantoria na qual um cantador chamado Heleno Belo estava a glosar motes e um espectador gritou-lhe: “seu Joventino é ladrão”. O cantador, com presença de espírito, glosou:

Só deixando de glosar
 embora seja um defeito,
 quem glosa fica sujeito,
 a ferir ou melindrar,
 agora eu vou me arriscar,
 ofendendo ao cidadão,
 que com calma e educação,
 podia ser meu amigo,
 você diz, mas eu não digo,
 seu Joventino é um ladrão.

Ao compararmos a glosa de Heleno Belo às estrofes décimas calderonianas, ficam claros os traços *residuais* que ela apresenta.

Ora, se o *Auto da Compadecida* é baseado no romanceiro do Nordeste e aproveita os repentes nordestinos que são *remanescências* do teatro calderoniano; e sendo Calderón de la Barca autor de oitenta autos sacramentais, nosso objetivo neste tópico é analisar na *Compadecida* a evolução *residual* do gênero *auto*, dos dramas litúrgicos ao auto sacramental *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, passando pelos autos de Gil Vicente e pela *Égloga de Plácida e Vitoriano*, de Juan del Encina.

O dicionário *Señas*, da Universidad Alcalá de Henares, registra: “a) *auto* – composición dramática en la que aparecen personajes de la Biblia y alegóricos: *durante el siglo XVI se representaban autos en las iglesias y en las calles*; e b) *auto sacramental*

²⁶⁹ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La devoción de la cruz y El gran teatro del mundo*. Colección Austral nº 384, 8ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1982, p. 108.

²⁷⁰ Revista Fórum nº 29, de 11/08/2005, em matéria assinada por Renato Rovai e Felipe Mazzoni.

– el que trata de la Eucaristía: *los autos sacramentales se representaban por lo general el día del Corpus Christi.*”²⁷¹

Ao utilizar o termo *auto* no título de sua obra, Suassuna a aproxima do período medieval, pois, segundo Massaud Moisés, *auto* designa “toda peça breve, de tema religioso ou profano, em circulação durante a Idade Média”²⁷², sendo o *Auto de los Reyes Magos* (fins do século XII, princípio do século XIII) o único exemplo em língua castelhana que se conhece dos autos anteriores ao século XV. No entanto, deduz-se ter havido outros, de caráter profano, tendo em vista “algumas referencias históricas a los ‘juegos de escarnio’, escenificaciones de tipo festivo muy frecuentes en los siglos medievales”²⁷³, e as “referências de Afonso o Sábio nas suas *Sete Partidas*”.²⁷⁴ Quanto a isto, é importante levar em consideração o fato de ser não-impressa a literatura medieval, visto não existir ainda a imprensa. Os textos eram manuscritos e “los escritores no tenían conciencia de autoría, y hasta el siglo XIII, prescindían de poner su nombre en sus escritos; e incluso en el XIV Juan Ruiz deja su libro abierto a quien lo quiera continuar”.²⁷⁵

Nossa análise começa observando a *mentalidade* favorável ao drama litúrgico, na época feudal.

²⁷¹ [a) *auto* — composição dramática na qual aparecem personagens da Bíblia e alegóricos: *durante o século XVI representavam-se autos nas igrejas e nas ruas*; e b) *auto sacramental* — o que trata da Eucaristia: *geralmente representavam-se os autos sacramentais no dia de Corpus Christi*.] Diccionario para la Enseñanza de la Lengua Española para Brasileños / Universidad Alcalá de Henares. SP: Martins Fontes, 2000.

²⁷² MOISÉS, Massaud. *Dicionários de Termos Literários*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 49.

²⁷³ “algumas referências históricas aos ‘jogos de escárnio’, dramatizações de tipo festivo muito frequentes nos séculos medievais”. QUESADA MARCO, Sebastián. *Curso de Civilización Española*. Madrid: SGEL, 1999, p. 52.

²⁷⁴ MARTINS JANEIRA, Armando. *O teatro de Gil Vicente e o teatro clássico japonês*. Lisboa: Portugalia, 1967, p. 59.

²⁷⁵ “Os escritores não tinham consciência de autoria e, até o século XIII, prescindiam de assinar seus escritos; inclusive no século XIV Juan Ruiz deixa seu livro aberto para quem o quisesse continuar”. REY HAZAS, Antonio & MARÍN, Juan María. *Antología de la literatura española hasta el siglo XIX*. Madrid: SGEL, 1992, p. 10.

Segundo Hilário Franco Júnior,

A época feudal foi cristológica e cristocêntrica. Os progressos no culto à Virgem, as crescentes representações do Cristo sofredor na Cruz, a atração pelo Jesus menino, testemunham tal espiritualidade. As Cruzadas foram, em certo sentido, a busca deste Deus-homem nos locais onde ele nascera, vivera e morrera. Ora, esse novo interesse pelos homens, pelo Deus feito homem, significava redescobrir a figura do primeiro deles. De fato, perfeito antes do pecado, o Primeiro Homem ressurgiu com Cristo, o “último Adão” (1 Cor 15,45). A partir disso, a consideração do italiano Pedro Damiano (1007-1072) - “tudo o que diz a Lei antiga ou nova, refere-se sem dúvida a Cristo” (PEDRO DAMIANO, 1853, col.1141) - era vista como extensiva a Adão. Das 27 prédicas dos *Sermones feriales* do francês Jacques de Vitry (1170-1240), doze tratavam da história de Adão (SCHNEYER, 1971, pp.210-212). Outra prova do revigoramento da figura mítica de Adão está na literatura do período. Sua história foi aproveitada pelo primeiro texto teatral em francês, de meados do século XII, o *Jeu d'Adam*. A peça destinava-se a um público amplo, colocado diante do pórtico das igrejas, onde era representada. Seu sucesso deveu-se ao fato de colocar a narrativa bíblica no quadro da realidade contemporânea, comentando vários aspectos da sociedade feudal²⁷⁶.

Durante a Idade Média, o gênero teatral era eminentemente religioso. Como bem lembra Armando Martins Janeira, o teatro medieval nasceu do culto, tal como acontecera com o teatro grego. Martins Janeira nos desperta a atenção para o fato de ser a missa católica já nessa época um simbólico drama: “drama na sua forma, pelos cantos alternados com a recitação, pelo diálogo do oficiante, dos coadjuvantes e dos fiéis; e [...] pela comemoração simbólica do sacrifício”²⁷⁷.

Para corroborar essa afirmação, o referido autor nos apresenta dois exemplos. O primeiro diz respeito a um estudo de E. K. Chambers, *The Medieval Stage*. No segundo volume desse estudo, há uma tradução de instruções escritas no século X, em Latim, pelo bispo de Winchester para a representação de um “Intróito” à Missa da Páscoa, cujos personagens eram um padre, que personificava um anjo, e outros três padres, que

²⁷⁶ FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média – Nascimento do Ocidente*. 4ª reimpr. da 2ª ed. de 2001. São Paulo: Brasiliense, 2005, pp. 9-10.

²⁷⁷ MARTINS JANEIRA, Armando. *O teatro de Gil Vicente e o teatro clássico japonês*. Lisboa: Portugalia, 1967, p. 32.

personificavam as três Marias. Para Janeira, “os gestos prescritos e os movimentos e colocação do oficiante e coadjuvante dão o esboço de uma representação dramática”. O segundo exemplo consiste em uma cena do manuscrito de S. Marcial de Limoges em que, atendendo à chamada do sacerdote, aparecem na igreja Moisés, Habacuc, David e Isabel.

O drama litúrgico nasceu por volta do ano 1000, derivado “diretamente das cerimônias religiosas, das quais ainda hoje faz parte”²⁷⁸. Entre os primeiros dramas litúrgicos estão: o drama dos *Pastores* — representado no Natal, mostrava o presépio, Maria, o Menino Jesus, além de um anjo anunciando o nascimento do Menino aos pastores —, *As Virgens Sábias e as Virgens Loucas* — no qual, ao lado do Latim, já era utilizado o Provençal — e os *Profetas de Cristo*, de meados do século XII.

O *Jeu d'Adam*, de autor anônimo do século XII, representa a transição do drama litúrgico para os *mistérios*, sendo esta a primeira peça encenada fora da igreja, conforme já foi especificado no comentário de Hilário Franco Júnior. Escrito no dialeto Anglo-Normando, o *Mistério de Adão* era encenado sobre um tablado colocado em frente à igreja. Compunha-se de três partes: 1) A desobediência de Adão e Eva, 2) A morte de Abel e 3) Uma procissão de profetas anunciando a redenção de Cristo. Segundo Luiz Jean Lauand, tradutor²⁷⁹ desse *jeu* medieval, seus personagens são seres humanos comuns: “Adão é, simplesmente, um servidor leal que tem um momento de fraqueza e Eva representa a fragilidade feminina”²⁸⁰. Neste mistério “não se ousa representar Deus,

²⁷⁸ MARTINS JANEIRA, Armando. *Op.cit.*, p. 33

²⁷⁹ Em notas, Luiz Jean Lauand (1998) comenta haver traduzido do original apresentado em *Jeux et Sapience du Moyen Âge – texte établi et annoté par Albert Pauphillet*, Paris, Gallimard, 1951, p. 5.

²⁸⁰ “O *Mistério de Adão*: anônimo do século XII”. In: LAUAND, Luiz Jean (Org.). São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 193.

que é meramente sugerido pelo personagem da Figura (que está na igreja e, de lá, entra e sai do palco)”²⁸¹.

Nessa atitude, observamos quão próximos estão o *Jeu d'Adam* e o *Auto da Compadecida*. O autor medieval, sentindo-se indigno de colocar Deus como personagem, dá à Figura falas correspondentes à ação de Deus, no livro de Gênesis. Assim, a Figura diz a Adão: “Do barro da terra, eu te formei”. Ou:

E te dei uma boa acompanhante,
É tua mulher, tua semelhante,
É tua mulher, Eva chamada,
Que te ama e é por ti amada.
Um ao outro deveis fidelidade
E ambos fiéis à minha vontade.
Não te é estranha, de ti nascida,
De tua costela foi ela formada,
Nada de fora de ti utilizei.
Foi de teu corpo que Eu a plasmei,
Tu, governa-a por meio da razão
E não haja entre vós dissensão,
Mas grande amor e um só sentimento:
Esta é que é a lei do casamento²⁸².

Dirigindo-se a Eva, a Figura diz:

E tu, Eva, grava em teu coração,
O que te digo não seja em vão:
Se fizeres minha vontade,
Guardarás em teu peito a bondade.
Ama e honra teu Criador
E reconhece-me como teu Senhor.
Para me servir sejam somente
Tuas forças, teu sentir, tua mente.
Que Adão seja por ti muito querido:
Tu és sua mulher; ele, teu marido.
Sê-lhe obediente de bom grado,
Seja ele por ti servido e amado,
Para ele seja o teu pensamento:

²⁸¹ “O Mistério de Adão: anônimo do século XII”. In: LAUAND, Luiz Jean (Org.). São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 193.

²⁸² *Op.cit.*, p. 196. Tradutor: Luiz Jean Lauand.

Esta é a lei do casamento.
 Sê para ele boa companheira
 E compartilharás sua glória derradeira²⁸³.

No *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna, representado pelo personagem Palhaço, inicia a peça dizendo:

— [A *Compadecida*] A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora, declara-se indigna de tão alto mister²⁸⁴.

— *Auto da Compadecida!* O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel²⁸⁵.

Os *resíduos* do *Jeu d'Adam* encontrados no *Auto da Compadecida* estão relacionados a semelhanças de raciocínio, sentimento e de *mentalidade* dos dois autores. Esses *resíduos* aproximam o século XII do século XX²⁸⁶.

Os *mistérios* medievais eram representados nas respectivas datas litúrgicas, com a finalidade de invocar a proteção divina e pedir ou render graças. As marcas *residuais* dos mistérios serão observadas num outro tipo de peça medieval — a *moralidade*. Na *moralidade*, “as figuras representam personificações abstratas, geralmente das virtudes e dos vícios”²⁸⁷.

O *Auto da Compadecida* guarda traços *residuais* do maniqueísmo e da moralidade da Idade Média. O maniqueísmo medieval, em si, já era *residualidade* da doutrina dualística fundada por Mani no século III, na Pérsia. Segundo esta doutrina, o Universo

²⁸³ “O *Mistério de Adão*: anônimo do século XII”. In: LAUAND, Luiz Jean (Org.). São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 196-197. Tradutor: Luiz Jean Lauand.

²⁸⁴ *Op.cit.*, p. 23.

²⁸⁵ *Op.cit.*, p. 24.

²⁸⁶ Recordemos que o *Auto da Compadecida* foi escrito em 1955.

²⁸⁷ MARTINS JANEIRA, A. *O teatro de Gil Vicente e o teatro clássico japonês*. Lisboa: Portugalia, 1967, p. 37.

é criação de dois princípios que se combatem — o Bem, ou Deus, e o Mal, ou o Diabo²⁸⁸. Quanto à moralidade, através das falas do Palhaço, Ariano Suassuna considera o *Auto da Compadecida* uma “história altamente moral”. O Palhaço proclama em grande voz: “Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, (...) para exercício da moralidade.” Como gênero, a moralidade dispõe de um arquitexto no qual se dá o julgamento de uma alma, ocorrendo o mesmo na *Compadecida*.

No século XII, inicia-se a série dos Milagres de Nossa Senhora. Vários escritores escreverão sobre o tema, entre os quais Gautier de Coincy (1177-1236), Gonzalo de Berceo (1195?-1265?) e Rutebeuf (1230?-1285?). Alfonso X (1221-1284), o Rei Sábio, usa o tema dos milagres em suas Cantigas de Santa Maria. Esses quatro autores narrarão o *Milagre de Teófilo*, em línguas romances: Gautier de Coincy e Rutebeuf em Francês, Gonzalo de Berceo em Castelhana e Alfonso X em Galego-Português.

A temática dos *milagres* é similar: um pecador arrependido, vendo-se em dificuldades, pede a ajuda de Nossa Senhora e, através de sua intervenção, consegue o perdão de Deus. No *Auto da Compadecida* encontramos todos esses elementos do milagre: os pecadores, a intercessão de Nossa Senhora e a remissão dos pecados. O milagre ocorre todas as vezes em que Nossa Senhora intercede, caracterizando, portanto, o uso dos *resíduos* desse gênero medieval.

Os mistérios, os milagres e as moralidades deixarão *resíduos* nos autos religiosos. Gil Vicente (1465-1536?), por exemplo, classifica o *Auto da Barca do Inferno* como “auto da moralidade”.

Antes, porém, de aprofundarmos nossos comentários sobre os autos do escritor lusitano, recordaremos um evento religioso do Portugal de então: as procissões, como a

²⁸⁸ PEQUENO Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980, p.771.

do Corpo de Deus, nas quais figuravam personagens bíblicos, Diabos e outras alegorias. É provável terem essas procissões influenciado os autos de Gil Vicente.

Muitos autos vicentinos — o *Auto da Alma*, o *Auto de Mofina Mendes* e o já citado *Auto da Barca do Inferno*, entre outros — apresentam uma estrutura semelhante à das églogas de Juan del Encina²⁸⁹. Se em seus primeiros autos sofre influência das églogas encinianas, Gil Vicente depressa se liberta, chegando, inclusive, a superar o mestre. A esse respeito, consideramos importante transcrever a opinião de Ángel del Río e Amelia A. de del Río, autores da *Antología General de la Literatura Española*, sobre o teatro castelhano²⁹⁰ de Gil Vicente:

Su teatro representa un avance enorme sobre el de Encina, en variedad de elementos, temas, personajes y en substancia tanto dramática como poética. Por esa variedad, por la complejidad de sentimientos e ideas, por haber infundido en lo medieval un aliento humano y humanista, y, sobre todo, por su exquisito lirismo, el teatro vicentino significa una integración, no superada en su tiempo por ningún otro dramaturgo europeo.

En nuestros días Gil Vicente ha sido objeto de una revalorización y se ha visto en sus poesías (todas ellas incluidas en su obra dramática), junto con su belleza, el modelo perfecto de la unión entre lo popular y lo culto, tan característico de una de las corrientes de la lírica española.²⁹¹

²⁸⁹ Gil Vicente e Juan del Encina foram contemporâneos. Para demonstrar a semelhança aludida, transcrevemos trechos do *Auto de la Sibila Casandra*, de Gil Vicente, e a *Égloga de Cristino y Febea*, de Juan del Encina.

AUTO DE LA SIBILA CASANDRA (*Entra Casandra, en figura de pastora, diciendo*)

Casandra: *¿Quién mete ninguno andar / ni porfiar / en casamientos conmigo? / Pues séame Dios testigo/ que yo me digo / que no me quiero casar. / ¿Cuál será pastor nacido, / tan pulido, / ahotas que me merezca? / ¿Alguno ha que me parezca / en cuerpo, vista y sentido?* (In: DEL RÍO y DE DEL RÍO, 1953, p. 286)

ÉGLOGA DE CRISTINO Y FEBEA (Fragmento del diálogo entre Cristino y Justino)

Cristino: *Ya sabes, Justino hermano, / cuán liviano / y cuán breve es este mundo; / y esto por razón me fundo / que es como flor de verano / que si sale a la mañana / fresca y sana / a la noche está ya seca; / que muy presto se trastrueca, / y más pierde quien más gana.* (In: DEL RÍO y DE DEL RÍO, 1953, p. 232)

²⁹⁰ Segundo os autores, mais da metade da produção dramática de Gil Vicente está escrita em Língua Castelhana.

²⁹¹ [Seu teatro representa um avanço enorme sobre o de Encina, em variedade de elementos, temas personagens e em substância tanto dramática quanto poética. Por essa variedade, pela complexidade de sentimentos e idéias, por haver infundido no medieval um alento humano e humanista, e, sobretudo, por seu raro lirismo, o teatro vicentino significa uma integração, não superada em seu tempo por nenhum outro dramaturgo europeu. § Em nossos dias Gil Vicente foi objeto de uma revalorização e viu-se em suas poesias (todas elas incluídas em sua obra dramática), junto com sua beleza, o modelo perfeito da união entre o popular e o culto, tão característico de uma das correntes da lírica espanhola.] DEL RÍO, Ángel y A. DE DEL RÍO, Amelia. *Antología General de la Literatura Española: verso, prosa,*

Como Gil Vicente foi influenciado por Juan del Encina (1469-1529), examinaremos, inicialmente, a existência de *resíduos* entre a *Compadecida* de Suassuna e a *Égloga de Plácida y Victoriano*, do autor espanhol. Para demonstrar o que afirmamos, apresentaremos o enredo de obra de Encina, visto já havermos apresentado o enredo da obra de Suassuna no quarto item.

A *Égloga de Plácida y Victoriano* (1513) narra as desavenças do casal indicado no título. Embora nutrindo amor verdadeiro um pelo outro, Vitoriano parte, comunicando a Plácida sua intenção de não mais voltar. Plácida acredita nessas palavras e, desesperada, fere-se mortalmente com um punhal esquecido por Vitoriano, no momento da partida. Vitoriano decide voltar e procurar Plácida. Depois de um longo tempo, encontra-a morta, próxima a uma fonte. Vitoriano faz uma oração à deusa Vênus e, desalentado, tenta suicidar-se utilizando o mesmo punhal. No entanto, é impedido por Vênus, que detém a mão do amante, dizendo: “Si Cupido te olvidó, aquí me tienes a mí” (“Se Cupido te esqueceu, aqui me tens”). Ato contínuo, a deusa manda Mercúrio descer do céu para fazer Plácida retornar à vida²⁹².

Nas duas obras, encontramos *residualidade temática* referente à ressurreição. No *Auto da Compadecida*, a ressurreição de João Grilo pela intercessão da Virgem Maria. Na *Égloga de Plácida y Victoriano*, a de Plácida pela intervenção de Vênus.

Quanto às *remanescências* de autos de Gil Vicente na *Compadecida*, encontramos na obra de Suassuna *traços residuais* de temas e personagens de várias obras vicentinas — como o *Auto da Alma*, o *Auto da Barca do Inferno*, o *Auto da Índia*, a *Comédia de*

teatro. Tomo I (desde las orígenes hasta 1700). New York, U.S.A.: The Dryden Press. Madrid, España: Revista de Occidente, 1953, p. 285.

²⁹² Para Ángel Valbuena Prat, esta obra apresenta a vitória do conceito neo-pagão da vida ante a tradição do amor impossível medieval. Cf. VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la Literatura Española*. 5ª edición. Barcelona: Editorial Giustavo Gili S.A., MCMLVII, pp. 365-366.

Rubena. Isso ocorre principalmente em relação àquelas em que o cômico se une ao pensamento religioso, como os autos *da Feira, da Barca do Inferno e da Barca do Purgatório*. Exemplifiquemos:

- No *Auto da Alma*, vemos a Alma, hesitante entre o Diabo e o Anjo da Guarda. O Diabo já havia lhe oferecido ouro, pedras preciosas, brocados e seda, apresentando, portanto, um comportamento diferente do Encourado, no *Auto da Compadecida*.²⁹³ Porém, a Alma é salva pelas insígnias da Paixão, as quais lhe foram servidas como manjares, na Estalajadeira das Almas (a Santa Madre Igreja). Na *Compadecida*, João Grilo, o Padeiro e sua Mulher, o Sacristão, o Padre, o Bispo, Severino e o Cangaceiro se vêm entre o Diabo — Encourado — e Jesus Cristo — Manuel. Severino e o Cangaceiro vão para o Céu, João Grilo retorna à vida e os demais têm suas penas reduzidas — em vez do Inferno, o Purgatório —, graças à intervenção de Nossa Senhora. Nas duas peças há a presença de dois Diabos: o Diabo I e o Diabo II, no *Auto da Alma*, e o Encourado e o Demônio, no *Auto da Compadecida*.
- O *Auto da Índia* apresenta uma mulher (Constança) infiel a seu marido, o mesmo acontecendo na *Compadecida*: a Mulher do Padeiro o trai, inclusive com Chicó.
- Na *Comédia de Rubena* surge um narrador com a função de unir as cenas entre si. Na *Compadecida*, o apresentador Palhaço une as cenas do antes e do depois das mortes dos personagens já citados.

²⁹³ Comportamentos diferentes refletem a *mentalidade, as particularidades mentais* de cada época. Na narrativa do mito de Hades, esse deus grego do mundo dos mortos julgava as almas, salvando-as ou condenando-as. Em *Liber Sancti Jacobi*, o Diabo induz o peregrino ao pecado (suicídio), para ganhar-lhe a alma. No auto de Gil Vicente, mesmo já havendo desencarnado, o homem, ou melhor, sua alma continua sendo tentada pelo Diabo. Já nos cordéis nordestinos e no *Auto da Compadecida*, o Diabo quer somente as almas que ele julga lhe pertencerem. À exceção do mito de Hades, nas outras narrativas as almas são salvas ou recebem penas menores por intervenções milagrosas.

- Na *Barca do Inferno* e na *Farsa dos Almocreves*, os fidalgos exploram o trabalho de seus operários, sem pagar-lhes o salário devido. João Grilo também é explorado por seu patrão, o Padeiro.
- O tipo mais observado e satirizado por Gil Vicente é o clérigo, especialmente o frade. O autor português critica o descompasso entre os ideais clericais e os atos do clérigo, envolvido com a riqueza e os prazeres mundanos, em vez de praticar a pobreza e a austeridade. No *Auto da Barca do Inferno*, o Frade chega à travessia com uma Moça pela mão, “um casco debaixo do capelo” e um broquel e uma espada na outra mão, e, logo ao chegar, começa a dançar, mostrando prazeres mundanos nessas atitudes. No *Auto da Compadecida*, o bispo pratica simonia, isto é, comercializa com coisas espirituais e religiosas.
- Outro personagem estereotipado presente nos autos vicentinos é o Escudeiro, espécie de parasita social, preguiçoso, folgazão e vadio, com características picarescas. “O Escudeiro imita alguns padrões de nobreza, toca guitarra, verseja, faz serenatas às filhas dos ‘oficiais mecânicos’, pavoneia-se de bravo e cavaleiro”, e espera instalar-se “de vez na nobreza”; porém, não trabalha, tem medo e passa fome²⁹⁴. Assim como o Escudeiro, o João Grilo suassuniano também tem medo e passa fome.

Os autos de Gil Vicente já eram conhecidos no Brasil do século XVI, visto que foram trazidos pelos jesuítas. O padre José de Anchieta os empregava para evangelizar o índio e educar o colono. “Com o tempo, mesclando-se de ingredientes culturais indígenas e africanos, [o auto] acabou por tornar-se manifestação popular e folclórica, em que o enredo propriamente teatral, além de reduzido ao elementar, vinha

²⁹⁴ SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12ª ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1982, p. 198.

acompanhado de danças e cantos”, informa-nos Massaud Moisés²⁹⁵, para, em seguida, transcrever posicionamento do etnólogo Câmara Cascudo: “As mais antigas menções informam que os autos eram cantados à porta das igrejas, em louvor de Nossa Senhora do Rosário (quando dirigido por escravos ou libertos), no orago ou na matriz. Depois levavam o enredo, com as danças e cantos, nas residências de amigos ou na praça pública, num tablado (Câmara Cascudo, *Dicionário de Folclore Brasileiro*, 1954, p.71)”.

Em Portugal, o *auto* alcançou seu ponto máximo no século XVI, tendo sido inclusive utilizado por Camões (1524? — 10 de Junho de 1580) em duas peças: *Auto de Filodemo* e *El-Rei Seleuco*. No século XVII, excetuando-se o *Auto do Fidalgo Aprendiz*, de D. Francisco Manuel de Melo, este gênero foi paulatinamente desaparecendo. “Na Espanha, porém, adquiriu feição de *autos sacramentales*, assim rotulados por glosarem, alegoricamente, os dogmas do Catolicismo. Seu mais talentoso cultor foi Calderón de la Barca”²⁹⁶.

Procedente do teatro religioso, o auto sacramental é um gênero dramático histórico originário da Espanha (séculos XVI-XVII). Representação em um ato, encenado por ocasião da festividade de Corpus Christi, o auto sacramental refere-se ao milagre da transubstanciação, na Missa, quando o pão e o vinho se transformam no corpo e no sangue de Cristo Jesus, e tem seus fundamentos na Última Ceia. Lázaro e Tusón²⁹⁷ o definem como um “drama em verso com personagens alegóricos (a Idolatria, o Pecado, a Virtude etc.) que termina com uma exaltação da Eucaristia”.

²⁹⁵ MOISÉS, Massaud. *Dicionários de Termos Literários*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p. 49.

²⁹⁶ MOISÉS, Massaud. *Op.cit*, p. 49.

²⁹⁷ LÁZARO, Fernando e TUSÓN, Vicente. *Literatura Española*. Madrid: ANAYA, 1988, p. 15.

Calderón de la Barca não é apenas seu mais talentoso cultor. Ele é considerado o verdadeiro criador do auto sacramental, devido à qualidade de peças como *El gran teatro del mundo*, *La cena del Rey Baltasar*, e tantas outras. É de opinião geral que Calderón deu forma aos autos sacramentais.

Analisando os autos sacramentais de Calderón de la Barca pela perspectiva *residual*, neles observamos *remanescências* dos *mistérios* representados nas igrejas nos ofícios do dia. Observamos também *traços residuais* dos personagens alegóricos das églogas de Juan del Encina, os quais também foram usados por Gil Vicente.

Em relação aos *resíduos* encontrados no *Auto da Compadecida* oriundos de auto sacramental de *Calderón de la Barca*, encontramos-los em *El gran teatro del mundo*, tanto na concepção do Autor/Criador quanto na distribuição de tarefas entre o Criador e suas Criaturas.

Em *El gran teatro del mundo*, o personagem Autor chama os mortais para representarem no Teatro do mundo e lhes atribui papéis: a um atribui o papel de pobre, ordenando-lhe: “Farás tu o papel de miserável, de mendigo”; a outra, o papel da discricção: “Tu a Discricção farás”; ao Menino, comunica: “Tu, sem nascer, morrerás”. O Autor continua distribuindo os papéis ao Rei, à Formosura e ao Lavrador. Ao Mundo, dá-lhe o papel de distribuidor das tarefas, pois o Autor confia na execução de seu trabalho. Assumindo o seu papel, o Mundo não dá nada ao Pobre; dá laurel e púrpura ao Rei; à Formosura, um ramalhete de cravo, rosas e jasmíns; ao Rico, jóias; à Discricção, cilício e disciplina; e ao Lavrador, uma enxada. Cada um, então, vai ocupar seu lugar no mundo. Posteriormente são informados do término de seus papéis e, finalmente, são julgados pelo Autor, de acordo com sua atuação terrena. O Pobre e a Discricção vão para

o Céu; A Formosura, o Lavrador e o Rei vão para o Purgatório; o Rico vai para o Inferno; e o Menino, por não ter nascido, não vai a lugar nenhum.

No *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna quis ser representado pelo Palhaço, como já foi dito. Assim, o Palhaço é o próprio Autor. Esse personagem:

a) Apresenta a peça:

— *Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.*²⁹⁸

b) Dá a idéia da cena e interage com o público:

— *O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda.*²⁹⁹

— *Peço desculpas ao distinto público que teve de assistir a essa pequena carnificina, mas ela era necessária ao desenrolar da história. Agora a cena vai mudar um pouco.*³⁰⁰

c) Interrompe o enredo para dar ordens aos personagens e indicar-lhes a posição cênica na corte celestial, após ocorrerem as mortes:

— *João, levante-se e ajude a mudar o cenário. Chicó! Chame os outros.*³⁰¹

— *É preciso mudar o cenário, para a cena do julgamento de vocês. Tragam o trono de Nosso Senhor! Agora a igreja vai servir de entrada para o céu e para o purgatório.*³⁰²

— *Aqui, sinto interromper a conversa de dois atores tão importantes [refere-se a Manuel e João Grilo], mas é preciso arrumar novamente a cena para o enterro de João. Estamos novamente na terra. Levem seus tronos, por favor, enquanto se ajeita o resto do cenário e o espetáculo continua. (Depois da saída dos dois atores.) Chicó arranjou uma rede e colocou nela o corpo do amigo. Vamos enterrá-lo, ele e eu. Vai começar o ato final da peça.*³⁰³

²⁹⁸ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: AGIR, 2000, pp. 22-23.

²⁹⁹ *Op.cit.*, p. 25.

³⁰⁰ SUASSUNA, Ariano. *Op.cit.*, p. 134.

³⁰¹ *Op.cit.*, p. 134.

³⁰² *Op.cit.*, p. 135.

³⁰³ *Op.cit.*, p. 190.

Também na *Compadecida*, ocorre um julgamento. Como já sabemos, Severino e o Cangaceiro vão para o Céu; João Grilo volta à vida terrena e os demais vão para o Purgatório.

Com esses exemplos, além de mostrarmos a temporalidade, demonstramos também a *hibridação cultural do resíduo*.

4.3 A intercessão de Nossa Senhora no *Auto da Compadecida*

João Grilo: *Quer dizer que posso voltar?*

Manuel: *Pode, João, vá com Deus.*

João Grilo: *Com Deus e com Nossa Senhora, que foi quem me valeu. (Ajoelhando-se diante de Nossa Senhora e beijando-lhe a mão.) Até à vista, grande advogada. Não me deixe de mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca.*

A Compadecida: *Até à vista, João.*

João Grilo, *beijando a mão do Cristo: Muito obrigado, senhor. Até à vista.*³⁰⁴

O diálogo em epígrafe registra o momento em que João Grilo recebe a dádiva de retornar ao mundo dos vivos. Esta é uma das muitas passagens da *Compadecida* nas quais ocorre a intervenção da Virgem a favor de João Grilo e de seus companheiros. Vejamos algumas dessas passagens:

- Página 174: A Virgem intercede pelos pobres: — *Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene.*
- Página 177: A Compadecida pede a seu filho Manuel compaixão com os fracos: — *Seja então compassivo com quem é fraco.*
- Da página 177 à página 179: Manuel fala sobre o tratamento que os donos da padaria dispensavam a seus empregados e pergunta à Compadecida que tem ela a dizer

³⁰⁴ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp. 188-189.

a favor dos dois. Compadecida responde: “O perdão”: — *O perdão que o marido deu à sua mulher na hora da morte, abraçando-se com ela para morrerem juntos.* Manuel argumenta: — *Isso pode se dizer em favor dele. Mas ela?* Encourado resmunga: — *Enganava a mulher com todo mundo.* Mais adiante, o Diabo volta a comentar: — *A senhora está falando e vê-se perfeitamente sua proteção com esses nojentos, mas nada pôde dizer em favor da mulher do padeiro.* Compadecida contesta: — *Já aleguei sua condição de mulher, escravizada pelo marido e sem grande possibilidade de se libertar. Que posso alegar ainda em seu favor?* O padeiro complementa: — *A prece que fiz por ela antes de morrer. O mais ofendido pelos atos que ela praticava era eu e, no entanto, rezei por ela. Isso deve ter algum valor.* Manuel acata a intercessão de Maria: — *Está recebida a alegação.*

- Páginas 184 e 185: Compadecida intervém a favor de João Grilo: — *Peço-lhe então, muito simplesmente, que não condene João.* Manuel não é favorável ao pedido: — *O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido. Acho que não posso salvá-lo.* Compadecida pede-lhe outra oportunidade para João Grilo: — *Dê-lhe então outra oportunidade. [...] Deixe João voltar.*

E assim, pela intervenção da Virgem Maria, Manuel dá a João Grilo outra oportunidade de retorno à vida.

Encontramos nesses episódios *resíduo temático* de milagres marianos medievais. Para demonstrá-lo, faremos uma comparação com milagres narrados por três autores desse período, cuja importância se deve ao fato de terem sido os primeiros a verterem os milagres marianos do Latim para línguas romances. São eles: Gautier de Coincy, na Língua Francesa, melhor dizendo, na Língua d’Oïl, o Francês antigo; Gonzalo de Berceo, em Castelhana; e Rei Alfonso X, o Sábio, em Galego-Português. Observaremos

assim a *residualidade* na *Compadecida* referente aos milagres narrados nos seguintes textos: “Miracle de l’enfant donné au diable”, de Gautier de Coincy; “El ladrón devoto”, de Gonzalo de Berceo; e o “Non é gran cousa”, de Alfonso X. Para demonstrar a *crystalização*, analisaremos a história de Teófilo narrada por Gautier, Berceo, Alfonso X, Rutebeuf e pelo napolitano Sant’Alfonso Maria de’Liguori. Gonzalo de Berceo, Gautier de Counci, Rutebeuf denominam suas obras de *Milagres de Nossa Senhora*, em suas respectivas línguas, e Alfonso X, de *Cantigas de Santa Maria*. A narração de Santo Afonso de Ligório consta como um exemplo no livro *Le glorie di Maria*, de sua autoria.

4.3.1 Gautier de Coincy

Gautier de Coincy (1177-1236), prior da antiga Abadia de Saint-Médard, em Vic-sur-Aisne, burgo de Soissons, no nordeste da França, escreveu *Les Miracles de Nostre Dame* entre 1214 e 1227, com cerca de quarenta mil versos distribuídos em sessenta poemas narrativos em Língua d’Oïl. Sua obra é composta de dois livros, cada qual começando com um prólogo seguido de canções. Após as canções, vêm os milagres: trinta e cinco no primeiro livro, vinte e três no segundo. Ao todo, portanto, são cinquenta e oito milagres.

O “Milagre do menino dado ao Diabo” corresponde ao milagre I 22 da edição de Frederic Koenig. Gautier não foi o único que escreveu sobre essa lenda. Décadas mais adiante, o Rei Alfonso X também o fará, incluindo-a nas *Cantigas de Santa Maria* como a cantiga 115: “Esta é como Santa Maria tolleu ao demo o minyo que lle dera sa madre con sanna de seu marido, porque concebera del día de Pascoa”.

A lenda apresenta o seguinte argumento: Numa noite de Páscoa nasce o menino dado por sua mãe ao Demo. Quinze anos depois, na missa, vem o Diabo para arrebatá-lo

jovem. Nossa Senhora faz o Diabo fugir e o padre pode dar a comunhão ao jovem, assegurando assim sua saúde. Havendo sido o relato transmitido oralmente, ele sofre algumas variações, conforme observamos na narrativa de Gautier de Coincy.

O relato de Gautier intitulado « Dou jovencel que li dyables ravi, mais il ne le pot tenir contre Nostre Dame »³⁰⁵ é composto por 476 versos. Destes, transcrevemos em seguida os versos sobre a concepção do garoto na noite de Páscoa, sua doação ao Demo, a procura do garoto pela sua salvação e a salvação pela intervenção da Virgem:

a) A concepção do menino e como foi ele ofertado ao Diabo:

33. Tant li ala entor et vint
 34. Q' une nuit de Paskes avint
 35. Qu' enflamez fu d' une tel flame
 36. Son lit laissa por le sa fame.
 37. Quant la dame vit cest affaire,
 38. Dolante fu, ne set que faire.
 39. Merci li crie assez sovent.
 40. « Le veu, fait ele, et le covent
 41. Que vos avez a Dieu pramis
 42. Ne brisiez pas, biaux doz amis.
 43. Saigniez vos bien, s' alez gesir,
 44. Si refraigniez vo fol desir.
 45. Plus bestiaulz seroit que beste
 46. Qui en tel nuit et en tel feste
 47. 96b/Feroit si grant ennormité. »
 48. Cilz qu' anemis eut escité
 49. Quanqu' ele dit mout prisa peu.
 50. Quant vit la dame que son veu,
 51. Estre son gré, brisoit se[l. ses] sire,
 52. Toute aïree prist a dire:
 53. « Cui qu' il soit bel ne cui qu' anuit,
 54. S' enfant concevomes anuit,
 55. L' anemi le doig et otroi! »

b) Quando o menino completa doze anos, os diabos procuram a mãe a fim de levá-lo e esta lhes pede mais alguns anos, antes de cumprir sua obrigação:

³⁰⁵ « Miracle de l'enfant donné au diable », de Gautier de Coincy, está disponível no site da Université d'Ottawa, Faculté des Arts, Laboratoire de Français Ancien, conforme acesso em 31 de julho de 2007: <http://www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/mirdr1/coinci1mir22.html>

89. A la dame vint li dyables,
 90. Mout lais et mout espoëntables,
 91. Au jor dou douzime an tou droit.
 92. « Dame, fait il, faites me droit.
 93. Tenez me bien ma convenance.
 94. Ne l' ai pas mis en oubliance:
 95. D' ui en .iii. ans la veil avoir,
 96. Nel lairoie por nul avoir. »
 97. Li dyables atant s' en part.

c) O menino pergunta à mãe qual o motivo de sua tristeza e esta lhe fala de sua promessa:

138. « Dites me tost sanz demorer
 139. Por quoi vos cuers est si destroys. »
 140. Sa mere ensi par maintes fois
 141. Asraisne assez ains que li die.
 142. Tant le tient corte et tant li prie
 143. Qu' ausi li dit com a confesse
 144. Comment de lui fist la promesse
 145. Et l' otroiance a l' anemi.

d) O jovem pergunta a um apóstolo vindo de Roma como fazer para livrar-se da promessa materna:

163. A Rome en vient a l' apostoile;
 164. Tout li conte, riens ne li çoile.
 165. L' apoisteles n' en seit que dire.
 166. Unes lettres li fait escrire,
 167. Le josne cleric les done et charche.
 168. « Biaus fius, fait il, au patriarche
 169. De Jherusalem t' en iras,
 170. Tout ton affaire li diras. »

e) Todos os eremitas aos quais se dirige lhe aconselham a buscar o auxílio da Virgem

Maria:

192. « Trop par seroit Diex oublieus,
 193. Ce dist chascuns, s' il t' entroblie.
 194. Nostre Dame sainte Marie
 195. Priër l' en daint par sa merci.
 196. Bien doit avoir le cuer noirci

197. La dolante qui tant mesfist
198. Que l' anemi si bel don fist. »

265. A jointes mains Dieu en mercie
266. Et ma dame sainte Marie.
267. Li clerçonnés dont je vos di
268. A l' ermite le samedi
269. De la sainte Paske assena,
270. Si com Diex volt, qui le mena.

304.— Biaus fiuz, fait il, s' il te [reembre
305. De la puissant mere celestre,
306. Toz liez et toz seürs pués estre.

326. La mere Dieu par est tant bele,
327. Resplendissans, luisans et clere
328. Que ja en liu ou ele apere
329. Li dyable ne verront goute.

f) O jovem vai à igreja e pede sua cura à Santa Maria. Após a missa, conta sua história ao padre, o qual lhe pergunta se, salvo, promete servir à Virgem, recebendo do jovem resposta afirmativa:

374. « Douce dame sainte Marie! »
375. Fait li preudom toz esperdus.
376. « Ne sueffre pas qu' il soit perdus,
377. Cilz qu' en ta garde avoie mis. »

398. Quant la messe fu defenie,
399. Au sainte hermite a tot conté

412. « Biaus fiuz, fait il, Sainz Esperites
413. Par sa douceur t' a regardé.
414. Cele qui t' a si bien gardé,
415. Ou que soies, soit de toi garde.
416. D' or en avant, biaus amis, garde,
417. Se sauver veilt ton cors et t' ame,
418. Que de bon cuer serves la dame
419. Qui gardé t' a de l' anemi.
420.— Sire, fait il, Diex mete em mi
421. Tel volenté de li servir
422. Que s' amor puisse deservir. »

g) Sentindo-se curado, o jovem volta à sua cidade, agradecendo pelo caminho a quantos lhe orientaram. A mãe, ao vê-lo curado, rejubila-se de alegria:

442. Mout volentiers s' en retorna
 443. En son païs et en sa terre,
 444. Car il n' est nus, tant sache querre,
 445. Qui puist trover, ce sachiez bien,
 446. Si doz païs comme le sien.
 447. N' est nus qui ja demander doie
 448. Se la mere eut au cuer grant joie
 449. Quant son enfant vit repairier.
 450. Li cuers li dut bien esclarier,
 451. Rire et jüer dedenz le saym
 452. Quant son enfant vit sauf et sain,
 453. Que ne cuida jamais veoir.
 454. La mere Dieu et son pooir.
 455. Loërent tuit petit et grant.
 456. Li clers s' en vit forment engrant
 457. 99b/De li servir toute sa vie.
 458. Nostre Dame sainte Marie
 459. De li amer si l' enflamma
 460. Que si tres sadement l' ama
 461. Que toute amors li seut l' amer
 462. Por li tres sadement amer.
 463. La douce dame glorieuse
 464. A amer est si savoureuse
 465. Que qui un peu i met son cuer
 466. Humaine amor jete luez puer.

Como podemos observar, Nossa Senhora cura o jovem pelo poder da oração. Ela não se manifesta fisicamente, mas assume o papel de advogada nossa, o mesmo papel assumido no *Auto da Compadecida*. No plano terreno, Chicó também obteve um milagre. Como o jovem de Coincy, Chicó entrara na igreja, ajoelhara-se e prometera à Virgem dar-lhe todo o dinheiro — o do enterro do cachorro e o que Severino havia tirado da padaria —, caso João Grilo escapasse. Ao voltar à vida, João Grilo, inicialmente, não concordou, queria ficar com a metade que lhe pertencia, mas depois, caiu em si e ofertou a sua parte:

— *Se fosse a outro santo, ainda ia ver se dava um jeito, mas você achou de prometer logo a Nossa Senhora! Quem sabe se eu não escapei por causa disso! O dinheiro fica como se fossem os honorários da advogada.*³⁰⁶

No plano terreno, Chicó viu na ressurreição de João Grilo o atendimento às suas preces. Ao voltar, João Grilo não tinha como lembrar-se dos acontecimentos na Corte Celestial e também atribuiu sua cura à promessa de Chicó, à intervenção da Compadecida. Tanto João Grilo quanto o jovem de Coincy sentiram-se curados pelo poder da Virgem Maria.

4.3.2 Gonzalo de Berceo

Gonzalo de Berceo (v.1198-v.1265), o primeiro poeta castelhano cujo nome se conhece, foi clérigo provavelmente do Mosteiro Beneditino de San Millán de la Cogolla, em La Rioja, no norte de Castela. É o representante máximo da escola *Mester de Clerecía*.³⁰⁷

Para compor os *Milagros de Nuestra Señora*, Gonzalo de Berceo se baseou numa coleção de milagres em latim, das muitas existentes. Essa é a opinião de Lázaro e Tusón³⁰⁸, os quais complementam que, ao escrevê-los, Berceo infundiu “su delicada e ingenua personalidad, en un estilo inconfundible, sencillo, diáfano, cordial. [...] Aunque se ajusta a las normas del Mester de Clerecía, el espíritu que anima en sus poemas es el de un juglar a lo divino”³⁰⁹.

³⁰⁶ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp. 201-202.

³⁰⁷ O *Mester de Clerecía* surgiu em Castela no século XIII e desapareceu no princípio do século XV, ante as novas modas literárias importadas da Itália. Suas principais características são: a) o emprego da “cuaderna vía”, estrofe de quatro versos monorrimos de catorze sílabas, na contagem espanhola, divididas em dois hemistíquios de sete sílabas; b) o uso de uma linguagem culta e, ao mesmo tempo, familiar; c) os temas históricos, novelescos e religiosos. Cf. QUESADA MARCO, Sebastián. *Curso de Civilización Española*. Madrid: SGEL, 1999, p.47.

³⁰⁸ LÁZARO, Fernando & TUSÓN, Vicente. *Literatura Española*. Madrid: ANAYA, 1988, p. 39.

³⁰⁹ Berceo infundiu “sua delicada e ingênua personalidade, num estilo inconfundível, simples, diáfano, cordial. [...] Embora se ajuste às normas do Mister de Clerezia, o espírito que anima em seus poemas é o de um jogral ao divino”. (LÁZARO, Fernando y TUSÓN, Vicente. *Literatura Española*. Madrid: ANAYA, 1988, p. 39.)

Os *Milagros* de Berceo são compostos por vinte e cinco episódios em novecentas e onze cuadernas vias. Numa introdução de quarenta e seis estrofes, o autor descreve aos *amigos e vasallos de Dios omnipotent* um prado muito florido no qual ele estivera, quando ia em romaria:

2. Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,
yendo en romería caeçi en un prado,
verde e bien sençido, de flores bien poblado,
logar cobdiçiaduero para omne cansado.
3. Davan olor sovejo las flores bien olientes,
refrescavan en omne las [carnes] e las mientes,
manavan cada canto fuentes claras corrientes,
en verano bien frías, en ivierno calientes³¹⁰.

Esse prado seria uma alegoria, na qual o prado simboliza a Virgem. “O ladrão devoto”³¹¹ é o sexto dos vinte e cinco relatos desta obra, escrita em Castelhana antigo. Neste episódio, Gonzalo de Berceo relata a história de um ladrão mal,

142. Era un ladrón malo que más querié furtar
que ir a la iglesia nin a puentes alzar;
sabié de mal porcalzo su casa govarnar,
uso malo que priso, no lo podié dexar.

devoto da Virgem Maria, a Gloriosa, a quem sempre saudava:

144. Entre las otras malas, avié uma bondat
que li valió en cabo e dioli salvedat;
credié en la Gloriosa de toda voluntat,
saludávala siempre contra la su magestat.

Mesmo quando saía para roubar, sempre se inclinava ante sua imagem:

145. [Si fuesse a furtar, o a otra locura,
siempre se inclinava contra la su figura,
dizié “Ave María” e más de escriptura],
tenié su voluntad con esto más segura.

³¹⁰ Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora. Introducción*. Edición de Michael Gerli. 12ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), 2003, pp. 69-70.

³¹¹ *Op.cit.*, pp. 96-99.

Um dia, prenderam-no e o condenaram a morrer na forca. Vendaram-lhe os olhos, alçaram-na da terra com uma corda bem estirada, e todos o deram por morto. Passados três dias, os parentes, amigos e conhecidos vieram retirar-lhe o corpo da forca. Quão surpresos ficaram ao encontrá-lo alegre, sem nenhum dano! A Virgem Gloriosa havia intercedido, colocando suas sagradas mãos sob os pés do pecador.

150. Metióli so los pieder do estava colgado
 las sus manos preciosas, tóvolo alleviado:
 non se sintió de cosa ninguna embargado,
 non sovo plus vicioso nunca nin mas pagado.

Julgando ter havido uma falha na corda ou no laço, os juízes condenaram o jovem a morrer degolado. Mas Nossa Senhora novamente intercedeu e protegeu-lhe a garganta com suas preciosas mãos.

155. Fueron por degollarlo los mancebos más livianos,
 con buenos seraniles grandes e adianos;
 metió Sancta María entre medio las manos,
 fincaron los gorgueros de la golliella sanos.

Os juízes libertaram o ladrão, reconhecendo o milagre ocorrido pela intervenção da Santa Maria. O ladrão se converteu e só morreu quando chegou sua hora.

156. Quando esto vidieron que no'l podién nocir,
 que la Madre gloriosa lo querié encobrir,
 oviéronse con tanto del pleito a partir,
 hasta que Dios quisiesse, dexáronlo vevir.

157. Dexáronlo en paz que se fuesse su vía,
 ca ellos non quierien ir contra Sancta María
 mejoró en su vida, partióse de follía:
 Quando cumplió so curso murióse de su día.

Embora a intercessão da Virgem Maria conceda uma nova oportunidade de vida aos seus protegidos, a ação intercessora difere. Em *O ladrão devoto*, o pecador não solicita a

intervenção da Virgem. Ela o faz com um propósito determinado: o de convertê-lo. Na *Compadecida*, a interferência de Maria se dá pela solicitação de João Grilo. Em *O ladrão devoto*, a Virgem, intervindo diretamente, não permite a morte do ladrão. No *Auto da Compadecida*, como a confirmar a oração: “Rogai por nós, Santa mãe de Deus”; ou “Eia, pois, advogada nossa, esses vossos olhos misericordiosos a nós volvei”, Nossa Senhora age como advogada, solicitando a Manuel, o Cristo, uma nova chance para João Grilo.

Essa mesma postura da Virgem adotada por Gonzalo de Berceo ocorre em narrações de milagres marianos de outros escritores cuja existência se deu em períodos próximos à do clérigo espanhol. Isso ocorre com a cantiga de número 26 das *Cantigas de Santa Maria* do Rei Alfonso X, cujo enredo narra a ação miraculosa da Virgem ressuscitando um romeiro de Santiago de Compostela.

4.3.3 Rei Alfonso X, o Sábio

Alfonso X o Sábio (1221-1284), rei de Castela e Leão, trouxe bastante dinamismo à cultura castelhana do século XIII, graças a seu labor científico-literário. Escreveu, entre outras obras: *Crónica General*, primeira História da Espanha escrita em Castelhamo; *General e Grande Estoria*, na qual relata o passado da Humanidade; no campo do Direito, *Las Siete Partidas*. Suas obras de caráter científico são: *Libros del Saber de Astronomía*, *Libro de las Tablas Alfonsíes* e *Lapidario*. Entre as de entretenimento, encontram-se os *Libros de Ajedrez*, *Dados y Tablas*.

Sua produção poética, redigida em Galego-Português, está composta por cantigas de amor e cantigas de escárnio e maldizer, além dos quatrocentos e vinte poemas narrativos e líricos das *Cantigas de Santa Maria*. Essa obra se reveste de grande importância,

principalmente porque, nela, o Rei compilou os milagres dos quais tomara conhecimento, tanto pela via oral, quanto por alguma via escrita.

Para Elvira Fidalgo,

A mesma intención compilatoria, que incitaría ó Rei Sabio á composición da meirande parte da súa obra, empurraría tamén á recompilación da maior cantidade posible de material para a construción das *Cantigas de Santa Maria*, posto que mariais latinos e romances abundaban [...]. As fontes directas ou indirectas que Afonso X puído ter ó seu alcance para a elaboración das *CSM* deberon ser moitas e moi variadas, a xulgar pola diversidade de temas tratados no seu marioloxio. O máis plausible do labor do Monarca é o de ter reagrupado, ensamblado e personalizado todo esse torrente de material, non só facendo novas versions de milagres obrados por outros santos e atribuídos á Virxe, senón atrevéndose el a protagonizar algúns.³¹²

Inclusive esse trabalho do Monarca de reordenar e personalizar os muitos milagres marianos é citado no “Prólogo A”, das *Cantigas de Santa Maria*, no qual o Rei é apresentado em terceira pessoa:

Don Affonso de Castela,
de Toledo, de Leon
Rey e ben des Conpostela
ta o reyno d’ Aragon,
5 De Cordova, de Jahen,
de Sevilla outrossi
e de Murça, u gran ben
lle fez Deus, com’ aprendi,
Do Algarve, que gãou
10 de mouros e nossa ffe
meteu y, e ar pobrou
Badallouz, que reyno é
Muit’ antigu’, e que tolleu
a mouros Nevl’ e Xerez,
15 Beger, Medina prendeu
e Alcalá d’ outra vez,

³¹² A mesma intenção compilatória, que incitaria o Rei Sábio à composição de grande parte de sua obra, empurrá-lo-ia também à recompilação da maior quantidade possível de material para a construção das *Cantigas de Santa Maria*, visto que mariais latinos e poemas narrativos abundavam [...]. As fontes diretas ou indiretas que Afonso X pôde ter ao seu alcance para a elaboração das *CSM* deveram ser muitas e muito variadas, a julgar pela diversidade de temas tratados em sua mariologia. O mais plausível do labor do Monarca é o de ter reagrupado, organizado e personalizado toda essa torrente de material, não só fazendo novas versões de milagres obrados por outros santos e atribuídos à Virgem, como também atrevendo-se ele mesmo a protagonizar alguns. (FIDALGO, Elvira. *As Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Xerais, 2002, p. 35).

- E que dos *Romãos* Rey
 é per dereit'e Sennor,
 este livro, com'achei,
 20 fez a onrr'e a loor
 Da Virgen Santa Maria,
 que éste Madre de Deus,
 en que ele muito fia.
 Poren dos miragres seus
 25 fezo cantares e sões,
 saborosos de cantar,
 todos de sennas razões,
 com'y podeades achar.³¹³

No “Prólogo B”, o Rei deixa claro o seu propósito:

- 15 E o que quero é dizer loor
 da Virgen, Madre de Nostro Sennor,
 Santa Maria, que ést'a mellor
 cousa que el fez; e por aquest'eu
 quero seer oy mais seu trobador,
 20 e rogo-lle que me queira por seu

 Trobador e que queira meu trobar
 receber [...].³¹⁴

A Cantiga 26 tem por título “Non é gran cousa” e como subtítulo “Esta é como Santa Maria juigou a alma do romeu que ya a Santiago, que sse matou na carreira por engano do diabo, que tornass' ao corpo e fezesse pëdença”³¹⁵. Apresenta o refrão:

³¹³ Don Afonso de Castela / de Toledo, de Leão, / é Rei desde Compostela / até o reino de Aragão. De Córdoba, de Jaén, de Sevilha outrossim / e de Murcia, um grande bem / lhe fez Deus, como aprendi, Do Algarve, que ganhou / de mouros, e nossa fé / ali colocou, e povoou / Badajoz, que é reino Muito antigo, e que tolheu / a mouros Niebla e Xerez, / Beger, Medina prendeu / e Alcalá d'outra vez, E que dos Romanos é Rei / por direito, e Senhor, / este livro, como achei, / fez em honra e em louvor da Virgem Santa Maria, / que é a Mãe de Deus / em que ele muito confia. / Por isso dos milagres seus fez cantigas e poemas, / agradáveis de cantar, / todos de singulares temas, / como aí podeis achar. (AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria*. Vol. I. Editadas por Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1959, p. 1.)

³¹⁴ O que quero é dizer louvor / à Virgem, Mãe de Nosso Senhor, Santa Maria que é a melhor / coisa que ele fez; e por isto eu / quero ser hoje cada vez mais seu trovador, / e rogo-lhe que me queira por seu / Trovador e que queira meu trobar / receber. ALFONSO X EL SABIO – *Cantigas* – Ed. de Jesús Montoya. Cátedra – Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, S.A., 1997, pp. 93-94.

³¹⁵ [“Esta é como Santa Maria julgou a alma do romeiro que ia a Santiago e que se matou no caminho por ter sido enganado pelo Diabo. [A Virgem] fez a alma tornar ao corpo e [disse ao romeiro que] fizesse penitência”].

Non é gran cousa se sabe | bon joyzo dar
a Madre do que o mundo | tod' á de joigar.

Essa cantiga narra a história de um romeiro que todos os anos vai a Santiago de Compostela. Em um desses anos, o romeiro comete um pecado mortal, passando a noite anterior à partida com uma mulher libertina:

Este romeu con bõa voontade
ya a Santiago de verdade;
pero desto fez maldade
que ant' albergar
foi con moller sen bondade,
sen con ela casar.

Non é gran cousa se sabe | bon joyzo dar...

Mesmo assim, decide ir em romaria sem se confessar ou comungar. No caminho encontra o Demo:

Pois esto fez, meteu-ss' ao camño,
e non sse mãefestou o mesqño;
e o demo mui festño
se le foi mostrar [...]

O Demo apresenta-se com o aspecto e a voz de Santiago — essa era a única maneira de ser ouvido pelo romeiro — e lhe avisa trazer a única salvação possível, visto ser inquestionável sua condenação ao Inferno, depois do pecado cometido na noite anterior:

Semellança fillou de Santiago
e disse: “Macar m' eu de ti despago,
a salvaçon eu cha trago
do que fust' errar,
por que non caias [no] lago
d' iferno, sen dultar.

Non é gran cousa se sabe | bon joyzo dar...

A sugestão apresentada pelo Demo foi a de que o romeiro amputasse o membro com o qual havia pecado, suicidando-se em seguida. O romeiro o atendeu prontamente:

“[...] Talla o que trages tigo
que te foi deytar
en poder do ãemigo,
e vai-te degolar.”

Assim fez o romeiro. Num instante, apareceram os demônios para levar sua alma. Mas, passando em frente à igreja de São Pedro, Santiago percebe o que está acontecendo e sai da igreja para resgatar a alma do romeiro a qual, em vida, lhe pertencera:

E u passavan ant' hũa capela
de San Pedro, muit' aposta e bela,
San James de Conpostela
dela foi travar,
dizend': “Ai, falss' alcavela,
non podedes levar
Non é gran cousa se sabe / bon joyzo dar...

A alma do meu romeu que fillastes,
ca por razon de mi o enganastes;
gran traixon y penssastes,
e, se Deus m'anpar,
pois falssament'a gãastes,
non vos pode durar.”
Non é gran cousa se sabe / bon joyzo dar...

Puxam de lá, puxam de cá, os demônios argumentam repetindo a sentença da condenação dos suicidas. Santiago propõe então submeterem-se ao julgamento de Santa Maria. Nossa Senhora pede para levarem a alma ao local do suicídio, pois ela tentaria salvá-la. Deu-se a ressurreição do romeiro, mas ele não conseguiu reverter a amputação do membro.³¹⁶

Log' ante Santa Maria vñeron
e rezõaron quanto mais poderon.
Dela tal joiz' ouveron:
que fosse tornar
a alma onde a trouxeron,

³¹⁶ No *Liber Sancti Jacobi* consta: “Loco vero genitalium crevit sibi caro quasi verruca, per quam emittebatur urina”. (“E no lugar das partes genitais lhe cresceu a carne como uma verruga, por onde urinava” – Tradução de Maria do Amparo Tavares Maleval). In: MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Maravilhas de São Tiago. Narrativas do Liber Sancti Jacobi* (Codex Calixtinus). Niterói: EdUFF, 2005, p. 161.

por se depois salvar.
Non é gran cousa se sabe / bon joyzo dar...

Este joyzo logo foi cumprido,
 e o romeu morto foi resorgido,
 de que foi pois Deus servido;
 mas nunca cobrar
 pod' o de que foi falido,
 con que fora pecar.
Non é gran cousa se sabe / bon joyzo dar...

Neste milagre, como no de Berceo, a Virgem intercede diretamente; não solicita a intervenção do Filho, diferindo, portanto, do *Auto da Compadecida*, em que aparece como advogada. No entanto, a *Compadecida* apresenta um *resíduo* da Cantiga 26, o tema da ressurreição: em “Non é gran cousa” a Virgem Maria intervém para ressuscitar o romeiro; na *Compadecida*, ela intercede pela ressurreição de João Grilo.

4.3.4 O Milagre de Teófilo

Na Idade Média, os milagres estavam muitos difundidos e muitos autores escreviam sobre a mesma lenda. Assim, temos o milagre de Teófilo narrado por diversos autores de diferentes idiomas, entre outros, os já citados Gautier de Coincy, Rutebeuf, Alfonso X e Gonzalo de Berceo. As lendas dos milagres marianos, conhecidas em toda a Europa Ocidental, já estavam *crystalizadas* na *mentalidade* dos antecessores e coetâneos destes autores, havendo ocorrido a *hibridação* pelo processo oral. O enredo das lendas ou legendas praticamente não sofre alteração: um pecador, arrependido de ter feito pacto com o diabo, é salvo pela intercessão da Virgem Maria.

Com a lenda de Teófilo ocorre o mesmo: Teófilo, homem culto, afável e muito caridoso, é arcediogo da igreja de Adana, cidade de Cilícia, Constantinopla. Teófilo é bastante querido, tanto pelo Bispo, por ser muito trabalhador, quanto pelo povo, que o tem como luz verdadeira, pois seu fulgor ilumina toda a cidade. Portanto, Teófilo tem prestígio e autoridade. Quando o Bispo falece, toda a cidade o quer no episcopado, mas os administradores eclesiásticos escolhem um novo Bispo. Como o novo Bispo traz um novo chanceler, Teófilo se acha desprezado, ferido e injustiçado. Cheio de inveja, procura um famoso judeu, guiado pelo Demônio em seus encantamentos. Perguntando como deveria proceder para voltar a seu estado anterior, o judeu o conduz ao Demo. Este condiciona seu favor à abjuração da fé em Cristo e na Virgem Maria. Teófilo abjura mediante carta assinada e vê restituído seu posto e poder. Mas perde sua sombra, fica fedido como um cão sarnento e, por fim, adocece. Caindo em si, percebe a grande loucura que fez e recorre à Maria suplicando-lhe que interceda junto a Cristo e obtenha o perdão. Depois de insistentes súplicas e do reconhecimento de sua indignidade, Maria lhe diz ser imprescindível que ele reassuma sua antiga fé e renuncie ao Demônio. Teófilo faz sua profissão de fé, mas não fica tranqüilo, visto não ter conseguido reaver a carta assinada. Com a intervenção de Maria, ele consegue reavê-la. De posse da carta, Teófilo confessa seu erro ante o povo reunido na missa de domingo, pede perdão a todos e é por todos perdoado. Após três dias dessa ocorrência, Teófilo morre, deixando o exemplo de como se pode conseguir a salvação da alma.

Pelas datas aproximadas das vidas destes autores, pode-se pensar terem Berceo (v.1198-v.1265), Alfonso X (1221-1284) e Rutebeuf (v.1230-v.1285) copiado Coincy (1177-1236), ou por ele terem sido influenciados. Não é provável que isso tenha acontecido, pois, segundo Luiz Jean Lauand³¹⁷, a história de Teófilo tornou-se muito popular no Ocidente durante o

³¹⁷ LAUAND, Jean. "El milagro de Teófilo, o equilíbrio emocional medieval". In: LAUAND, Jean (Org.). *Cultura e Educação da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.333.

século IX, devido à tradução ao latim feita pelo diácono napolitano Paulo do original grego de Eutiquiano³¹⁸ (ano 572). Lauand lembra inclusive um longo poema de Rosvita de Gandersheim a ele dedicado, como também ter sido o tema retomado nos vitrais e esculturas das catedrais da Idade Média. Portanto, a história de Teófilo estava *crystalizada* na Península Ibérica e as romarias a Santiago de Compostela muito contribuíram para que isso ocorresse.

Além do fato de ser a história de Teófilo um “sucesso total junto ao público da época”, por conseguinte sem a necessidade de um autor copiar o outro, observamos, pelos exemplos de textos de Gautier, Berceo e Alfonso X do tópico anterior, as diferenças de estilo de cada escritor. Gautier usa estrofes de oito versos com rimas AABCCDD em versos octossílabos. Gonzalo de Berceo possui um estilo próximo aos jograis e lembra a literatura de cordel do romanceiro nordestino, quando lidos separadamente os hemistíquios das cuadernas vias³¹⁹. Alfonso X revive nas Cantigas as *jarchas* moçárabes. E não podemos deixar de citar Rutebeuf. Seu *Miracle de Théophile* é o mais antigo exemplo de milagre por personagens, portanto, próximo à linguagem teatral.

Lembramos um outro dado. Tanto Gautier quanto Berceo eram religiosos, cultos e conhecedores do Latim. Berceo pode ter tomado conhecimento dos milagres marianos não apenas pela via oral, mas também pelos textos em Latim existentes no Monastério de San Millán.

³¹⁸ Conta-se ter sido Eutichiano, sacristão da igreja de Adana e patriarca de Constantinopla, testemunha ocular do milagre.

³¹⁹ “Cuaderna vía”: estrofes de quatro versos monorrimos de quatorze sílabas. “Jarchas”: são os textos mais antigos que se conhecem na língua espanhola. Consistia em um estribilho escrito em Moçárabe — dialeto falado pelos cristãos que viviam em territórios dominados pelos árabes —, que vinha no final de uma moaxaja, poema culto escrito em Hebreu ou Árabe, surgido. As cantigas de milagres marianos alfonsinos apresentam também uma aproximação com outro tipo de canção de origem árabe: zéjel (Cf. MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002, p.18). Surgido aproximadamente no séc. XII, o zéjel é similar à moaxaja; o que os diferem, entre outros aspectos, é o fato de o zéjel admitir, junto ao Árabe, frases inteiras em língua romance..

Quanto ao Rei Sábio, ele fez uma compilação de todos os milagres conhecidos em sua época, alguns inclusive ocorridos consigo próprio. Segundo Teresa Marullo³²⁰

Il Re Sapiente ha consultato quasi tutte le principale raccolte fino ad allora compitate e ha dato spesso un'impronta originale ai racconti tradizionali. Non può sfuggire, però a chi confronti accuratamente le *Cantigas* con le narrazioni anteriori che Alfonso ha mostrato una predilezione particolare per i *Miracles de la Sainte Vierge* di Gautier de Coincy.³²¹

No entanto, Coincy deixou apenas 58 milagres em francês, enquanto a compilação dos milagres feita pelo Rei foi muito maior, conforme registra Elvira Fidalgo:

A ninguém lle pasa inadvertido, efectivamente, este detalle, pero hai moitas cantigas que non podem remitirse ós únicos 58 milagres do francés, sem esquecer que tampouco Gautier foi absolutamente orixinal, como el mesmo confesa no prólogo dos seus *Miracles*:

*Miracles que truis eenm latin
translater vueil en rime mettre
que cil et celes que la lettre
n'entendent pas, puissent entendre*³²²

o mesmo que o Rei castelán, quen declarará em múltiples ocasións:

*E dest'un miragre direi
fremoso, que escrit'achei
(ctga.68. vv.4-5)*

Permitíndose incluso a licencia de sinalar o lugar de procedência do libro matriz:

*Desto direi ñu miragre que en Tudia avẽo
e porrey-o con os outros, ond'un gran libro é chẽo
de que fiz cantiga nova con son meu, ca non allẽo
(ctga.347, vv.5-7).*

O Rei Sábio corrobora essa informação quando diz:

*E daquest'un miragre
mui fremos direi
que fez Santa Maria,*

³²⁰ In: FIDALGO, Elvira. *As Cantigas de Santa María*. Vigo: Xerais, 2002, p. 35.

³²¹ O Rei Sábio consultou quase todas as principais coletâneas até então compiladas e deu uma roupagem original às narrativas tradicionais. Não pode passar despercebido, porém, a quem confronte acuradamente as *Cantigas* com as narrações anteriores que Alfonso mostrou uma predileção particular pelos *Miracles de la Sainte Vierge* de Gautier de Coincy.

³²² Quero traduzir em versos / Milagres que encontrei em Latim / Para que este ou aquele que não os entenda, possam entendê-los.

per com'escrit'achei
 en un livr', e d'ontr'outros
 trasladar-o mandei
 e un cantar eu fige
 segund'esta razon.
 (Ctga. 284, vv. 5-8)

Essa atitude do Rei e de Gautier os aproxima de Leandro Gomes de Barros e de Ariano Suassuna. Todos eles nos deixam ver *resíduos* em suas obras referentes a histórias já existentes.

Leandro Gomes de Barros teria escrito a peleja de Manoel Riachão com o Diabo em fins do século XIX ou no limiar do século XX. Na última estrofe Leandro afirma:

“Esta peleja que fiz
 não foi por mim inventada,
 um velho daquela época
 a tem ainda gravada,
 minhas aqui são as rimas
 exceto elas, mais nada”.³²³

Já Ariano Suassuna lembra uma entrevista, na qual se passa o seguinte diálogo:

Uma vez, um crítico de teatro no Rio de Janeiro disse: o primeiro ato da sua peça é baseado num folheto popular chamado *O enterro do cachorro*. Eu disse: é. Ele disse: o segundo, noutro folheto popular chamado *A estória do cavalo que defecava dinheiro*. Eu disse: é. Aí, antes que ele acrescentasse, eu disse: o terceiro ato também é baseado noutro chamado *O castigo da soberba*. Estão lá citados no começo. Ele disse: o arcabouço é mais ou menos o do teatro de Gil Vicente. Eu disse: é. A linguagem é a do povo do Nordeste. Aí eu disse: é. E ele disse: o que é que é seu? E eu disse: a peça. A peça é minha.³²⁴

³²³ SILVA, Gonçalves Ferreira da. *Vertentes e Evolução da Literatura de Cordel*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Milart Editora, 2001, p. 17.

³²⁴ SUASSUNA, Ariano. *Romanceiro popular & Literatura erudita*. Belo Horizonte: Periódico Minas Gerais. Suplemento Literário, pp.3-6, maio 2001. Fascículo especial não numerado. Sinopse da fala do autor na abertura do Encontro Internacional de Literaturas de língua Portuguesa, realizado em BH, em agosto 2000, p. 5.

Observemos: todos esses escritores utilizaram argumentos conhecidos pela sociedade de sua época, portanto, argumentos que já estavam *crystalizados*, e todos eles criaram obras originais e inéditas que enriqueceram e enriquecem o cenário literário mundial.

4.3.5 O milagre de Teófilo, na versão de Sant'Alfonso Maria de'Liguori

A história da Teófilo narrada pelos quatro autores mencionados no tópico anterior apresenta Nossa Senhora como intercessora, ela mesma sendo a autora do milagre. No entanto, ao ser narrada pelo napolitano Sant'Alfonso Maria de'Liguori (1696-1787), fundador da Congregação do Santíssimo Redentor, já aparece com algumas modificações: em vez de apenas judeu, um mago judeu; acrescenta ter ficado Teófilo quarenta dias rogando à Virgem pelo perdão. Uma noite, Nossa Senhora aparece e, vendo sua fé, lhe diz que irá rogar a Deus por ele. Passados alguns dias, a Virgem retorna comunicando-lhe ter conseguido o perdão. No entanto, Teófilo continuou rogando pelo aparecimento da carta, a fim de poder queimá-la. Pela intervenção de Maria, Deus concedeu-lhe este milagre.

E eis que três dias depois, acordando Teófilo à noite, achou sobre o peito o referido documento. No dia seguinte foi à igreja e ajoelhando-se aos pés do bispo que justamente oficiava, contou-lhe por entre soluços tudo quanto havia acontecido. Entregou-lhe o ímpio documento, que o bispo fez queimar imediatamente diante dos fiéis presentes, enquanto choravam todos de alegria, exaltando a bondade de Deus e a misericórdia de Maria para com aquele pobre pecador. Teófilo, entretanto, voltou à igreja de Nossa Senhora, onde no fim de três dias morreu contente e cheio de gratidão para com Jesus e sua Mãe Santíssima.

Observamos na versão de Santo Afonso Maria de Ligório³²⁵ que Nossa Senhora já aparece como mediadora, numa atitude diferente das narrações medievais aqui apresentadas e

³²⁵ O Milagre de Teófilo corresponde ao segundo exemplo do capítulo V: "A vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas". Cf. ALFONSO MARIA DE'LIGUORI, Santo. *Le Glorie di Maria*. 1750. *Glórias de*

semelhante à adotada no *Auto da Compadecida*. Há inclusive uma semelhança nas palavras usadas por Nossa Senhora ao falar com Teófilo — “*Seja corajoso, pois desejo pedir a Deus por ti*” — e a Compadecida, dirigindo-se a João Grilo: — “*Está bem, vou ver o que posso fazer*”.³²⁶

O tema de Teófilo foi aproveitado por Goethe (1749-1832) em *Fausto*. O personagem-título é um homem angustiado, descontente inclusive com sua aparência envelhecida. Mefistófeles, espírito demoníaco, fala-lhe sobre o Inferno: “Diabo não sai de casa como o faz o cão”. Fausto, apesar de reagir inúmeras vezes, pensa em um trato:

FAUSTO: Quer dizer que no Inferno há também Direitos?
Tal me parece bem, tenho algo a tratar.
Posso propor, senhor, com toda segurança?

Mefistófeles tenta convencê-lo a procurar a Feiticeira: “Só há um meio então: é à bruxa recorrer”. Feiticeira lhe dá um elixir: “Que te inspire prazer um gole desta purga!” Fausto rejuvenesce.³²⁷

O *Auto da Compadecida* apresenta *marcas residuais* oriundas da história de Teófilo, percebidas por Ariano Suassuna. Em entrevista ao Caderno de Literatura, Suassuna fala sobre seu teatro, em geral, e sobre o *Auto da Compadecida*, em particular:

O povo brasileiro entende o meu teatro — e não estou com isso fazendo um auto-elogio. Esse entendimento vem das histórias populares, nas quais me baseio. Eu pensava que essas histórias fossem locais. Mas não. Quando o Padre do *Auto da Compadecida* se deixa subornar para fazer o enterro do cachorro em latim, o que é isso? É o velho mito de Fausto, não? Ele está vendendo a alma ao diabo. E esse não é um problema nordestino nem local — é humano.³²⁸

Maria. Versão do Pe. Geraldo Pires de Sousa da 11ª edição italiana, última revista pelo autor. 3ª ed. Aparecida, SP: Santuário, 1989, pp. 148-149.

³²⁶ SUASSUNA, Ariano. *Op.cit.*, p.174.

³²⁷ GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Tradução e prefácio de Sílvio Augusto de Bastos Meira. São Paulo: Editora Três, 1974, pp. 119-131.

³²⁸ *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000, p. 25.

Em seu comentário, Suassuna constata que as histórias populares fontes de sua escrita são humanas. Nesse sentido, *residualmente*, *Compadecida* dialoga com *Fausto*, assim como dialoga com Teófilo.

4.3.6 A popularização do culto mariano e as *Laude cortonesi*

Essa postura de mediadora de Nossa Senhora no *Milagre de Teófilo* de Santo Afonso de Ligório e no *Auto da Compadecida* coincide com a adotada nas *laude cortonesi*³²⁹ italianas, do século XIII, como vemos nos seguintes louvores:

O Maria, cum gram piedade
a voi kiamàm cum humiltade,
ke tu ce debia sempr'aitare
dal nimico, ke non ce prenda.
(1Cort, 13, vv 39-42)

O Maria, virgo degna,
priega Cristo ke ne tegna
al suo regno, ne sovegna;
per noi sai intercedente!
(1Cort, 14, vv 83-86)

Para compreendermos como se deu essa *hibridação cultural* que nos deixa entrever *resíduos* dos temas mariológicos ibéricos e das *laude* de Cortona no *Auto da Compadecida*, é preciso observar as causas que levam à efetiva popularização do culto mariano. Angelita Marques Visalli aponta algumas causas, como “a difusão dos Evangelhos apócrifos que tratam particularmente do nascimento e juventude de Maria e a propagação de lendas marianas e coleções de ‘milagres’, cuja idade de ouro abarca o largo período entre XII e

³²⁹ “Lauda” é um termo da linguagem eclesiástica e indica um canto de louvor. O “Laudario cortonese” (códice 91 da Biblioteca comunale de Cortona) surgiu por volta de 1270 e compreende 46 laudas em língua vulgar, com anotações musicais em pautas de quatro linhas, sendo as primeiras dezesseis laudas composições de caráter mariano.

XIV”, além da “difusão de relíquias trazidas pelos primeiros cruzados que acabaram por aprofundar os traços humanos e cotidianos da divina família”.³³⁰

Para melhor compreensão dos motivos que levaram à devoção à Virgem Maria, faz-se mister analisarmos a mentalidade ocidental no Medievo. Com esse objetivo em vista, faremos um recorte histórico desse período.

A escolha de Maria funcionou como um “antídoto à heresia”. Visalli acrescenta: “Do ponto de vista dogmático, essa atitude não corresponde a nenhuma novidade: a imagem mariana como estratégia para a luta contra a heresia já era defendida por santo Efrém no século IV”.³³¹

Muitas confrarias surgidas a partir do século XIII tiveram Maria como sua protetora. Angelita Vasalli chama a atenção para o papel desempenhado pelo laicado nesse processo:

As confrarias corresponderam às necessidades religiosas de um laicado emergente que alargou suas impressões culturais ao texto escrito, ao recurso imagético, à arquitetura. Do mesmo modo compreendemos que a devoção mariana não deve ser compreendida no estrito contexto da luta anti-herética, da reafirmação de dogmas colocados em causa por alguns movimentos religiosos, mas efetivamente como adoção que corresponde às necessidades desse laicado emergente que pretende participar direta e intensamente da religião.³³²

Através das *laude cortonesi*³³³ estudadas pela autora, observamos que o mistério da virgindade de Maria a elevou à divindade:

O Maria, cum'fort'amasti,
ke l'alto Dio adediaste
ke de cielo ad te 'l chiamasti
si forte te fa[ce]sti bella!

³³⁰ VISALLI, Angelita Marques. “Devoção mariana nas confrarias de laudantes: caráter disciplinador?”. In: **Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais**, v.II. Londrina: ABREM / UEL / UEM, 2007, p. 2.

³³¹ *Op.cit.*, p.3.

³³² *Id.ibid.*

³³³ LAUDE CORTONESI DAL SECOLO XIII AL XIV. (a cura di Giorgio Varanini, Luigi Banfi, Anna Cerutti Burgio). Città del Castello: Leo S. Olschki Editore, 1981, 4 vols. In: VISALLI, Angelita Marques, *Op.cit.*, pp.4-5.

(1Cort, 13, vv 7-10)

Ave, donna si prudente,
vencesti Dio onnipotente
che se renchiuse nel tuo ventre,
che'n cielo e'n terra non capia.
(1Cort, 50, vv 3-6)

Maria, divinizada, torna-se especial, principalmente entre os leigos. Ela intercederá pela salvação dos homens. A função de Maria mais significativa no século XIII é a de misericórdia, a da mãe protetora de seus devotos filhos a interceder por eles junto ao Pai Celestial. Os textos de laudas ora apresentados refletem essa idéia.

Angelita Visalli, baseando-se em comentário de Jaroslav Pelikan³³⁴, faz a seguinte observação:

O título de Mediadora provavelmente teve origem na teologia do Oriente, chegando ao pensamento ocidental por volta do século VII. Este termo implicava em dois aspectos de intermediação: um primeiro relativo a que Maria possibilitou a vinda do Salvador até a humanidade, o segundo corresponde à possibilidade de alçar os homens até o Salvador por meio de sua pessoa³³⁵.

E complementa, fundamentada em opinião de G. Micolli³³⁶:

Seria exatamente a capacidade de torná-la próxima da experiência cotidiana da dor (e da alegria) que possibilitou essa aproximação ao laicado. Assim, Maria, justamente por ser mulher, seria mais inclinada à compaixão e ao perdão do que o Cristo, homem, que embora mais severo, é também sensível aos apelos da mãe.³³⁷

E é por esse motivo que Maria, como advogada, expõe ao Pai ou ao Filho as necessidades do pecador e roga, por ele. Muitas vezes, porém, encontra a resistência do Filho em perdoar os homens, como narrado nas *laude cortonesi*:

³³⁴ PELIKAN, Jaroslav (2000, p. 178) *apud* VISALLI, Angelita Marques. *Op.cit.*, p.6.

³³⁵ *Op.cit.*, p.6

³³⁶ MICOLLI, G. (1976, p. 826) *apud* VISALLI, Angelita Marques. *Op.cit.*, p.6.

³³⁷ *Id. ibid.*

Madre, che è quello che tu dici?
 ch'io perdoni a la gente?
 Non me sono buoni amici,
 Anome per niente...
 (1cort, 64, vv 21-24)

Como apresentado no *Auto da Compadecida*, Manuel não é favorável ao pedido: — *O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido. Acho que não posso salvá-lo.*

Mas consegue sempre dobrar a resistência do Filho e segue ouvindo, em todos os idiomas, as preces enviadas por seus devotos: “Rogai por nós, Santa Mãe de Deus, para que sejamos dignos das promessas de Cristo. Amém”.

4.4 Os personagens

Em virtude da adoção da dramaturgia épica, no teatro de Suassuna não cabem personagens com psicologia aprofundada. Só há tipos. Vemos ainda duas outras causas para a ocorrência: de um lado, nos folgedos e no romanceiro os personagens são estereotipados e, de outro, a origem medieval de sua dramaturgia, ainda que captada através das fontes mediatas populares, não adota outro procedimento. Por conseguinte, é impossível tentarmos buscar em seus personagens uma problematização existencial. Em contrapartida, encontramos figuras próprias do Sertão, em consonância com o tema e o espaço da obra.³³⁸

O *Auto da Compadecida* é uma peça popular e regional e é comum às peças populares e regionais apresentarem personagens estereotipados. Assim, temos na *Compadecida* o personagem-apresentador (Palhaço), os personagens regionais (Severino e o segundo

³³⁸ VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p.35.

cangaceiro), o personagem “quengo” ou “amarelinho” (João Grilo), o mentiroso (Chicó) e os correspondentes aos tipos sociais: o Padeiro e sua mulher, representantes da burguesia; o Major Antonio Morais, representante do coronelismo no Nordeste; o Sacristão, o Padre e o Bispo, representantes clericais. Temos ainda os personagens dos tipos religiosos ou sobrenaturais, associados à alegoria: Manuel, Compadecida, Encourado e Demônio.

Lígia Vassalo vê uma relação entre popular e regional. Segundo esta autora, “ser popular implica em ser regional, logo em aproveitar os assuntos rurais, isto é, criar com apoio na sabedoria de séculos. Isso porque só o campo e as vilas permitem entrever no povo características homogêneas, de cunho universal”.³³⁹

Ao situar o enredo da *Compadecida* na zona rural e ao servir-se do esquema do mamulengo e do bumba-meu-boi, dois temas dos cantadores e do cordel nordestino, todos portadores de *resíduos medievais*, Ariano Suassuna apóia-se na “sabedoria dos séculos” e, assim, aproxima o *Auto* a peças da Idade Média.

Quanto à criação de seus personagens, consciente ou inconscientemente — visto já se encontrarem *crystalizadas* as histórias ouvidas quando criança —, Suassuna baseia-se na sabedoria secular da qual fala Lígia Vassalo. Comenta o autor paraibano:

Quanto à construção dos personagens, existem criação e inspiração, na realidade, existem as duas coisas simultaneamente. Às vezes eu parto de um personagem real e às vezes eu parto da imaginação, outras vezes de uma história tradicional que corra no Nordeste. Agora, sempre existe o trabalho de recriação, que é o trabalho feito pela imaginação criadora de cada escritor. Então vou lhe dar dois exemplos: no *Auto da Compadecida*, tem os personagens João Grilo e Chicó. Em primeiro lugar, eu quis ali entrar com essa tradição a respeito da qual eu acabo de falar, o Mateus e o Bastião, que são dois personagens, por assim dizer, emblemáticos do espetáculo popular do Nordeste. De certa forma, João Grilo é o Mateus, e Chicó é o Bastião. João Grilo é o palhaço sabido e Chicó é o palhaço besta. João Grilo é Arlequim e Chicó é Pierrot. Por outro lado, nos folhetos de Cordel da literatura nordestina, existe um personagem esperto, um pícaro, um “quengo” [...], que tem boa cabeça para preparar armadilhas,

³³⁹ VASSALO, Lígia. *Op.cit.*, p.25.

iludir e enganar os outros. O meu personagem João Grilo não é o do folheto, e apenas coloquei o nome dele para prestar homenagem a esse tipo de pícaro, do “quengo” esperto.³⁴⁰

A esses tipos acrescentamos Benedito e o Negro Preguiçoso, personagens do Mamulengo, teatro de bonecos, assim como Bonamis e Acompaniado, do arremedilho português³⁴¹.

O comentário de Ariano Suassuna registra uma marca *residual*, tendo em vista serem João Grilo e Chicó personagens símbolos de espetáculos populares. O palhaço sabido e o palhaço besta dos espetáculos circenses, assim como o Mateus e o Bastião, personagens do auto popular do Bumba-meu-boi, são, por sua vez, *residualidades* de Arlequim e Pierrô, personagens da *commedia dell'arte*.

No presente tópico, faremos inicialmente uma confrontação entre os personagens da *Compadecida* e os da *commedia dell'arte*. Depois analisaremos, separadamente, os personagens Palhaço, João Grilo e os cangaceiros. Nesses apartados, mostraremos as *marcas residuais* que os aproximam de outros escritos e autores.

³⁴⁰ SUASSUNA, Ariano. *Ariano Suassuna conversa com Jussara Salazar*. Belo Horizonte: Minas Gerais Suplemento Literário, nº 61, julho de 2000, p.8, conforme pesquisa realizada no sítio da Faculdade de Letras da UFMG: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>, em 04/02/2007 e 29/10/2007.

³⁴¹ A mais antiga referência ao arremedilho remonta ao século XII. Encontra-se no *Elucidário das Palavras, Termos e Frases que Antigamente em Portugal se Usaram*, 1798-1799, de Fr. Joaquim de Santa Rosa Viterbo. Ali existem duas citações sobre os bobos Bonamis e Acompaniado, “que faziam *arremedillos*”. A primeira, numa carta feita por D. Sancho I em 1193 de uma doação de um casal “ao farsante ou bobo, chamado Bonamis, e a seu irmão Acompaniado, [...] recebendo em pagamento *unum arremedillum*”; a segunda é a confirmação da doação por D. Afonso II. (Cf. MOISÉS, Massaud. *Dicionários de Termos Literários*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p.42, e FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal (séculos XII – XX)*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960, p. 91).

4.4.1 Personagens da *Compadecida* versus personagens da *commedia dell'arte*

*Pode-se reconhecer em Ariano Suassuna alguns traços da commedia dell'arte, como o primitivismo dos personagens, que atuam às vezes aos pares. Eles encarnam tipos populares [...] e usam linguagem rústica.*³⁴²

Henrique Oscar, ao prefaciар o *Auto*, comenta ter encontrado na obra de Ariano Suassuna “algo em comum com a *commedia dell'arte*, tanto no desenvolvimento da ação quanto na concepção das personagens”:

Encontramos [no *Auto da Compadecida*] algo em comum com a *commedia dell'arte*, tanto no desenvolvimento da ação como na concepção das personagens, particularmente na figura de João Grilo, que lembra muito as características do “arlequim”, embora seja um tipo autenticamente brasileiro e não copiado da tradição italiana, mesmo porque é figura lendária da literatura popular nordestina, tanto que é herói de dois romances intitulados *As Proezas de João Grilo*.³⁴³

Quanto ao desenvolvimento da ação, a *Compadecida* e a *commedia dell'arte* se aproximam por serem ambas de caráter popular e cheias de comicidade.

Quanto à concepção dos personagens, a aproximação está no fato de ambas colocarem tipos humanos em situação cômica.

A *commedia dell'arte* surgiu no século XVI, teve seu ápice no século XVII e seu declínio na segunda metade do século XVIII. Eugenio Donadoni³⁴⁴ explica o porquê das expressões “da arte” e “a sujeito”, com as quais se referiam à comédia:

³⁴² VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p.126.

³⁴³ OSCAR, Henrique. Prefácio. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p.10. Quanto ao cordel *As proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, este surgiu inicialmente em um folheto de oito páginas, intitulado *As palhaçadas de João Grilo*. Posteriormente foi ampliado para trinta e duas páginas, forma atual, por João Martins de Athayde ou sob sua orientação. Cf.: LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo*. Fortaleza: Edições SEDUC/CE – Secretaria de Educação Básica, 2006.

³⁴⁴ DONADONI, Eugenio. *Breve Storia della Letteratura Italiana*. Quinta edizione aggiornata da Ettore Mazzali. Milano: Casa Editrice Carlo Signorelli S.A., 1964, pp.228-229.

“[...] le commedie dell’*arte*: così dette, perché composte da artisti o comedianti di professione; dette anche *a soggetto*, perché gli attori seguivano nello svolgimento, più o meno, una traccia determinata; ma poi, nella esecuzione, improvvisavano; tanto più applauditi, quanto più davano prova di arguzia, quanto più uscivano in buffonerie inaspettate.”³⁴⁵

O esboço (“traccia”) podia ser consultado pelos atores entre uma cena e outra nos bastidores. Como na representação os atores improvisavam sobre o esboço (*canavaccio*³⁴⁶ e *soggetto*), os espectadores pensavam ver sempre uma peça diferente. Segundo Hermilo Borba Filho e B. de Paiva, cada companhia tinha seus enredos tradicionais e isso devia-se ao fato de que os atores casavam entre si e os filhos continuavam a tradição³⁴⁷.

Devido às improvisações — razão pela qual não ficou nenhum texto —, era também chamada *commedia all'improvviso*.³⁴⁸ Provavelmente, levavam para o tablado “um repertório de soluções e expedientes mais ou menos memorizados, a que acrescentavam pormenores de momento, ao sabor do acaso, e jogos acrobáticos adequados à ocasião.”³⁴⁹ A comicidade

³⁴⁵ “[...] as comédias da *arte*: assim chamada, porque composta por artistas ou comediantes de profissão; chamada também *a soggetto* [a sujeito], porque os atores seguiam no desenvolvimento, mais ou menos, um esboço determinado; mas posteriormente, na execução, improvisavam; quanto mais aplaudidos, mais davam prova de argúcia e mais saíam em bufonarias inesperadas.” (DONADONI, Eugenio. *Op.cit.*, p.228).

³⁴⁶ *Canavaccio* ou *canovaccio* significa “talagarça”. No teatro, significa “uma trama neutra e uniforme sobre a qual se pode tecer tudo o que se quer, enquanto o *soggetto* continha em potencial uma intriga determinada, se bem que muito concentrada e que revelava sob seu aspecto esquemático ricas possibilidades de jogo cênico”. In: BORBA FILHO, Hermilo e PAIVA, B. de. *Cartilhas de Teatro – História do espetáculo*. Vol.I. [S.l.]: Serviço Nacional de Teatro (MEC), 1969, p.59.

³⁴⁷ BORBA FILHO, Hermilo e PAIVA, B. de. *Op.cit.*, p.59.

³⁴⁸ Inicialmente, além das denominações *commedia all'improvviso* e *commedia a soggetto*, a *commedia dell'arte* era também chamada de *commedia all'italiana*, *commedia degli zanni* (comédia dos criados) e *commedia delle maschere* (comédia das máscaras). (Cf.: MOISÉS, Massaud. *Dicionários de Termos Literários*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999, p.93). O termo *arte* foi usado por Carlo Goldoni (1707-1793), para diferenciar da — por ele chamada — “*commedia di carattere*”, isto é, “la rappresentazione di un mondo vero (almeno entro i limiti conceduti dall’arte), secondo che avevano fatto i comici antichi, e il Molière [comédia de caráter, índole: a representação de um mundo verdadeiro (ao menos entre os limites concedidos pela arte), segundo o que haviam feito os cômicos antigos, e Molière]. (Cf. DONADONI, Eugenio. *Op.cit.*, p.229).

³⁴⁹ Muito do que hoje sabemos sobre a *commedia dell'arte* devemos a Carlo Goldoni. Como dito anteriormente, os espetáculos improvisados não deixaram textos. No entanto, Goldoni freqüentemente usava os personagens típicos da comédia em seus textos escritos. Em 1762, desgostoso com a ferocidade e perfídia de seus inimigos e adversários, aceitou o convite para dirigir em Paris os espetáculos da *Comédie italienne*. Na capital francesa retomou seu intento, “rassegnandosi dapprima a compilare canovacci per la recitazione all'improvviso, e conquistandosi poi a poco a poco la stima del pubblico, dei letterati e della corte” [decidindo-se em primeiro lugar a compilar esboços para a recitação improvisada, e conquistando em seguida, pouco a pouco, a estima do público, dos literatos e da corte]. Cf SAPEGNO, Natalino. *Compendio di Storia della*

estaria nos diálogos desenvolvidos com muito humor e ironia, na música, na dança e nas mímicas galhofeiras.

Eugenio Donadoni reforça: “La mímica aveva gran parte in questi spettacoli plebei; e alcuni *tipi*, che più incontravano favore, erano fissati in *maschere*.”³⁵⁰ Arlequim, por exemplo, usava uma máscara típica — “meia máscara e *mentonnière* preta” —, sobrancelhas, “uma barba hirsuta, olhos de verruma”, tudo isso para dar-lhe uma expressão de astúcia.³⁵¹

Quanto à trama, ridicularizavam os militares, os negociantes, o clérigo, os nobres e os plebeus. Cada ator se especializava num personagem, o que acabou gerando a petrificação de tipos. Para Donadoni, os mais célebres — “almeno a Venezia” — eram:

- *Pantalone* (Pantaleão) – “Il vecchio mercante avaro e bonario”. Um velho comerciante, avaro e bonachão. Não tratava bem a seus empregados. Tinha tendência para acumular bens. Antônio Morais e o padeiro da *Compadecida* apresentam traços *residuais* do Pantaleão: Antônio Morais, pela tendência de acumular bens, e o padeiro, pela maneira de tratar os empregados.
- *Gli zanni*³⁵² (os criados) – apresentam marcas *residuais* dos mimos³⁵³. Destacam-se:
 - *Brighella* (Briguela) – “L’imbroglione astuto”. Criado astuto, inescrupuloso e aproveitador. Vaidoso, faz intrigas e consegue comida através de truques.

Letteratura Italiana – 2 Cinquecento, Seicento, Settecento. 3ª edizione, 4ª ristampa. Firenze: La Nuova Italia, 1993, p.401.

³⁵⁰ “A mímica tinha grande importância nestes espetáculos plebeus; e alguns *tipos*, que mais encontravam aceitação, eram fixados em *máscaras*.”

³⁵¹ In: BORBA FILHO, Hermilo e PAIVA, B. de. *Cartilhas de Teatro – História do espetáculo*. Vol.I. [S.l.]: Serviço Nacional de Teatro (MEC), 1969, p.60.

³⁵² Diminutivo de Giovanni, derivado do hipocorístico italiano Gianni.

³⁵³ A origem dos mimos remonta à Sicília do século V a.C., época em que Sofrônio de Siracusa e Epicharmo compuseram as primeiras peças, em prosa coloquial, provavelmente emprestando “roupagem artística a uma prática teatral iniciada muito antes, em data incerta”. Ao desaparecerem, deixaram *resíduos* nas atividades bufonescas e jogralescas, comuns ao longo da alta Idade Média e, posteriormente, no teatro popular de Juan del Encina e Gil Vicente (séculos XV e XVI), na *commedia dell’arte* (séculos XVI e XVII), e no teatro mímico francês dos séculos seguintes. A mímica, sua sucessora, é representada por toda a parte, atualmente. Cf.: MASSAUD, Moisés, *Op.cit.*, pp.338-339.

- *Arlecchino* (Arlequim) – “Il servitore semplice venuto dalla campagna”. O criado simples, vindo do campo. Bufão ignorante, preguiçoso e vadio; enigmático, astuto, insolente. Está sempre com fome. Muitas vezes, é enganado por Briguela. Pela astúcia e insolência, João Grilo, do *Auto da Compadecida*, apresenta traços *residuais* deste personagem.
- *Gli innamorati galanti* (os enamorados galantes) Florindo e Rosaura;
- *Le serve affettuse e furbe* (as servas afetuosas e velhacas) Corallina, Smeraldina, Colombina.

Apesar de não estarem relacionados por Eugenio Donadoni, a esses acrescentamos:

- *Pierrot* (Pierrô) ou Pedrolino – nasce criado e, posteriormente, transforma-se num personagem romântico. Como criado, é ingênuo, honesto e quase sempre prejudicado por sua franqueza. Formou com Arlequim uma dupla indissolúvel. Chicó, da *Compadecida*, apresenta *resíduos* deste personagem, assim como a dupla João Grilo / Chicó traz marcas *residuais* da dupla Arlequim / Pierrô.
- *Pulcinella* (Polichinelo) – o mais cruel e belicoso dos criados.

Bonamis e Acompaniado; Benedito e o Negro Preguiçoso; Mateus e o Bastião; Arlequim e Pierrô; João Grilo e Chicó, todos formam duplas cômicas, numa escalada *residual*.

4.4.2 O Palhaço

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que 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, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades*³⁵⁴

No parágrafo em epígrafe, extraído das páginas iniciais do *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna deixa claro que o Palhaço o representa. Como já demonstramos em tópicos anteriores, cabe ao Palhaço apresentar a peça, interagir com o público, contracenar com os outros personagens. Nessa função metateatral, o Palhaço é mensageiro do autor, assim como o Corifeu do teatro clássico grego era o mensageiro de Dioniso, ou Baco para os romanos, o deus do vinho, da uva, da embriaguez.

O corifeu era o chefe do coro. Nas procissões em homenagem a Dioniso, vinha à frente do grupo, vestido com uma pele de bode³⁵⁵. Em certa apresentação, um corifeu de nome Téspis³⁵⁶ (século VI a.C.), destacando-se do coro e falando em primeira pessoa, disse ser Dioniso³⁵⁷.

A função do Corifeu consistia em antecipar o enredo, resumir as falas do Coro, exortá-lo, representá-lo em diálogos com os atores e iniciar o canto. Também podia apresentar-se sozinho, pois era considerado o chefe do Coro.

³⁵⁴ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p.23.

³⁵⁵ O bode era o animal sacrificado, na festa anual em homenagem a Dioniso, por ocasião das vindimas. Augusto Boal comenta: “No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre, cantando ao ar livre. O carnaval. A festa”. E complementa: “Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores de espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou-se a festa!”. BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.177.

³⁵⁶ Sobre Téspis, comenta Horácio em sua *Epistula ad Pisones* ter sido ele “o inventor do até então ignorado gênero da Camena [divindade latina correspondente à Musa grega] trágica” transportando “em carretas poemas que atores cantavam e representavam de cara besuntada de borra”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p.63.

³⁵⁷ Conta-se que o legislador grego Sólon, ao ouvir Téspis afirmando ser Dioniso redivivo e encarnado, acusou-o de ser o maior impostor da história humana, pois fingia ser uma pessoa que na realidade não era. Téspis aceitou a acusação de Sólon de ser um impostor [*hypocrités*, hipócrita, ὑποκριτής, aquele que finge ser alguém que não é] e, assim, instituiu o primeiro ator (Cf.: CIVITA, Victor (Editor). *Mitologia*. Vol.III. São Paulo: Abril Cultural, 1973 p.769). Foi Téspis quem deu o primeiro impulso à tragédia grega, ao destacar um personagem que alternava com o coro ou o corifeu, dando começo ao diálogo dramático. (Cf.: *Diccionario del Mundo Clásico*. Dirección del Rvdo. P. Ignacio Errandonea. S.I. Tomo II (J-Z). Editorial Labor, S.A. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo, 1954. Printed in Spain, e PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.73).

É assim seu papel em *Édipo Rei*, de Sófocles (v.496- 406 a.C.).

A história de Édipo inicia-se nos meses que antecedem ao seu nascimento, quando o pai, Laio, querendo saber a sina da criança, vai ao templo de Apolo, em Delfos, e, através do oráculo, toma conhecimento da desdita futura: o bebê que Jocasta tão amorosamente espera, matará o próprio pai e atrairá a ruína ao palácio de Tebas. Voltando ao lar, Laio conta a profecia do oráculo a Jocasta. Ambos ficam desolados. Quando o filho nasce, Jocasta o entrega a um servo, ordenando-lhe que o leve para bem longe. Laio perfura violentamente os pezinhos da criança e os amarra com uma correia apertada. O escravo parte. Ao chegar ao monte Citerão, o escravo encontra alguns pastores de Corinto e lhes entrega a desgraçada criança. O Destino vê a criança ensangüentada e decide: Aquele será Édipo, o maldito.

Em *Édipo Rei*, Sófocles o apresenta já adulto, um homem íntegro, “na plenitude do vigor físico e moral, humano e político”. Édipo é proclamado rei de Tebas, visto haver desvendado o enigma da Esfinge. Logo no início do seu reinado cai uma terrível peste sobre Tebas. Édipo está decidido a descobrir quem matou Laio, o esposo anterior de sua atual esposa, Jocasta, e ordena: “se algum de vós sabe qual foi a mão que matou Laios³⁵⁸, eu ordeno que me declare já!”, e roga uma praga a quem não lhe obedecer: “Quanto àquele que não me obedecer, / eu rogo aos deuses / que não lhe dêem fruto algum da terra / ou fruto de mulher / e que pereça da atual calamidade / senão de outra pior. Corifeu lhe responde:

Já que invocou meu testemunho o rei,
eu falo em testemunho do que sei:
quem matou não fui eu, nem sou capaz
de apontar com meu dedo o malfeitor!
Acho que neste caso caberia
ao próprio deus, que o pôs diante de nós,

³⁵⁸ Na tradução de *Édipo Rei*, Geir Campos escreve “Laios”, enquanto em *Mitologia* (vol.3, capítulo XXXIV, pp. 545-560) consta “Laio”. Mantemos a grafia da fonte consultada.

mostrar, junto com o crime, o criminoso.³⁵⁹

Um vidente, Tirésias, é chamado e diz ao rei: “Não é a Creonte [irmão de Jocasta] que deves temer, / mas a ti mesmo...”, os dois se desentendem. Corifeu intervém:

Édipo,
tanto as palavras tuas como as dele
foram ditas com raiva:
não é disso que estamos carecendo,
mas sim de combinar o melhor meio
de pôr em prática as ordens do deus!³⁶⁰

Nestes fragmentos do drama de Sófocles, o Corifeu dialoga com Édipo. A *residualidade* do *Auto da Compadecida* a eles relacionada encontra-se na cena do enterro de João Grilo, quando o Palhaço dialoga com Chicó. O Palhaço também dialoga com o Bispo:

Palhaço: *Muito bem, olá, como está Vossa Reverendíssima, como vai essa prosápia, essa bizarria...*
Bispo: *Retro. Onde está o padre?*³⁶¹

Esses diálogos entre o Palhaço e os dois personagens apresentam *traços residuais* do Coro, outro elemento importante do teatro clássico grego.

O Coro, representante dos cidadãos, tinha a função de externar com gestos os momentos de alegria e de estupefação da narrativa. Sua intervenção, semelhante a do Corifeu, corresponde a uma parábase, pois também “o coro se desmascara e dá sua opinião sobre a peça e os assuntos do dia”.³⁶²

³⁵⁹ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. In: ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Trad.: Alberto Guzik. / SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad.: Geir Campos. / EURÍPIDES. *Medéia*. Trad.: Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.70.

³⁶⁰ *Op.cit.*, p.78.

³⁶¹ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p.73.

³⁶² BORBA FILHO, Hermilo e PAIVA, B. de. *Cartilhas de Teatro – História do espetáculo*. Vol.I.[S.I.]: Serviço Nacional de Teatro (MEC), 1969, p. 20.

Segundo Hermilo Borba Filho e B. de Paiva, “o significado do coro até hoje é objeto de discussão. As idéias mais correntes baseadas em Aristóteles indicam que o coro é um verdadeiro ator, ao passo que para Schlegel é o espectador ideal. Por outro lado, Selbstzweck acha que o coro é o próprio autor que tece comentários fora da ação. Schiller considera seu caráter indefinível”.³⁶³

O comentário de Aristóteles (384-322 a.C.) traz uma complementação. Assim é que recomenda o autor em sua *Arte Poética*: “O coro também deve ser contado como uma das personagens, integrada no conjunto e participando da ação, não à maneira de Eurípides, mas à de Sófocles”.³⁶⁴

Para Aristóteles, a tragédia deve enfatizar o lado elevado do ser humano, próprio de um herói. Neste aspecto convergem as peças de Sófocles e Ésquilo. Mas a tragédia de Eurípides humaniza os temas, “diminuindo a força dos deuses, num profundo desprezo por eles”.³⁶⁵ Malvisto pelos gregos devido a seu ateísmo, Eurípides substituiu o heroísmo dos homens e a exaltação dos deuses pela fragilidade da alma humana. Por esse motivo, muitas vezes suas peças tiveram de sair de cena. Os gregos se revoltavam contra o fato de serem os deuses substituídos pelos homens³⁶⁶.

Visando demonstrar os *resíduos* do Coro dos três grandes trágicos no Palhaço suassuniano, apresentaremos trechos de suas falas nas seguintes peças: *Édipo Rei*, de Sófocles, *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo (525-456 a.C.) e *Medéia*, de Eurípides (v.484-406 a.C).

³⁶³ *Op. cit.*, p.25.

³⁶⁴ ARISTÓTELES. *Arte Poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p.39.

³⁶⁵ BORBA FILHO, Hermilo e PAIVA, B. de. *Cartilhas de Teatro – História do espetáculo*. Vol.I.[S.l.]: Serviço Nacional de Teatro (MEC), 1969, p. 16.

³⁶⁶ *Op.cit.*, p.17.

Em *Édipo Rei*, quando Tirésias conta ao rei sobre o homem tão procurado ser natural de Tebas e viver ali no palácio, passando-se por estrangeiro, ocorre a participação do Coro dos anciãos de Tebas, do qual extraímos um trecho para a demonstração do *resíduo*:

— O deus Apolo vê,
bem como o deus dos deuses,
o destino dos homens;
mas um mortal como este,
um simples adivinho,
que coisas pode ver?
— Pode uma inteligência
brilhar mais do que outra;
mas eu, sem antes ver
confirmada a denúncia,
não iria apoiar
esses que acusam Édipo!
— Num caso não há dúvida:
quando a Esfinge atacava,
ele provou ser sábio
e amigo da cidade!
— Assim meu coração,
sem ter provas, se exime
de lhe imputar um crime.

Esta intervenção do Coro corresponde a uma parábase, como muitas vezes ocorre com a intervenção do Corifeu, o mesmo ocorrendo com as intervenções do Palhaço. Tanto em *Édipo Rei* quanto na *Compadecida* ambos os autores se dirigem aos espectadores através de um ator-personagem, expressando opiniões, fazendo observações ou apelos e prestando algum esclarecimento.

Ao conhecer o culpado, Édipo aplica-lhe a pena máxima daquele tempo: o exílio. Quer dizer, aplica a lei contra si mesmo, visto ter descoberto ser ele próprio o assassino de Laio. Sófocles termina a peça com nova parábase:

CORO:

Concidadãos de Tebas, pátria nossa,
olhai bem: Édipo, decifrador
de intrincados enigmas, entre os homens
o de maior poder — aí está!
Quem, no país, não lhe invejava a sorte?
E agora, vede em que mar de tormento
ele se afunda! Por esta razão,
enquanto uma pessoa não deixar
esta vida sem conhecer a dor,
não se pode dizer que foi
feliz.³⁶⁷

O *Auto da Compadecida* também apresenta parábases. Quando o ator Chicó fala para o Palhaço o motivo de não ter sido assassinado por Severino — Chicó estava na Igreja, rezando pela alma de João Grilo —, o Palhaço lhe ordena: “Saia e vá rezar lá fora”. E, dirigindo-se ao espectador:

PALHAÇO:

Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão oportunidade de assistir seu julgamento. Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns 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. E basta, se bem que seja pouco.³⁶⁸

Aqui, além da parábase do Palhaço, há outra muito clara: Chicó deixa de ser Chicó-personagem e assume o Chicó-ator. Quer dizer, ele se desmascara e fala normalmente do seu papel.

Na continuidade da fala, Ariano Suassuna se dirige ao espectador através do Palhaço, o ator-personagem:

³⁶⁷ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. In: ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Trad.: Alberto Guzik./ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad.: Geir Campos. / EURÍPIDES. *Medéia*. Trad.: Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 141.

³⁶⁸ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p.137.

PALHAÇO:

A história da *Compadecida* termina aqui. Para encerrá-la, nada melhor do que o verso com que acaba um dos romances populares em que ela se baseou:

“Meu verso acabou-se agora,
Minha história verdadeira.
Toda vez que eu canto ele,
Vêm dez mil-réis pra a algibeira.
Hoje estou dando por cinco,
Talvez não ache quem queira.”

E se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: seu aplauso.³⁶⁹

Em ambos os finais, os autores se dirigem a seus respectivos espectadores: Sófocles, através do Coro, expressando opinião sobre a dor como parte do processo para o conhecimento da felicidade; Ariano Suassuna, através do Palhaço, tecendo observações sobre o final da peça. Há, pois, *residualidade* no Palhaço da *Compadecida* porque este nos remete ao Coro de *Édipo Rei*.

A mesma função do Coro dos anciãos de Tebas é desempenhada pelo Coro das Oceânidas, em *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo.

Prometeu não é um deus, e sim um titã, filho de Iápeto e Clímene. Seu crime consiste em querer fazer dos mortais uma raça equivalente ou superior aos deuses olímpicos. Para tanto, ensina suas criaturas³⁷⁰ a dominar a Natureza e a conhecer cada vez mais sobre si mesmas. Com este objetivo, rouba o fogo dos deuses e presenteia-o aos homens. Isso provoca a ira de Zeus, pois, ao ensinar o uso do fogo aos mortais Prometeu os liberta definitivamente

³⁶⁹ SUASSUNA, Ariano. *Op.cit.*, p.203. Até mesmo na solicitação de pagamento há *residualidades*, pois foi esse um hábito dos jograis de poesia narrativa. Gonzalo de Berceo também o fazia, pedindo um dom — mesmo que fosse um Padre Nosso —, como observa Menéndez Pidal (1957:275): “Al acabar se servir a su público, no renuncia al don debido a los juglares, aunque quiere volver a lo espiritual la soldada que pida”: “*Señores, non me puedo assi de vos quitar, / quiero por mi servicio algo de vos levar, / pero non vos querría de mucho embargar, / ca dizriades que era ennoioso jogar. / En gracia vos lo pido que por Dios lo fagades, / de sendos Pater Nostres que vos me acorrades, / ternéme por pagado que bien me solladades, / en caridat vos ruego que luego los digades*”. (In: RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e Poesia Popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1986, p.65)

³⁷⁰ “Há dois tipos básicos de representação artística do mito de Prometeu: o primeiro mostra-o ora roubando o fogo, ora esculpindo o homem. Aparece como um obreiro cuja indústria é ainda mais importante que a de Hefestos, o deus artesão: este confecciona coisas; Prometeu cria homens”. CIVITA, Víctor (Editor). *Mitologia*. Vol.II. São Paulo: Abril Cultural, 1973, capítulo XVII, p.308.

da dependência divina. Como punição, Zeus ordena que agrilhoem Prometeu a um rochedo, o monte Cáucaso. Diariamente vem uma ave dilacerar-lhe o fígado, o qual se regenera durante a noite, para ser novamente estraçalhado no dia seguinte.

A história de Prometeu na tragédia de Ésquilo começa com um diálogo entre o Poder e Vulcano, estando Poder a dizer a Vulcano que lhe cabe, como filho de Zeus, cumprir as ordens de seu pai, acorrentando o titã “sobre escarpados rochedos com indestrutíveis cadeias e liames de aço”. Depois de o terem agrilhado, Prometeu profere um lamento:

PROMETEU:

Vede como está preso em correntes o miserável deus que sou, o inimigo de Júpiter, que incorreu no ódio de todos os deuses que freqüentam a corte de Júpiter porque amou demasiadamente aos homens.³⁷¹

Ai de mim! Ai de mim, prole da fecunda Tétis, filhas de Oceano, cujas ondas rodeiam toda a terra sem jamais dormir, olhai, vede as correntes que me prendem ao píncaro rochoso desse precipício, onde sou obrigado a montar uma guarda pouco desejável.³⁷²

E o Coro das Oceânidas responde:

CORO:

Eu vejo, Prometeu, e tremo inteira, sentindo desabar sobre meus olhos uma nuvem de lágrima ante o aspecto do teu corpo que se resseca nesse rochedo, imerso na tortura dos grilhões de aço. É que novos pilotos dirigem o Olimpo e, seguindo novas leis, Júpiter reina arbitrariamente e destrói hoje os gigantes de outrora.³⁷³

Nesta passagem o Coro, além de contracenar com Prometeu, emite sua opinião sobre Zeus, o Júpiter dos latinos, informando concomitantemente a Prometeu e aos espectadores como os novos dirigentes governam o Olimpo. Na *Compadecida*, enquanto ocorre o enterro do Xaréu “em Latim”, o Palhaço comenta:

³⁷¹ ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. In: ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Trad.: Alberto Guzik./ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad.: Geir Campos. / EURÍPIDES. *Medéia*. Trad.: Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.16.

³⁷² *Id. ibid.*, p.17.

³⁷³ *Id. ibid.*, p.17.

PALHAÇO:

Antônio Moraes saiu furioso com o padre e acaba de ter uma longa conferência com o bispo a esse respeito [o enterro do cachorro]. Este, que está inspecionando sua diocese, tem que atender a inúmeras conveniências. Em primeiro lugar, não pode desprestigiar A Igreja, que o padre, afinal de contas, representa na paróquia. Mas tem também que pensar em certas conjunturas e transigências, pois Antônio Moraes é dono de todas as minas da região e é um homem poderoso, tendo enriquecido fortemente o patrimônio que herdou, e que já era grande, durante a guerra, em que o comércio de minérios esteve no auge.³⁷⁴

E agora afasto-me prudentemente, porque a vizinhança desses grandes administradores é sempre uma coisa muito perigosa e a própria Igreja ensina que o melhor é evitar as ocasiões. (*Ao Bispo.*) Peço licença a Vossa Excelência Reverendíssima, mas tenho que me retirar.³⁷⁵

Observamos, assim, a *residualidade* que liga o Coro das Oceânidas ao comportamento do Palhaço. Ambos dialogam com outro personagem — o Coro com Prometeu e o Palhaço com o Bispo —, ambos demonstram onisciência — o Coro sabe o que se passa no Olimpo e o Palhaço sabe tudo sobre a vida de Antônio Moraes e sobre o pensamento do Bispo.

Deixemos o Coro das Oceânidas e ouçamos o Coro das mulheres coríntias, a lastimar a sorte de Jasão e a sentir piedade por Medéia, a desgraçada e vingativa mulher cujos filhos foram por ela assassinados.

A história de Medéia, a feiticeira de Cólquida, está intrinsecamente relacionada à história de Jasão, líder dos argonautas. Jasão ambiciona o Velo de Ouro e parte com cinquenta jovens na embarcação Argus com destino à Cólquida, cujo rei possui o ambicionado objeto. Medéia apaixona-se por Jasão e, para ajudá-lo a ludibriar o rei, seu pai, pratica atos condenáveis, chegando, inclusive, a retalhar o corpo de Absirto, seu irmão, visando retardar os seus perseguidores. O casal foge para Corinto. Os hábitos de

³⁷⁴ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p.72.

³⁷⁵ *Id.Ibid.*, p.74.

Medéia, mulher bárbara, não condizem com o refinamento dos gregos e Jasão passa a sentir vergonha de sua mulher. Decide abandoná-la para se casar com Glauce, filha de Creonte, rei de Corinto. Medéia, vingativa, envia à rival um belíssimo vestido envenenado. A princesa sente-se queimar pelas chamas do vestido. Seu pai, tentando socorrê-la, acaba morrendo queimado, juntamente com a filha. Medéia, não satisfeita, mata os próprios filhos, como uma forma de vingar-se de Jasão. O Coro das mulheres coríntias canta um resumo desta história e antecede os acontecimentos:

CORO:

Não mais esperança para a vida dessas crianças, não mais esperança! Já caminham para a morte. Ela recebe, a esposa infortunada, ela recebe o diadema de ouro que deve causar sua perdição. Ela toma nas mãos, coloca sobre a loura cabeleira o adereço de morte. Seduzida pela beleza, pelo maravilhoso esplendor desses tecidos e da coroa de ouro, tem pressa em usá-los; mas é para Hades que usará o vestuário nupcial. Eis em que redes vai ela cair, a desafortunada; tal é sua sentença de morte, não escapará ao seu cruel destino.

E tu, infeliz, funesto esposo, que se alia aos nossos reis, sem o perceber preparas a perdição de teus filhos, a morte horrível de tua jovem mulher. Desventurado, como estás longe de prever a sorte que te espera!

Temos piedade também de tua dor materna, ah! Desditosa, que vais matar teus filhos para vingar o ultraje ao teu leito que o pérfido abandona para viver com outra esposa.³⁷⁶

No *Auto da Compadecida*, o Palhaço antecede o enredo da peça, quando anuncia ser o *Auto* “o julgamento de alguns canalhas”³⁷⁷; quando o apresenta como “uma história altamente moral e um apelo à misericórdia”³⁷⁸; quando fala sobre a “intervenção de Nossa Senhora no momento propício”³⁷⁹; quando explica a não-aparição antecipada de Manuel, pois esse

³⁷⁶ EURÍPIDES. *Medéia*. In: ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Trad.: Alberto Guzik./ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad.: Geir Campos. / EURÍPIDES. *Medéia*. Trad.: Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp.199-200.

³⁷⁷ SUASSUNA, Ariano. *Op.cit.*, p.22.

³⁷⁸ *Id.Ibid.* p.24.

³⁷⁹ *Id.Ibid.*, p.23.

momento constitui “um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento de surpresa”³⁸⁰.

Quanto à cena final, ambos os autores usam vocábulos indicadores de conclusão.

Eurípides conclui *Medéia* com essas palavras:

CORO:

Zeus, do alto do Olimpo, determina o rumo de muitos acontecimentos, e muitas vezes os deuses enganam nossas previsões na execução de seus desígnios. O que se esperava não acontece e um deus franqueia o caminho aos acontecimentos que menos se esperavam. Tal é a conclusão deste drama.

Enquanto Ariano Suassuna informa: “A história de *Compadecida* termina aqui”, conforme já demonstrado, quando da análise de *Édipo Rei*, de Sófocles.

4.4.3 Severino e Cangaceiro

— *É isso mesmo e não se espante não, Excelência! Os Cangaceiros sertanejos são Cavaleiros medievais, como os Doze Pares da França! E tanto isso é verdade que, na França, na Idade Média, havia Cangaceiros!*

— *Oxente! Cangaceiros na França? Que conversa é essa, Seu Pedro Dinis Quaderna? [...]*

— *Eu lhe provo isso já, Seu Corregedor! O senhor conhece o romance chamado História de Roberto do Diabo? [...]*

— *Pois bem! O Duque Auberto³⁸¹, pai de Roberto do Diabo, tentando distrair o filho da vida de maldades em que ele se mete, resolve organizar umas Cavalhadas — ou justas, como dizem o Doutor Samuel e João Martins de Athayde, ambos entendidos em fidalguias. E lá diz o romance:*

Juntaram-se os Príncipes todos,
nacionais e estrangeiros.
Mandaram chamar Roberto,
o bandido *cangaceiro*:
deram a ele um Cavalo,
gordo, possante e ligeiro
[...]

³⁸⁰ *Id. Ibid.* p.24.

³⁸¹ Mantivemos a grafia.

— *Está vendo, Sr. Corregedor? É por isso que eu digo que os fidalgos normandos eram cangaceiros e que tanto vale um Cangaceiro quanto um Cavaleiro medieval.*³⁸²

Neste diálogo transcrito do *Romance d'A pedra do Reino*, no falar de Quaderna, Ariano Suassuna mostra uma visão romanceada dos cangaceiros. O mesmo acontece na *Compadecida*. Se no romance os cangaceiros são comparados aos cavaleiros medievais, no auto eles são os únicos mercedores do reino dos Céus.

Ao analisarmos Severino do Aracaju e seu companheiro pelas palavras de Quaderna — “Os cangaceiros sertanejos são cavaleiros medievais” — deduzimos serem os cangaceiros da *Compadecida* semelhantes aos cavaleiros da Idade Média.

No entanto, se confrontarmos os cangaceiros do auto com os modelos literários do cavaleiro cortês e do cavaleiro cristão medievais, veremos serem bastante diferentes. O cavaleiro cortês surgido no século XII deveria ser leal, generoso, valente e, como o próprio nome sugere, cortês. Além dessas qualidades, deveria ser totalmente dedicado à sua dama e ser capaz de fazer qualquer sacrifício por ela. Lancelot do Lago, do poema *Cavaleiro da Carreta* de Chrétien de Toytes, representa esse herói. Já o cavaleiro cristão, além das qualidades heróicas, deveria ser um cristão exemplar, conforme recomendações contidas no *Livro da Ordem de Cavalaria* de Ramón Llull (1232-1316). Para esse autor, o cavaleiro, cujo principal ofício era manter e defender a fé católica, deveria ter bons costumes, nobreza de coragem e honradez. Aconselhava Ramón Llull:

Se desejas encontrar nobreza de coragem, demanda-a à fé, esperança, caridade, justiça, fortaleza, lealdade e às outras virtudes, porque naquelas está nobreza de coragem, e por aquelas o nobre coração do cavaleiro se defende da maldade e do engano e dos inimigos da cavalaria.³⁸³

³⁸² SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, pp. 349-350.

³⁸³ Cf.: RAMÓN LLULL. *O Livro da Ordem de Cavalaria (1279-1283)*. Trad.: Ricardo da Costa. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio”, 2000, *apud* ZIERER, Adriana. *Op.cit.*, pp.503-504.

Os cangaceiros da *Compadecida* não tomaram conhecimento das recomendações feitas por Lull aos escudeiros e cavaleiros medievais. Severino era um bandido sanguinário, desses de meter medo mal se pronunciasse o seu nome. Constatemos:

MULHER, *entrando, assombrada*: Valha-me Deus! Ai, meu marido de minha alma, vai morrer todo mundo agora. Socorro, Senhor Bispo.

BISPO: Que há? Que é isso? Que barulho!

MULHER: É Severino do Aracaju, que entrou na cidade com um cabra e vem para cá roubar a igreja.

PADRE: Ave-Maria! Valha-me Nossa Senhora!

BISPO: Quem é Severino do Aracaju?

SACRISTÃO: Um cangaceiro, um homem horrível.

BISPO, *à mulher*: Chame a polícia.

MULHER: A polícia correu.³⁸⁴

As atitudes de Severino do Aracaju semelham às do Lampião. O medo da mulher do Padeiro é comparável, na ficção, ao medo sentido pelo pai de Zé Saldanha, o Chico do Piató, na vida real. Podemos observar que os cangaceiros do *Auto da Compadecida* representam os cangaceiros reais, principalmente Virgolino Ferreira da Silva (1897/8-1938), o Rei do Cangaço.

A vida de Lampião foi cantada em vários folhetos, entre os quais destacamos:

a) Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte, de Abraão Batista. O autor entende e tenta justificar as atitudes de Lampião. Assim como acontece no julgamento de Severino e o Cangaceiro, cujas maldades eram decorrentes do fato de terem enlouquecido, “depois que a polícia matou a família deles”³⁸⁵:

Lampião, todos conhecem
mas não sabem interpretar

³⁸⁴ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p.106.

³⁸⁵ SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p.180.

só sabem falar mal dele
 porque não quiseram indagar
 a causa que ele abraçou
 e o que o forçou a matar.

Se Lampião foi cangaceiro
 foi que o forçaram a matar
 ele era bom e justiceiro
 antes de o incriminar
 pois a justiça dos homens
 às vezes não sabe julgar.³⁸⁶

b) Lampeão³⁸⁷ Arrependido da Vida de Cangaceiro, de Laurindo Gomes Maciel. No folheto, o autor narra fatos acontecidos com a família de Lampião:

No ano de dezesseis
 Seu pai foi assassinado
 E deflorou-lhe uma irmã
 Um sujeito desgraçado
 Ele usou de violência
 Por não tomar providência
 O governo do Estado

c) A Verdadeira História de Lampeão e Maria Bonita, de Manuel Pereira Sobrinho³⁸⁸. A história de amor entre Lampião e Maria Bonita faz-nos lembrar as histórias do cavaleiro cortês medieval, sempre dedicado à sua dama:

— Meu nome próprio é Maria
 Embora você estranhe
 O que eu vou lhe dizer
 Talvez nisso nada ganhe
 Quer me levar hoje consigo
 Ou quer que eu lhe acompanhe?

 Morena cor de canela
 Dessas que o vento palpita

³⁸⁶ BATISTA, Abraão. "Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte". Juazeiro do Norte, 1975. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Arte e diagramação: Gráfica Manimbu. [S.l., s.n.], 1977, p.11. Nosso interesse nessas estrofes não é demonstrar a luta e, sim, a visão de Abraão Batista sobre Lampião.

³⁸⁷ Respeitamos a grafia do autor.

³⁸⁸ In: PROENÇA, Manuel Cavalcanti (seleção, introdução e comentários). *Literatura Popular em Verso – Antologia*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC / Casa de Rui Barbosa, 1964.

Muito bem feita de corpo
 Lábios da cor de uma fita
 Disse Lampeão: te levo
 Minha “Maria Bonita”.

d) A Chegada de Lampeão no Inferno, de José Pacheco. No cordel de Pacheco, as atrocidades do Rei do Cangaço foram tantas que nem Satanás o quis:

Vamos tratar da chegada
 Quando Lampeão bateu
 Um moleque ainda moço
 No portão apareceu
 — Quem é você cavalheiro?
 — Moleque eu sou cangaceiro
 Lampeão lhe respondeu.

.....
 O vigia foi e disse
 A Satanás no salão:
 — Saiba Vossa Senhoria
 Aí chegou Lampeão
 Dizendo que quer entrar
 E eu vim lhe perguntar
 Se dou-lhe o ingresso ou não.

— Não senhor, Satanás disse
 Vá dizer que vá embora
 Só me chega gente ruim
 Eu ando muito caipora
 Estou até com vontade
 De botar mais da metade
 Dos que têm aqui pra fora

.....
 Houve grande prejuízo
 No Inferno nesse dia
 Queimou-se todo dinheiro
 Que Satanás possuía
 Queimou-se o livro de pontos
 Perderam seiscentos contos
 Somente em mercadoria.

.....
 Leitores vou terminar
 Tratando de Lampeão
 Muito embora que não posso
 Vos dar a resolução
 No inferno não ficou

No céu também não chegou
 Por certo está no sertão.³⁸⁹

e) A Chegada de Lampeão no Céu, de Rodolfo Coelho Cavalcante. Temos no folheto desse cordelista duas aproximações com o *Auto da Compadecida*: a mediação de Nossa Senhora e o julgamento de Lampião, no qual o Diabo funciona como advogado de acusação, Nossa Senhora como advogada de defesa e Jesus como juiz, o que comprova a *crystalização* dessas narrativas nos *substratos mentais* dos cordelistas nordestinos, visto ser o julgamento um resíduo do Mito de Hades.

Lampeão foi no inferno
 Ao depois no céu chegou
 São Pedro estava na porta
 Lampeão então falou:
 — Meu velho não tenha medo
 Me diga quem é São Pedro
 E logo o rifle puxou.

São Pedro desconfiado
 Perguntou ao valentão
 Quem é você meu amigo
 Que anda com este rojão?
 Virgulino respondeu:
 — Se não sabe quem sou eu
 Vou dizer: sou Lampeão.

São Pedro se estremeceu
 Quase que perdeu o tino
 Sabendo que Lampeão
 Era um terrível assassino
 Respondeu balbuciando
 O senhor... está... falando...
 Com... São Pedro... Virgulino!

.....
 São Pedro criou coragem
 E falou pra Lampeão
 Tenha calma cavalheiro
 Seu nome não está aqui não
 Lampeão disse é impossível
 É uma coisa que acho incrível

³⁸⁹ PACHECO, José. "A chegada de Lampeão no Inferno", [s.l.,s.d.] In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Op.cit.*, 1977, pp.253-255.

Ter perdido a salvação.

.....
 Então eu quero falar
 Com a Santa Mãe das dores
 Disse o Santo ela não pode
 Vir aqui ver seus clamores
 Pois ela está resolvendo
 Com o filho intercedendo
 Em favor dos pecadores.

.....
 Formou-se logo o júri
 Ferrabrás o acusador
 Lá no Santo Tribunal
 Fez papel de promotor
 Jesus fazendo o jurado
 Foi a Virgem o advogado
 Pelo seu divino amor.

.....
 Disse Jesus: Minha Mãe
 Vou lhe dar a permissão
 Pode expulsar Ferrabrás
 Porém tem que Lampeão
 Arrepende-se notório
 Ir até o “purgatório”
 Alcançar a salvação.

.....
 Resta somente saber
 O que Lampeão já fez
 Do purgatório será
 O julgamento outra vez
 Logo que se for julgado
 Farei tudo versegado
 O mais até lá freguês.³⁹⁰

Se a imagem do cavaleiro cortês do cavaleiro cristão da Idade Média construída pela literatura diverge da dos cangaceiros, o mesmo não se dá com os demais cavaleiros. Voltemos ao século XIII e analisemos *A Demanda do Santo Graal*. Nesta novela, apenas o principal cavaleiro, Galaaz, “é puro e casto, enquanto a maior parte dos cento e cinquenta

³⁹⁰ CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. “A chegada de Lampeão no Céu”, [s.l.,s.d.] In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Arte e diagramação: Gráfica Manimbu. [S.l., s.n.], 1977, pp.361-363.

cavaleiros de Artur são pecadores”.³⁹¹ Sendo assim, as palavras de Quaderna têm uma correspondência, sim. Não com relação aos cavaleiros cristãos e cortesões, mas com todos os outros, que também pertenciam à nobreza.

Saiamos do campo literário e observemos o cenário do cangaço e da cavalaria. Tomemos duas autoras: Ana Márcia Alves Siqueira a discorrer sobre o cangaço e Adriana Zierer, sobre a cavalaria medieval.

Sobre o cangaço, a primeira autora comenta:

Não se sabe ao certo quando um grupo de cangaceiros começou a agir fora da proteção de um clã ou chefe político, mas há relatos atestando que, em fins do século XVIII, bandos independentes já existiam. O ponto de partida para a formação destes eram as guerras entre famílias em que um capanga se desentendia com o patrão. Se não entrasse para a proteção de outra família, aliciava outros insatisfeitos para formar grupos que, em diferentes locais do sertão, cometiam vingança desatinos e violências (QUEIROZ, 1977, P.59-61).

Importa salientar que o surgimento destes bandos, no final do século XVIII e início do XIX, geralmente, coincidia com momentos de calamidade pública — secas ou pestes — quando os latifundiários fugiam para as cidades e a ausência de autoridade favorecia a ação de grupos marginais: o desespero de retirantes que saqueavam em busca de comida, a atividade de assaltantes ou a ação de cangaceiros, ligados a um chefe político, que tomavam para si a tarefa de manter a ordem segundo seus interesses.³⁹²

Sobre a cavalaria medieval, Adriana Zierer tem a palavra:

O fato de na Idade Média Central os benefícios dados por um suserano a um vassalo terem se tornado hereditário levaram a de um lado a fragmentação do poder e de outro a concentração das propriedades das mãos dos primogênitos. Com isso, aqueles que fossem secundogênitos quando não conseguiam bons casamentos capazes de lhe garantirem principalmente terras, dedicavam-se muitas vezes ao banditismo e às guerras privadas.

[...] Na França este grupo rapidamente se tornou hereditário ao receber feudos em troca dos serviços prestados, ocorrendo ali uma fusão entre cavalaria e nobreza (DUBY, 1997, p.229-233).

³⁹¹ ZIERER, Adriana. “Ramón Llull e o modelo de cavaleiro cristão”. In: *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais*, v.II. Londrina: ABREM / UEL / UEM, 2007, p.504.

³⁹² SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. “A redenção pelo amor: caminhos do medievalismo no sertão”. In: *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais*, v.III. Londrina: ABREM / UEL / UEM, 2007, p.149.

Uma parte dos nobres, principalmente os não-primogênitos, tornam-se cavaleiros sem fortuna girando ao redor de um grande senhor e prontos para aventurarem-se em guerras privadas, daí os estímulos externos das Cruzadas para controlá-los. Como não havia terras para todos, uma parte da nobreza passou a voltar-se para saques e guerras privadas.

Tentando solucionar este problema, a Igreja buscou estipular normas a serem adotadas pelos cavaleiros. A Igreja tentou também transformar o cavaleiro num miliciano de Deus, [...] e estimulou-os para fora da Europa nas Cruzadas ou dentro da própria Europa contra os hereges (Ex: Cruzada contra os cátaros) e muçulmanos (Reconquista da península Ibérica).³⁹³

Comparando ambas as opiniões e períodos, observamos algumas coincidências: Nos séculos XVIII e XIX, os bandos viviam sob a proteção de uma clã ou chefe político; nos séculos XII e XIII, os cavaleiros sem fortuna viviam ao redor de um grande senhor. Tanto os bandos dos séculos XVIII e XIX quanto os cavaleiros secundogênitos viviam preparados para aventurarem-se em guerras privadas. Fatores naturais — pestes e secas, nos séculos XVIII e XIX — ou político-econômicos — falta de terra para todos, nos séculos XII e XIII — geraram reações coincidentes nas duas épocas: saques e banditismo.

Com tantas evidências, razões têm Ariano Suassuna, pela voz de Quaderna, e os cordelistas ao afirmarem: “tanto vale um Cangaceiro quanto um Cavaleiro medieval”. E, através dessa análise, vislumbramos os elementos *residuais* que aproximam Severino do Aracaju e seu companheiro dos cavaleiros medievais.

4.4.4 João Grilo, um herói picaresco

Os personagens suassunianos tomados aos folhetos são João Grilo e Cancão. Os dois “amarelinhos” ou “quengos” encarnam o sertanejo

³⁹³ ZIERER, Adriana. “Ramón Llull e o modelo de cavaleiro cristão”. In: *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais*, v.II. Londrina: ABREM / UEL / UEM, 2007, pp. 498-499.

esperto e maltrapilho. Estes pícaros³⁹⁴ fazem parte de um tipo específico de romances de astúcias, largamente difundidos na literatura popular européia. Seus protótipos são o alemão Till Eulenspiegel e o espanhol Pedro Urdemalas, conhecido em Portugal e no Brasil como Pedro Malazartes. Há vários folhetos em que são protagonistas, reforçando a difusão do tema e o sucesso do personagem entre o público popular nordestino.³⁹⁵

Normalmente costumam-se chamar os pícaros de anti-heróis³⁹⁶, visto não apresentarem as características de um herói tradicional. Se buscarmos na *Enciclopédia e dicionário ilustrado* de Koogan/Houaiss, encontraremos para “herói” as seguintes definições, entre outras: a) Nome dado pelos gregos aos grandes homens divinizados; b) Principal personagem

³⁹⁴ Sobre o vocábulo *pícaro*, Joan Corominas (*apud* João Palma-Ferreira, 1981) comenta ser sua origem um pouco confusa, mas, provavelmente, tanto o vocábulo *pícaro* quanto o seu antigo sinônimo *picaño* são provenientes do verbo *picar*, fazendo referências a diversos misteres desempenhados habitualmente pelos pícaros, como: ajudantes de cozinha, picadores de touros, moços de recados e de fretes, criados, sacristães e auxiliares de estrebaria, entre outros. Palma-Ferreira, seguindo a conceituação de Corominas observa que a primeira alusão a um pícaro de cozinha aparece na Espanha, “em época muito remota, não como sujeito de má vida, mas como figura normal da sociedade”. Muito antigo é também o uso da palavra *picaña*, no sentido de ralé, e de *picaño*, como remendo que se faz no sapato (remendar era actividade pobre, digna de pícaros). Em 1548 aparece a primeira obra em que se usa o vocábulo *pícaro* com referência à vida airada. “Trata-se da *Carta del Bachiller de Arcadia*, de E. de Salazar, mas segundo Bonilla já teria aparecido na *Farsa Custodia*, de Bartolomé Palau, escrita entre 1541 e 1547”. No entanto, a acepção pejorativa da palavra, como sublinha Corominas, “refere-se mais à situação social de uma dada personagem do que propriamente à sua moralidade ou a uma situação contrária à que as leis estipulavam; no século XVI era nula a distinção entre vício e miséria”. Palma-Ferreira acrescenta ser o pícaro uma “criatura mais ou menos andrajosa que se dedica a ofícios desprezíveis ou transitórios, quase sempre nómada, embora talvez por pícaro se entendesse também o ladrão comum e o simples busca-vidas”. (COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, vol. III, artigo *Pícaro*, pp. 768-771, *apud* PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação e Ciência, 1981, pp. 9-10.

³⁹⁵ VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p.140.

³⁹⁶ Cf. Ulla M. Trullemans (1968, p.88): *El principal punto de enlace entre la “Autobiografía” de Fernão Mendes Pinto y la novela picaresca, [...] es el tipo del protagonista convertido en antihéroe [O principal ponto de enlace entre a “Autobiografia” de Fernão Mendes Pinto e o romance picaresco, (...) é o tipo de protagonista convertido em anti-herói]. Ou: Si bien el pícaro es un antihéroe, no todos los antiheroes son pícaros [Se bem que o pícaro é um anti-herói, nem todos os anti-heróis são pícaros]*. Já António José Saraiva e Óscar Lopes (1955/1982, p.187) falam do pícaro como herói negativo: *...Mateo Alemán, que no Guzmán de Alfarache produziu o principal momento da novela picaresca [...] pondo em acção uma espécie de herói negativo, o pícaro*. Antonio Rey Hazas (1990, p. 14) usa também essa nomenclatura: *... si el Lazarillo (1554) fraguó el esquema estructural básico e inició la configuración del personaje, Guzmán de Alfarache (1599-1604) completó el primero y definió en buena medida el antiheroe [Se o Lazarillo (1554) consolidou o esquema estrutural básico e iniciou a configuração do personagem, Guzmán de Alfarache (1599-1604) completou o primeiro e definiu em boa medida o anti-herói]. [Grifos nossos na palavra antiheroe e na expressão herói negativo]*.

de uma obra literária (poema, romance, peça de teatro etc.). E para “anti-herói”: Personagem de ficção que contraria as convenções do herói tradicional.³⁹⁷

Massaud Moisés, para as mesmas palavras, informa ter a palavra grega *hêros* (herói) o significado de “homem divinizado, filho ou descendente de deuses”. O herói equivalia a um semideus, filho de um deus e uma mortal. Na Literatura, caracteriza-se pela valentia, pela coragem física e moral, e designa genericamente o protagonista da epopéia, prosa de ficção ou teatro. Já “anti-herói” designa o protagonista com características opostas às do herói da poesia épica ou do teatro clássico. Seu aparecimento foi decorrente da “progressiva desmistificação do herói”, ou seja, foi resultado de sua humanização.³⁹⁸ O autor complementa:

O anti-herói não se define como a personagem que carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crimes, mas a que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a toda a gente. E que apenas ostenta relevo porque selecionada pelo escritor da massa humana onde se inscreve. Na verdade, o herói identifica-se por atos de grandeza no bem e no mal, enquanto o anti-herói não alcança emprestar altitude ao seu comportamento, seja positivo, seja negativo: ao passo que o herói eleva e amplifica as ações que pratica, o anti-herói as minimiza ou rebaixa. Em suma, comporta-se como o reverso do herói.³⁹⁹

Portanto, ao analisarmos a figura do pícaro pelas definições dos dicionaristas, devemos classificá-lo como anti-herói, salvo se tomarmos como critério a definição “b)” de Koogan/Houaiss. Nesse caso, como protagonista, poderíamos classificá-lo como “herói” ou “anti-herói”. No entanto, há outra forma de analisar, como a apresentada por Bráulio Tavares, em *ABC de Ariano Suassuna*.

Bráulio Tavares apresenta duas referências de heróis literários: o Romance de Cavalaria, típico do Medievo, e o Romance Picaresco Ibérico, típico da Renascença.

³⁹⁷ KOOGAN, Abrahão & HOUAISS, Antônio. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1997, pp.99 e 817.

³⁹⁸ Cf. MOISÉS, Massaud. *Dicionários de Termos Literários*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999, pp.29 e 272.

³⁹⁹ MOISÉS, Massaud. *Op.cit.*, p.29.

Na descrição do herói do Romance da Cavalaria vêm-se as características apontadas pelos dicionaristas: a de “um indivíduo de nobres princípios, que preza a honra acima de tudo. Honesto, prefere sacrificar-se a faltar com a palavra dada; valente, prefere a morte à desonra. É [...] capaz de façanhas espantosas, muito além das possibilidades de um mortal comum”⁴⁰⁰. O herói clássico é “capaz de enfrentar mil guerreiros a peito aberto sem que lhe ocorra fugir ou render-se”.⁴⁰¹

Já para o herói do Romance Picaresco Ibérico, os valores são outros: “mais valiosa do que a honra é a sobrevivência, e mais importante do que a palavra dada é não passar fome”.⁴⁰² Suas aventuras são episódios do cotidiano, dos quais consegue se livrar, “graças a seu espírito adaptável e a um conhecimento um tanto amargo da natureza humana”.⁴⁰³ Essas características lhe permitem “prever os golpes que alguém lhe prepara, esquivar-se, e depois retribuir à altura”.⁴⁰⁴

Baseando-nos nessa maneira de analisar o herói literário, afirmamos: o João Grilo da *Compadecida* é um herói picaresco⁴⁰⁵ e, portanto, razões não faltam a Ariano Suassuna para externar seu descontentamento com os que vêem esse personagem como anti-herói:

Eu sempre me zanguei muito quando dizem que João Grilo é um anti-herói. É nada! Ele é um herói, um camarada que vence os poderosos. Repare uma coisa: no *Auto da Compadecida*, o padeiro representa a burguesia urbana; o major Antônio Moraes representa os proprietários rurais; o sacristão, o padre e o bispo, o clero. Então você tem ali o clero, a nobreza e a burguesia e ele, João Grilo, é o representante do povo. E ele

⁴⁰⁰ TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007, p.69.

⁴⁰¹ *Id. ibid.*

⁴⁰² *Id. ibid.*

⁴⁰³ *Id. ibid.*

⁴⁰⁴ *Id. ibid.*, p.70.

⁴⁰⁵ Na introdução de *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, Gili y Gaya usa as expressões “herói picaresco” e “heróis pícaros”: *O herói picaresco, perpétuo vagabundo, aprende, desde a infância, que pouco se pode esperar do próximo [...]. Os próprios autores apresentam os heróis pícaros como produtos do meio familiar e social. (Apud PALMA-FERREIRA, J. 1981, p.17).* João Palma-Ferreira também adota a expressão “herói picaresco”: *O herói picaresco passa a ser o homem de vida airada que a si próprio se reprime. (Op.cit., p.18, entre outras).*

vence esse pessoal todo, e como se não bastasse inda vence o diabo. Se ele não é um herói, eu não sei quem é herói, não.⁴⁰⁶

Não há como falar em pícaro sem reportar-se à literatura castelhana, pois, surgida no momento de transição entre o Renascimento e o Barroco, a *novela picaresca* é um gênero (ou subgênero) literário tipicamente espanhol.

Não se sabe bem o motivo que determinou o sucesso e aceitação desse gênero. Alguns autores há que apontam a pobreza da época como uma das causas. Nesse caso, os pobres e vagabundos da Espanha estariam retratados nos romances picarescos.

Entre esses autores, citamos João Palma-Ferreira. Segundo o referido autor,

(...) a pobreza espanhola dos séculos XVI e XVII e as peculiaridades do carácter castelhano [...] dão à novela picaresca possibilidades que não poderia conseguir noutras línguas e países, nomeadamente em França, na Inglaterra e na Itália. No Século de Ouro espanhol, o próprio mundo universitário, a célebre *fome estudantina* de Salamanca e de Alcalá, era, ela mesma, uma antecâmara do modo picaresco de viver (...).⁴⁰⁷

Correspondendo esse argumento à causa real ou não do sucesso da picaresca, o certo é que Espanha viveu nesses séculos uma fase conturbada de peste, miséria e mortandade. Na obra *La literatura picaresca desde la historia social*, no capítulo intitulado “El papel de la peste en la agudización de la situación recíproca de pobres y ricos”, José Antonio Maravall dá-nos uma idéia de como a pobreza e a peste eram vistas tanto pela opinião pública de então quanto pela opinião dos médicos.

Assim, sabe-se que, desde o final do século XVI, a opinião pública relacionava os efeitos mais ou menos mortíferos e destruidores da peste com a boa ou a má qualidade dos

⁴⁰⁶ Analisando João Grilo em relação a outros personagens do auto, Suassuna comenta: “”. (SUASSUNA, Ariano. *Entrevista a Eleuda de Carvalho*, *Jornal da Poesia*, 1997. In: TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007, pp.70-71 e 234.)

⁴⁰⁷ PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981, pp.13-14.

alimentos consumidos por algumas camadas da população. A essa diferença de qualidade correspondia uma diferença de “estados”. Quando eclodiu a peste de 1596-1602, essa opinião se expandiu até converter-se numa crença geral de que pobreza e peste se fomentam reciprocamente, pois, em corpos mal alimentados, o mal se agrava e se propaga com maior facilidade.⁴⁰⁸ Calcula-se que no período mencionado houve cerca de um milhão e duzentas e cinquenta mil mortes.

Quanto à opinião dos médicos, a partir da eclosão da peste mencionada, faremos alusão à opinião do Dr. Pérez de Herrera, médico-economista (“simbiosis frecuente del siglo XVI al XVIII”), amigo de Mateo Alemán, opinião essa expressa no *Discurso al Rey Felipe III*.⁴⁰⁹

Nesse *Discurso*, dizia o referido médico: “del hambre ‘nacen mil daños y particularmente peste y mortandad, que suele de los pobres pasar el contagio a los ricos y correr todos el riesgos en las vidas’”.⁴¹⁰

Nas datas da eclosão da peste, “fructifica el germen de la picaresca que había sembrado el *Lazarillo*”⁴¹¹. Vivendo Portugal nessa época sob domínio espanhol — cuja duração foi de 1580 a 1640, conforme já o dissemos —, é natural que tenham ocorrido influências da língua e cultura espanhola na literatura portuguesa. Ulla M. Trullemans comenta:

Durante la época de la dominación española sirvió el castellano de vehículo por Europa para obras de la épica portuguesa. Pese a los muchos libelos contra España que pululan en la literatura portuguesa, especialmente en la última fase de la dominación filipina y en los años que siguieron a ésta, continuó Portugal literalmente sujeto a España en cuanto a idioma y tema. [...] No cabe duda que el influjo de las letras castellanas sobre los escritores portugueses fue intenso y duradero, tanto como el bilingüismo. Será el siglo XVIII el que marque un definitivo distanciamiento entre las

⁴⁰⁸ Cf. MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1986, p.159.

⁴⁰⁹ *Discurso al Rey Felipe III en razón de muchas cosas tocantes al bien, prosperidad, riqueza, y fertilidad destes reynos y restauración de la gente que se ha echado dellos*. Madrid, 1610, folio 17, apud MARAVALL, José Antonio. *Op.cit.*, p.160. Obs.: O Rei Felipe III da Espanha é o Rei Felipe II de Portugal.

⁴¹⁰ Cf. MARAVALL, José Antonio. *Op.cit.*, p.160.

⁴¹¹ Cf. *Op.cit.*, p.160.

dos literaturas. No es extraño entonces que Francia recupere en este siglo, de por sí francés, la dirección cultural de Portugal y se acentúe la influencia transpirenaica⁴¹².

António José Saraiva e Óscar Lopes complementam:

Deve ter-se bem presente que sob o governo dos Filipes são, mais do que nunca, bilíngües não só os autores como o público português. Um exemplo de como os autores espanhóis se dirigiam aos portugueses é o panegírico de Lisboa com que abre *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Significativo é também que o *Quijote* de Cervantes tenha duas edições em Lisboa no próprio ano da sua primeira edição; e que a primeira edição de *Guzmán de Alfarache*, 2ª parte, de Mateo Alemán, seja igualmente lisboeta. Esboça-se desta forma uma tendência a dar ao castelhano, língua geral da Península, preponderância no teatro e nos gêneros de grande circulação, como o romance, ficando o português reduzido à condição de língua regional.⁴¹³

Embora estivesse sob domínio espanhol, o gênero picaresco não teve em Portugal o desenvolvimento observado na Espanha. Na opinião de António José Saraiva (*apud* Trullemans, p.10), na Pátria Lusitana “há poucos e tardios vestígios de novela picaresca, e os contos medievais que a anunciam só se encontram no teatro vicentino”.⁴¹⁴ Apesar desse argumento, Saraiva observa ser *Peregrinação*⁴¹⁵, livro de viagens de Fernão Mendes Pinto, “a

⁴¹² [Durante a época da dominação espanhola, o Castelhana serviu de veículo pela Europa para obras da épica portuguesa. No que pese aos muitos libelos que pululam na literatura portuguesa, especialmente na última fase da dominação filipina e nos anos que se seguiram a esta, Portugal continuou literalmente sujeito à Espanha, quanto ao idioma e ao tema. [...] Não há dúvida que o influxo das letras castelhanas sobre os escritores portugueses foi intenso e duradouro, tanto quanto o bilingüismo. O século que marcará um definitivo distanciamento entre as duas literaturas será o século XVIII. Não é estranho então que a França, de per si, recupere neste século a direção cultural de Portugal e se acentue a influência transpirenaica]

⁴¹³ SARAIVA, António José & LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12ª ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1982, pp.186-187.

⁴¹⁴ SARAIVA, António José. *Fernão Mendes Pinto ou a Sátira picaresca da ideologia senhorial*, História da Cultura em Portugal, III. Lisboa: 1962, pp.343-491, *apud* TRULLEMANS, Ulla M. *Huellas de la picaresca en Portugal*. Madrid: [s.n] 1968, pp.10-11 e 200.

⁴¹⁵ PINTO, Fernão Mendes. *Peregrinação*. Prólogo de António José Saraiva. Lisboa: Ed. Sá da Costa, 1962, *apud* TRULLEMANS, U. M., *op. cit.*, p.10-11 e 199. O referido livro foi escrito entre 1580 e 1583, embora só tenha sido publicado em 1625, trinta e um anos após a morte do autor.

Fidelino de Figueiredo (1944/1960, pp.198-199) considera *Peregrinação* “um notável exemplo da arte de serenamente contar que em grau eminente possuíram os portugueses do século XVI”. O livro “exemplifica também o que era a mentalidade aventureira e curioseada dos viajantes e exploradores do seu tempo, que ansiosos de ver e observar pacientemente corriam os maiores riscos e sofriam incertezas e humilhações, para os homens de hoje inoportáveis.” F. de Figueiredo comenta ter sido *Peregrinação* “o primeiro livro europeu em que se falou do Japão com conhecimento *de visu*”, já que Marco Pólo o fez “com informações de outiva, recolhidas na China”.

João Palma-Ferreira (1981, p.31) vê *Peregrinação* como “uma obra complexa que, no seu conjunto, encerra diversificadas formas narrativas: autobiografias (do autor e de António de Faria); as viagens e descrições de regiões exóticas (China, Tartária, a ilha dos Léquios, o Calaminhão, os Siameses, os Bramas e a

principal obra pícaro da literatura portuguesa”, tendo em vista apresentar várias coincidências com o romance picaresco. Já Fidelino de Figueiredo cita *Obras do Diabinho da Mão Furada* como a única obra portuguesa inspirada no romance picaresco.⁴¹⁶

Primeira obra do gênero, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* foi publicada simultaneamente em Burgos, Alcalá e Antuérpia, em 1554⁴¹⁷. A obra, como o título indica, narra a história de Lázaro de Tormes. Através do relato autobiográfico do pícaro Lázaro, o desconhecido autor retrata o cotidiano das zonas sociais mais miseráveis de Castilha.

A fim de observarmos as características do gênero picaresco, transcrevemos o primeiro parágrafo do “Tratado Primero,” intitulado: “Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fué.”⁴¹⁸

Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé Gonçález y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue de esta manera: Mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una azeña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años: y estando mi madre una noche en la azeña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí; de manera que con verdad me puedo decir nacido en el río.

Lázaro de Tormes teve vários amos. O primeiro foi um astuto e sagaz cego, seu adestrador, por meios de muitas maldades, “en la carrera de vivir”. Depois vieram: um clérigo, que quase o fez morrer de fome; um escudeiro, com o qual dividia a pouca comida conseguida como pedinte, visto ser este amo tão pobre que devia o aluguel da casa e da cama; um frade, um buleiro, um capelão, um aguazil e o Arcipreste de Sant Salvador, que procurou

ilha de Sunda); os combates e as rapinas; as evangelizações de Francisco Xavier e do Pe. Belchior, no Japão; as aventuras, andanças e misérias da soldadesca”. Os ambientes orientais ultrapassam “a geografia tradicional e clássica do pícaro, fundamentalmente peninsular e só esporadicamente européia.” As coincidências com a picaresca estariam na utilização da autobiografia como método narrativo. In: PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação e Ciência, 1981, p.31.

⁴¹⁶ FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal*. Coimbra, 1944, p.54 *apud* TRULLEMANS, Ulla M. *Huellas de la picaresca en Portugal*. Madrid: [s.n], 1968, pp. 127-128 e 199.

⁴¹⁷ Muitos pensam que essas três edições são originadas de uma versão anterior, extraviada.

⁴¹⁸ Escrito em Espanhol arcaico.

casá-lo com uma criada, cujas tarefas, diziam as más línguas, consistia em “irle a hacer la cama y guisarlle de comer” ao Arcipreste.

Ángel del Río e Amelia de del Río comentam a importância de *Lazarillo* como obra inicial do gênero, sublinhando os aspectos que a fazem sobressair das obras posteriores nela inspiradas: “por la gracia, la naturalidad de su estilo y la espontánea sencillez de la visión social del protagonista, que jamás cae ni en el cinismo ni en la amargura que va a caracterizar a la mayoría de sus sucesores”.⁴¹⁹

Depois do surgimento de *Lazarillo de Tormes*, obra anônima, houve na Espanha várias obras picarescas, das quais destacamos *La vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán e *Historia de la Vida del Buscón Llamado Don Pablos*, de Francisco de Quevedo.

A *Atalaya de la Vida Humana, Aventura y Vida del Pícaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1547-1614?), foi publicada em duas partes, em 1599 e em 1605, respectivamente. Na opinião de Ángel del Río e Amelia de del Río, a obra de Alemán se caracteriza por “la amplitud que en ella adquiere la novela picaresca tanto en la riqueza de incidentes como en lo variado de los lugares donde el pícaro actúa”, como também, “en la cantidad de relatos marginales y materia miscelánea que incluye”⁴²⁰. Por tudo isso, *Guzmán de Alfarache* é considerado o modelo mais completo do gênero.

Para os referidos críticos, são essenciais as considerações morais que suscitam quase todos os episódios de *Guzmán de Alfarache*, embora, do ponto de vista literário, isso torne a

⁴¹⁹ [pela graça, pela naturalidade de seu estilo e a espontânea singeleza da visão social do protagonista, que jamais cai nem no cinismo nem na amargura que vai caracterizar a maioria de seus sucessores.] DEL RÍO, Ángel y A. DE DEL RÍO, Amelia. *Antología General de la Literatura Española: verso, prosa, teatro*. Tomo I (desde las orígenes hasta 1700). New York, U.S.A.: The Dryden Press. Madrid, España: Revista de Occidente, 1953, p.392.

⁴²⁰ *Op.cit.*, p.749.

leitura cansativa para o leitor atual. Não obstante, despertam interesse, visto refletirem o pensamento, ou a *mentalidade*, da época.⁴²¹

Guzmán narra suas aventuras. Começa falando de sua linhagem: é filho de um comerciante genovês com fama de ladrão e de uma sevilhana pouco virtuosa. Aos quinze anos, sai de casa e passa a viver como vagabundo pelas estradas de Andaluzia. Vai de povoado a povoado até chegar a Madri, como serviçal de um cozinheiro. Nesse percurso, engana e é enganado. Faz-se jogador. Com um dinheiro roubado, parte para Toledo fazendo-se passar por um fidalgo, e serve de criado a um capitão. De Toledo, vai para Itália como soldado, procura por uns parentes em Gênova, mas de um deles amarga brincadeiras pesadas. Segue para Roma como mendigo, e nessa cidade trabalha como criado de um cardeal e, depois de despedido, do embaixador francês. Dali visita outras cidades italianas: Florença (onde ficou encarcerado), Siena, Bolonha e Milão. Em todas elas, rouba e engana ou é enganado. Volta à Espanha, onde continua vivendo de trapações. Casa-se duas vezes. No final foi “parar a galeras”, quer dizer, foi condenado a remar nas galeras, embarcações reais, onde se arrepende de tudo o que fez.⁴²²

Do livro, transcrevemos fragmentos do Capítulo VII, da Primeira Parte do Livro II, intitulado *Cómo despedido Guzmán de Alfarache de su amo volvió a ser pícaro, y de un hurto que hizo a un especiero*.

[...] Mi natural era bueno. Nací de nobles y honrados padres [...]

Ya estoy en la calle arrojado y perseguido, sobre despedido. ¿Qué haré, dónde iré o qué será de mí? Pues a voz de ladrón salí de donde estaba, ¿quién me recibirá de buena ni de mala gana?

[...] visitaba las noches y mediodía los amigos y conocidos de mi amo, si alguno por ventura quisiera recibirme; porque ya sabía un poquillo y holgara saber algo más, para con ello ganar de comer. Algunos me ayudaban, entreteniéndome con un pedazo de pan. Debieron de oír tales cosas de mí, que a poco tiempo me despedían sin querer acogerme. Donde la fuerza oprime, la ley se quiebra.

⁴²¹ Cf. *Op.cit.*, p.749.

⁴²² Cf. *Op.cit.*, p.749.

[...] Comencé a llevar mis cargos. Comía lo que me era necesario, que nunca fué mi dios mi vientre y el hombre no ha de comer más de para vivir lo que basta, y excediendo es brutalidad, que la bestia se harta para engordar. Desta manera, comiendo con regla, ni entorpecía el ánimo ni enflaquecía el cuerpo ni criaba malos humores, tenía salud y sobrábame dineros para el juego.

En el beber fuí templado, no haciéndolo sin mucha necesidad ni demasiado, procurando ajustarme con lo necesario, así por ser natural mío, como parecerme malo la embriaguez en mis compañeros [...].

Que los pícaros lo sean: ¡andar! Son pícaros y no me maravillo, pues cualquier bajeza les entalla y se hizo a su medida, como a escoria de los hombres...

Na opinião de Ángel del Río e Amelia de del Río, os episódios de *Guzmán de Alfarache* mostram um sentido ascético da vida que serve de suporte à concepção da picaresca. Para os referidos autores, esses episódios refletem a *mentalidade* da época em que Mateo Alemán o escreveu. E é esse sentido que o espanhol passou a ter do pícaro. Tanto é que, na introdução de *Lazarillo de Tormes* da coleção Clásicos Españoles⁴²³ consta que, embora considerado o primeiro romance picaresco, *Lazarillo de Tormes* não é um típico romance picaresco. É, sim, uma “simiente” lançada em solo “abonado por innumerables libros de literatura mística y ascética” e que demorou cinquenta anos para germinar, para brotar “con tal fuerza y con tanta cantidad de hijos, a partir del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán —éste sí un representante típico de la literatura picaresca”.⁴²⁴ Para o prefaciador, é esse espírito que transparece na obra de Mateo Alemán que representa o verdadeiro pícaro. No entanto, ao falar de *Lazarillo de Tormes*, comenta que Lazarillo nos diverte e “nos hace reír con la comicidad de muchas de sus situaciones”.⁴²⁵ E é justamente essa característica que observamos em João Grilo. Se, em nossa concepção João Grilo é um personagem pícaro, é porque está mais próximo de Lázaro que de Guzmán. É da obra considerada a semente da picaresca que encontramos *residualidades* temáticas no João Grilo da *Compadecida*. Inclusive no comentário do prefaciador de *Lazarillo*, quando complementa:

⁴²³ ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. [S.l.] PML Ediciones, 1994.

⁴²⁴ *Op.cit.*, p.8.

⁴²⁵ *Id.ibidem*, p.9.

“Las distintas aventuras que el pobre y siempre hambriento Lázaro vive en cada uno de los capítulos —o “tratados”— con sus diversos amos, son las despiadadas disciplinas de una sombría escuela, que, si le aguza el ingenio, lo va destruyendo, poco a poco, como persona, hasta terminar convirtiéndolo en un hombre animalizado, carente de toda conciencia moral”.⁴²⁶

Foi a escola da vida que aguçou os sentidos de Lázaro. Foi a mesma escola que também aguçou os sentidos de João Grilo.

Percebemos que houve mudança na *mentalidade* entre os quase cinqüenta anos que separaram a obra anônima da obra de Mateo Alemán. No entanto, os traços *residuais* que se mantiveram na cultura nordestina e foram atualizados na *Compadecida* foram os provenientes de Lázaro, e não os de Guzmán.

A terceira obra que destacamos é *Historia de la Vida del Buscón Llamado Don Pablos*, de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645). Essa obra conta as peripécias de Pablos, desde quando conheceu Don Diego Coronel, com quem, na qualidade de criado, entra na pupilagem do licenciado Cabra, cujas maldades quase os fazem morrer de fome. Posteriormente, após deixarem o licenciado, vão ambos estudar na Universidade de Alcalá. Na universidade, Pablos é vítima das perversidades dos estudantes ricos e dos outros criados. Mas aprende logo a se defender, começa a roubar e fica famoso por suas travessuras. Sai da universidade quando recebe uma carta de seu tio, verdugo de Segóvia, notificando-lhe a morte de seu pai, na forca. Decide ir a Madri. No caminho, encontra vários tipos extravagantes e meio loucos: um arbitrista, um mestre de esgrima, um clérigo poetastro, um soldado e um fidalgo, “en cuyos labios pone Quevedo la crítica de las diferentes clases de caballeros venidos a menos que abundan en la España del siglo XVII”. Em Madri, junta-se a outros

⁴²⁶[As distintas aventuras que o pobre e sempre faminto Lázaro vive em cada um dos capítulos — ou tratados — com seus diversos amos, são as impiedosas disciplinas de uma sombria escola que, se lhe aguça o engenho, vai destruindo-o, pouco a pouco, como pessoa, até terminar convertendo-o em um homem animalizado, carente de toda consciência moral.] *Id. ibidem*, p.9.

pícaros, e se aperfeiçoa na arte de furtar. Faz-se mendigo e vai a Toledo, onde se passa por cômico, poeta e “galán de monjas”. De Toledo para Sevilha, onde se associa a outros pícaros. Perseguido pela justiça, decide então embarcar para a América, em busca de melhor sorte.⁴²⁷

Na opinião de Ángel del Río e Amelia de del Río, “Buscón lleva hasta el límite de lo cómico-satírico la visión pesimista de la picaresca”.⁴²⁸ Julgando ser interessante observar essa linha cômico-satírica da qual falam os referidos autores, transcrevemos a seguir trechos do Capítulo I do Livro Primeiro, intitulado “En que cuenta quién es y de dónde”.

Yo, señor, soy de Segovia; mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo (Dios le tenga en el cielo). Fué el tal, como todos dicen, de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena cepa, y según él bebía, es cosa para creer.

Estuvo casado con Aldonza Saturno de Rebollo, hija de Octavio de Rebollo Codillo, y nieta de Lépido Ziuraconte. Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres de sus pasados, esforzaba que descendía de los del triunvirato romano.⁴²⁹

Lazarillo de Tormes, La vida del pícaro Guzmán de Alfarache e Historia de la Vida del Buscón Llamado Don Pablos. As três obras são ficções autobiográficas, as três são narradas em modo epistolar. Para Francisco Rico, o livro *Lazarillo de Tormes*, como carta autobiográfica, “no sólo satisfacía la discreta exigencia de historicidad que se estilaba en la época para la ficción (...), sino que la reforzaba con una decisiva inyección de realismo, de verosimilitud”.⁴³⁰

⁴²⁷ Cf. DEL RÍO, Ángel y A. DE DEL RÍO, Amelia. *Antología General de la Literatura Española: verso, prosa, teatro.* Tomo I (desde las orígenes hasta 1700). New York, U.S.A.: The Dryden Press. Madrid, España: Revista de Occidente, 1953, p. 727.

⁴²⁸ *Op.cit.*, p.720.

⁴²⁹ *Op.cit.*, p.727.

⁴³⁰ [não apenas satisfazia a discreta exigência de historicidade que se usava na época para a ficção, como também a reforçava com uma decisiva injeção de realismo, de verossimilhança.] RICO, Francisco. *La Novela Picaresca y el Punto de Vista: Ensayo.* Barcelona: Editorial Seix Barral S.A., 1976, p.21.

Embora baseado em comportamento ou ocupação da época, o pícaro é um personagem literário e, como tal, apresenta algumas características. Antonio Rey Hazas⁴³¹ elenca as seguintes, com respectivas explicações, aqui resumidas:

- 1) Atitude anti-heróica: o pícaro é um anti-herói; é o pólo oposto do herói tradicional, do cavaleiro que protagoniza os livros de cavalaria. Enquanto este possui o valor, a honestidade, a virtude, a moralidade e a concepção nobre do amor, entre outras qualidades, o pícaro encarna a covardia, o engano, a imoralidade, o furto e a concepção meramente carnal das relações amorosas.
- 2) Encarnação da desonra: o pícaro é um personagem oposto ao conceito moral e social da honra.
- 3) Desonra e liberdade: a anti-honra picaresca pressupõe um desejo de saltar as rígidas barreiras sociais e morais. Vivendo à margem da sociedade, o pícaro não se sente obrigado a seguir regras que não sejam ditadas pelo seu livre arbítrio.
- 4) Desejo de ascensão social e paródia da honra: com o intuito de ascender socialmente, o pícaro imita o comportamento das pessoas com honra e simula uma honra que não tem, fundamentado em aparências externas.
- 5) A genealogia vil: o pícaro não possui uma ascendência nobre e isso supõe um estigma, uma marca determinista da herança sangüínea que o encaminha para o mal.
- 6) A lei da fome e a astúcia picaresca: a fome é uma das mais importantes forças impulsoras das ações do pícaro, pois parte de sua astúcia procede da necessidade de alimentar-se.

⁴³¹ REY HAZAS, Antonio. *La Novela Picaresca*. Madrid: Grupo Anaya S.A., 1990, pp.21-30.

- 7) A mendicidade como meio de vida: a miséria constitui um dos componentes fundamentais do gênero picaresco.
- 8) O pícaro como delinqüente: a partir da segunda parte da novela de Mateo Alemán, o pícaro começa a cometer roubos e trapanças consideráveis. O anti-herói costuma cometer pequenos delitos, mas nunca chega a matar, com exceção do Buscón de Quevedo que, bêbado, participa com outrem da morte de dois “corchetes”.⁴³²
- 9) Encontro com um mundo adverso: esse é um dos fatores principais para a definição de um personagem central do romance picaresco. Depois de sofrer golpes na vida, o pícaro percebe ser-lhe o mundo inimigo e hostil, e, se quiser sobreviver nesse mundo, terá de aguçar seus sentidos, isto é, tomar cuidado, ter atenção e pensar com rapidez.
- 10) Passagem da inocência para a malícia: o ambiente adverso provoca no pícaro uma mudança brusca, do ponto de vista construtivo.
- 11) As más companhias: o pícaro encontra várias pessoas as quais lhe oferecem maus exemplos e nunca lhe dão bons conselhos. As pessoas honestas quase não aparecem e, quando o fazem, é para oferecer-lhe uma oportunidade, não aproveitada pelo pícaro.
- 12) O pícaro loquaz: como protagonista e narrador de sua própria vida, o pícaro se vê na obrigação de ser um impenitente conversador e fala com todos que encontra pelo caminho.
- 13) O pícaro escritor: o pícaro é o escritor de suas peripécias.

⁴³² Em desuso: Ministro inferior de Justiça encarregado de prender delinqüentes.

- 14) Solidão radical do pícaro: embora tenha sido criado de vários amos, o pícaro está sempre só, com o objetivo de aparecer tão-somente o seu ponto de vista na autobiografia.
- 15) A moral do pícaro: Antonio Rey Hazas apresenta, nessa característica, a análise de Montesinos sobre o funcionamento da moral picaresca, segundo a qual o pícaro descreve um mundo de maldade, injustiça e perversidade com o intuito de desculpar suas próprias faltas e ações imorais.

Das características apontadas por A. Rey Hazas, observamos no João Grilo da *Compadecida resíduos* referentes às características dos itens 1, 3, 6, 8, 9, 11 e 12.

Quanto à atitude anti-heróica, o primeiro item: Se, em relação à classificação de Bráulio Tavares, consideramos a João Grilo um herói picaresco, pelas características literárias apontadas por Massaud Moisés e Antonio Rey Hazas, devemos considerar-lhe um anti-herói, visto serem suas “qualidades” opostas às do herói tradicional.

Como João Grilo cria várias situações com o intuito de enganar a outrem, observamos nessas ações — como a do testamento do cachorro, a do gato que descome dinheiro, a da bexiga cheia de sangue, a da gaita — *resíduos* referentes aos terceiro e nono itens, pois o mundo adverso aguçou-lhe os sentidos e levou-lhe a não se sentir obrigado às regras que determinam serem as atitudes corretas ou incorretas.

A fome por que passou João Grilo desenvolveu-lhe a astúcia, para criar tantas artimanhas, conforme especificado no sexto item.

Em relação à oitava característica: assim como Buscón participa de um duplo assassinato, João Grilo é o autor da morte do Cangaceiro, o comparsa de Severino de Aracaju⁴³³.

Sobre as más companhias do décimo primeiro item: João Grilo encontra várias pessoas que só lhe oferecem maus exemplos, como seus patrões, os clérigos e mesmo Chicó, com suas mentiras.

Como bom exemplo de pícaro (décimo segundo item), João Grilo é muito loquaz. Tanto é que consegue ludibriar a todos nas artimanhas por ele criadas.

Outro ponto a considerar: as características do personagem pícaro apresentam traços *residuais* de outras épocas, como os observados por Lígia Vassalo, em relação a João Grilo e Cancão. Diz-nos a referida autora: “Como arquétipo longínquo situa-se o Marcolí do anônimo *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, texto latino do século XII, em que o *turpissimus rusticus* sempre leva a melhor, armado da autoridade de seus provérbios”.⁴³⁴

Recordemos sua frase na epígrafe do presente tópico, na qual ela faz alusão a Pedro Urdemalas e a Till Eulenspiegel. Esses dois personagens são também lembrados por Joseph M. Luyten. Em *O que é Literatura Popular*, esse autor narra uma aventura vivida por Eulenspiegel. Ei-la:

Ninguém pode se esquecer de “Thijl Uilenspiegel”⁴³⁵, o herói popular de Flandres – hoje Bélgica. Ele é equivalente, em malandragem, ao nosso Pedro Malasartes — que é o Pedro Urdemalas da Espanha e que, por sua vez, tem origens árabes. Conta-se que

⁴³³ João Grilo pede a Chicó para soltar o Cangaceiro, comentando em seguida: — *Eu não lhe disse que soltasse, homem? Na primeira visagem que eu fiz na frente dele, meti-lhe a faca na barriga.* (SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34ª ed. / 6ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, p.130)

⁴³⁴ VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p.141.

⁴³⁵ Verificamos pequena alteração no nome e na nacionalidade, mas percebemos tratar-se do mesmo personagem.

Thijl chegou a uma cidadezinha da época e o burgomestre se queixou de que muitos malandros se aproveitavam da benevolência local e, fingindo-se doentes, passavam meses no hospital às custas da comunidade. Thijl, fazendo-se passar por médico, percorreu as salas do hospital e, em voz alta, ia enumerando as operações e tratamentos que pretendia oferecer aos doentes a partir do dia seguinte. O falso médico foi tão convincente e os tratamentos tão arrepiantes que, na próxima madrugada, boa parte dos pacientes havia fugido. Os outros, que eram doentes mesmo, tinham morrido de medo e, assim, o hospital deixou de dar problemas para a cidade e Thijl Uilenspiegel saiu acariciando um saco de moedas de ouro que havia ganho do burgomestre.

Observamos no comentário de Luyten a evolução *residual* pela qual passou Thijl Uilenspiegel, desde sua origem árabe até transformar-se no herói popular belga, ou alemão.

A aventura narrada semelha à vivida por João Grilo do cordel *As proezas de João Grilo*, que inicia sua aventura ainda criança arteira, pregando peças nos adultos, desafiando e vencendo seu professor, e termina muito rico. Na última proeza, é convidado pelo sultão para um banquete. Como aparece mal vestido, é recebido com muita frieza. À noite, trajando-lhe elegantemente, é tratado com respeito. No decorrer do banquete, João Grilo coloca comida nos bolsos e derrama vinho na roupa. Todos estranham e ele comenta que o tratamento cerimonioso não foi dirigido à sua pessoa e, sim, à roupa e, portanto, ela é quem merecia o jantar.

Não podemos dar por concluído este tópico sem aludirmos a um outro João Grilo, o João Grilo português. Dele não conhecemos nenhum episódio, mas temos o comentário de Bráulio Tavares, o qual ora transcrevemos: “João Grilo é um descendente do espanhol Pedro Urdemalas e (como Ariano descobriu depois da divulgação da peça) em Portugal já existia um personagem chamado João Grilo (que pode ter sido uma origem distante para o João Grilo cordelesco)”.⁴³⁶

⁴³⁶ TAVARES, Bráulio. *Abc de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007, p.88.

O último trecho desse comentário permite-nos deduzir ter o João Grilo português também deixado marcas *residuais* tanto no João Grilo do cordel quanto do João Grilo da *Compadecida*.

E assim, seja ele um personagem popular de Portugal, do cordel ou do *Auto da Compadecida* o certo é que podemos afirmar: João Grilo é um herói picaresco.

5. Término da trilha *residual* da *Compadecida*

Como pudemos observar nesse nosso trajeto, os conhecimentos literários e culturais migram e, migrando, portam consigo traços *remanescentes*. Viajando pela via oral ou pela via escrita, num sentido espacial ou temporal, esses traços *residuais* circulam por várias épocas e chegam até nós. A eles acrescentam-se outros, no percurso. Mas eles não desaparecem totalmente. Muitos permanecem latentes e, num determinado momento, podem ser novamente utilizados, de um modo consciente ou não.

Conscientemente, são as técnicas e temas usados por meio de influências ou por meio de intertextualidade. Um autor pode dialogar conscientemente inclusive com textos clássicos. Nesse exemplo, referimo-nos ao arcaico.

No entanto, quando, bebendo das fontes populares, o autor se surpreende ao saber que os temas por ele utilizados já foram argumentos de outros autores de diversos períodos histórico-literários, entramos aí no terreno da *residualidade*. E, sendo *residuais* esses argumentos, podemos encontrá-los inclusive na *mentalidade* do homem primitivo, ou *cristalizados* nas épocas subseqüentes.

Se, em nossa caminhada *residual*, encontramos com um autor erudito empenhado na valorização da cultura popular, temos em suas obras um campo fértil de observação e não

podemos, de forma alguma, prescindir de uma de suas obras para a nossa pesquisa. Nesse aspecto, não há ninguém mais representativo na atual literatura nordestina que o professor, poeta, dramaturgo, romancista e máximo representante do Movimento Armorial, Ariano Suassuna.

Seus entremeses⁴³⁷ e peças, tanto quanto seus romances e poemas, mergulham em sua erudição entrelaçada a seu sentimento pelas raízes nordestinas. Esse sentimento o faz buscar no Romanceiro Popular do Nordeste — nos folhetos de cordel, nos desafios dos cantadores, nos improvisos dos repentistas, nos contos populares, na cultura oral — a base para muitas obras suas, entre as quais o *Auto da Compadecida*. Como ainda hoje há na sociedade nordestina *resíduos* de temas e técnicas medievalizantes, isso transparece em seus escritos.

Observando essas fontes nas obras suassunianas, Lígia Vassalo comenta:

Portanto, a primeira origem da medievalidade em Ariano Suassuna lhe advém imediatamente de suas fontes, ou seja, a cultura popular transposta para os ambientes cultos, ideário do projeto estético do autor e do Movimento Armorial. Não significa que ambos buscassem a medievalidade: ela veio, assim, indiretamente, com a matéria bruta dos elementos que os informam.⁴³⁸

Consideramos essa uma das maiores contribuições de Ariano Suassuna para a Literatura e a Cultura Brasileira: o projeto estético do autor que, pelo meio erudito, valoriza as fontes populares.

⁴³⁷ Os entremeses suassunianos, peças curtas escritas com base no Romanceiro e nos espetáculos populares do Nordeste brasileiro, quase sempre são pontos de partidas para a criação de peças maiores. (Cf. SANTIAGO, Silvano. “Teatro” - Nota de rodapé. In: SUASSUNA, Ariano. *Seleto em prosa e verso*. (Org. Silvano Santiago). 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007, p.31.). Isso pode ser constatado no esquema que ora apresentamos.

No momento em que falamos de entremeses, recordamos seu criador, o sevilhano Lope de Rueda, precursor do teatro clássico espanhol. Lope de Rueda introduziu as modas renascentistas no teatro espanhol durante a primeira metade do século XVI. Foi ele o primeiro dramaturgo a empregar, na Espanha, a prosa popular no lugar do verso. Gostava de temas amorosos e costumava interromper o enredo com cenas curtas que nada tinham a ver com a ação principal. Isso deu origem a um gênero novo, de caráter jocoso, justamente o entremês. Cf.: QUESADA MARCO, Sebastián. *Curso de Civilización Española*. Madrid: SGEL, 1999, p.77.

⁴³⁸ VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p.163.

Entre as peças de Ariano Suassuna baseadas em textos oriundos do Romanceiro Popular⁴³⁹, citamos:

- No esquema do mamulengo:
 - O mamulengo no entremês *Torturas de um coração* (1951) e na peça *A pena e a lei* (1959);
 - O mamulengo *O rico avarento* no entremês do mesmo título (1954) e na *Farsa da boa preguiça* (1960);
 - O mamulengo *O preguiçoso* na *Farsa da boa preguiça*.
- No aproveitamento de folhetos:
 - Os folhetos fontes do *Auto da Compadecida*, tendo sido *O castigo da soberba* aproveitado anteriormente no entremês *O castigo da soberba* (1953);
 - O folheto *O homem da vaca e o poder da fortuna*, utilizado no entremês com o mesmo título (1958) e na *Farsa da boa preguiça*.
- No aproveitamento de contos populares: *História do macaco que perde nas trocas o que ganha*, *Romance do homem que perde a cabra* e *São Pedro e o queijo*, aproveitados na *Farsa da boa preguiça*.
- Na utilização de tipos literários populares:
 - Cancão de Fogo, em *O casamento suspeito* (1957);
 - João Grilo, no *Auto da Compadecida*.

⁴³⁹ O Romanceiro Popular Nordestino muito deve a Ariano Suassuna. Anteriormente só os folhetos eram lembrados, quando se falava de Literatura de Cordel. No entanto, Ariano, em suas aulas-espetáculo, entrevistas e escritos, nos trouxe a compreensão e a conscientização de que o Romanceiro Popular não se limita aos folhetos de cordéis. Inclui também os repentes dos cantadores, as pelepas e a poesia improvisada. Inclusive, tanto as pelepas quanto os repentes, na forma de desafios, constam na classificação de Suassuna para os folhetos de cordéis. Como a Literatura de Cordel apresenta uma variedade de temas, muitos pesquisadores — como M. Cavalcanti Proença, Manuel Diegues Júnior e Orígenes Lessa — propuseram classificações em ciclos. A classificação proposta por Ariano Suassuna considera nove ciclos temáticos: 1. Ciclo heróico, trágico e épico; 2. Ciclo do fantástico e do maravilhoso; 3. Ciclo religioso e de moralidades; 4. Ciclo cômico, satírico e picaresco; 5. Ciclo histórico e circunstancial; 6. Ciclo de amor e fidelidade; 7. Ciclo erótico e obsceno; 8. Ciclo político e social; e 9. Ciclo de pelepas e desafios.

Não foram citadas todas as obras dramáticas de Ariano Suassuna. Mas, pelas relacionadas, devemos observar serem essas obras anteriores ao lançamento⁴⁴⁰ do Movimento Armorial.

Já tivemos oportunidade de comentar ser o *Auto da Compadecida* a obra considerada por Ariano Suassuna como a primeira em que ele conseguiu transpor o espírito mágico dos mitos e dos folhetos, associados a temas dos espetáculos teatrais nordestinos. No entanto é n’*A Pedra do Reino* que Suassuna consegue unir mais densamente, em um só personagem (Quaderna), o trágico e o cômico, o épico e o picaresco. Picaresco: assim o considerou Rachel de Queiroz⁴⁴¹.

Se no *Auto da Compadecida* divertimo-nos com o “quengo” João Grilo, n’*A Pedra do Reino* conhecemos o “gênio” Quaderna, “gênio da raça brasileira”⁴⁴² e vamos encontrar os dois personagens no folheto LXXVIII do romance, nas recordações de Quaderna, da interrupção havida pela entrada de João Grilo, “uma figura que morava na ‘Távola Redonda’ —onde era meu [de Quaderna] assalariado —e que é personagem muito importante da minha história”.⁴⁴³

⁴⁴⁰ O Movimento Armorial, cuja programação inicial constou de uma exposição de artes plásticas e de uma apresentação da recém-criada Orquestra Armorial, foi lançado na noite de 18 de outubro de 1970 na Igreja de São Pedro dos Clérigos, em Recife.

⁴⁴¹ “Picaresco o livro é — ou antes, o elemento picaresco existe grandemente no romance, ou tratado, ou obra, ou simplesmente livro — sei lá como é que diga! Porque depois de pronto *A Pedra do Reino* transcende disso tudo, e é romance, é odisséia, é poema, é epopéia, é sátira, é apocalipse...” (QUEIROZ, Rachel de. “Um romance picaresco?” In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.15.

⁴⁴² Tal qual canta Quaderna, no término do romance, após transcrever um poema de Antônio da Cruz Cordeiro Júnior: “Na essência, porém, era esse o Enigma e logogrifo em versos que cantavam e que eu aproveitei para, com ele, dar por terminado este folheto e romance do Canto Genial da Raça Brasileira”.

⁴⁴³ O título do Folheto é “A Cegueira Epopéica”. In: SUASSUNA, Ariano. *Op.cit.*, pp.620-621. Após falar da importância de João Grilo em sua história, Quaderna o descreve e introduz Chicó em suas recordações. Transcrevemos o restante do Folheto, visto Ariano Suassuna contar, através das memórias de Quaderna, detalhes de uma outra vida de João Grilo e Chicó: “[João Grilo] Moreno, magro, de estatura média, com os cabelos imundos, crescidos e encaracolados, vestia sempre uma velha e esburacada camisa de meia, preta e encarnada, com listras horizontais largas. Tinha um amigo e companheiro inseparável, Chicó, tão sujo quanto ele, mas cuja camisa, também velha e esburacada, de listras horizontais azuis e amarelas. Eram as camisas dos dois Clubes de futebol de nossa Vila, o ‘Taperoá Futebol Clube’ e o ‘Esporte Clube Nordeste’, esquadões

• Estamos nos aproximando de nosso destino. No percurso *residual* deparamo-nos com seres míticos e lendários, trágicos e picarescos. No entanto, falta uma parada obrigatória. Nela encontraremos o poeta Ariano Suassuna, recitando o poema “Galope à Beiramar”. Ei-lo:

GALOPE À BEIRAMAR
Ariano Suassuna

Escrito no estilo dos Cantadores nordestinos, para comemorar a restauração da Fortaleza de Pau-Amarelo, em Olinda, e dedicado ao poeta Marcus Accioly

Aqui, neste Forte de Pau-Amarelo
eu sonho o Brasil em seu sangue de Brasa.
Reforço o alicerce de pedra da Casa
e, ao sol do Sertão, este Azul desmantelo.
Que eu canto o Paudarco, o paudarco amarelo,
velando as estradas da Serra e do Mar.

famosos no Sertão e heróis de jornadas heróicas que, a seu tempo, serão contadas. João Grilo era noivo de Dina-me-Dói, filha do Profeta Nazário e Dama de companhia de Maria Safira (assim como João Grilo e Chicó eram meus Pajens e estribeiros). Ele entrou, dirigindo-se a mim:

— ‘Seu Quaderna, tenho dois recados pr’o senhor. Um, é do tal Doutor Pedro Gouveia, que veio com o Rapaz-do-Cavalo-Branco: ele quer falar com o senhor, com o Doutor Samuel e com o Professor Clemente. Disse que os senhores fossem lá, no casarão dos Garcia-Barrettos, que quer ter um particular com os três. Mas eu, se fosse o senhor, atendia primeiro era ao outro recado. Este, é para o senhor, só; Seu Arésio está lá, na Tava, conversando com Seu Adalberto Coura, e mandou dizer que o senhor desse um pulo lá que ele tem um negócio urgente para falar com o senhor!’

— ‘João’ — disse eu, meio severo —, ‘eu já lhe ensinei, não sei quantas vezes, como se dirigir a nós, e você não toma jeito! Não custa nada você me tratar por Dom Pedro Dinis Quaderna, e Arésio por Dom Arésio Garcia-Barretto! Esse negócio de *Seu* é feito pra burro! E, além disso, o nome é *Távola* Redonda, e não Tava, como você diz!’

— ‘Está certo, Seu Quaderna, mas nem o senhor é Bispo, pra eu estar chamando o senhor de Dom, e tanto faz dizer Tava como Tava! Mesmo eu falando desse jeito, o senhor não me entende? Então, é melhor o senhor deixar dessas conversas semiconfláticas e vir logo pra Tava, porque aquele Seu Arésio, do jeito que está, é um perigo!’”

No Folheto seguinte (LXXIX: O Emissário do Cordão Encarnado), João Grilo e Chicó ainda participam: “João Grilo confirmou que o Doutor Pedro Gouveia estava esperando por nós no muro do quintal”, e “A ‘Távola’ estava deserta [...]. Nem Dina nem Maria Safira estavam lá, e o próprio João Grilo, depois que me dera o recado, tinha ido também, com Chicó, se reunir ao Povo”. (*Id. ibid.*, p.622). O título do folheto é “A Cegueira Epopéica”. In: SUASSUNA, Ariano. *Op.cit.*, pp.620-621. Após falar da importância de João Grilo em sua história, Quaderna o descreve e introduz Chicó em suas recordações. Transcrevemos o restante do Folheto, visto Ariano Suassuna, através de Quaderna, detalhes de uma outra vida de João Grilo e Chicó: “[João Grilo] Moreno, magro, de estatura média, com os cabelos imundos, crescidos e encaracolados, vestia sempre uma velha e esburacada camisa de meia, preta e encarnada, com listras horizontais largas. Tinha um amigo e companheiro inseparável, Chicó, tão sujo quanto ele, mas cuja camisa, também velha e esburacada, de listras horizontais azuis e amarelas. Eram as camisas dos dois Clubes de futebol de nossa Vila, o “Taperoá Futebol Clube” e o “Esporte Clube Nordeste”, esquadrões famosos no Sertão e heróis de jornadas heróicas.

E a minha Viola se põe a esturrar,
ferida no sangue do Povo que é pobre,
que é grande, que é raça, que é Onça, que é nobre,
cantando Galope na beira do Mar!

Eu moldo o Sertão em teu sol, Litoral,
e o verde da Mata florada do Engenho
é outro dos Reinos que forjo e que tenho,
bebendo, do Mar, estes verdes e o Sal.
Eu sopro meu Fogo na trompa de Cal
E imito os estalos do Vento a queimar.
No som dos Canhões vejo o Bronze sagrar
os Fortes de pedra da Guerra Holandesa
e a negra e vermelha da Nau portuguesa
cantando Galope na beira do Mar.

Porque, no Sertão, as três Onças sinadas
— a Negra, a Vermelha e a Branca da Moura —
cruzaram seus Sangues de ferro, em tesoura,
parindo, no Sol, a Fiel, a Pintada
Castanha da parda, vermelha e malhada,
Seu pelo é dos ouros da Rosa lunar!
Nos olhos acesos, a Brasa solar!
E eu, sangue do Sol de uma Onça-Malhada,
celebro esta Raça castanha e sagrada,
cantando Galope na beira do Mar.⁴⁴⁴

Nesse poema, além da homenagem ao poeta Marcus Accioly, Ariano Suassuna também homenageia os Cantadores nordestinos, ao escolher essa forma estrutural da literatura de cordel. A escolha de Suassuna faz-nos lembrar de Jaime Pedro Martelo (1665-1727), criador do Martelo agalopado, e de José Galdino da Silva Duda (1866-1931), a quem devemos a

⁴⁴⁴ In: SUASSUNA, Ariano. *Seleto em prosa e verso*. (Org. Silvano Santiago). 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007, pp.18-19. Ariano Suassuna escreveu estas notas sobre o poema: “Trata-se, evidentemente, das décimas em 11 sílabas (hendecassílabos) do galope à beira-mar. Para ampliação da pesquisa, consultem-se as características também do galope (sextilhas em decassílabos), do martelo agalopado e do ritmo de repouso. Observe-se que, aqui, nós encontraremos as tônicas em - < - - < - | - < - - < - portanto 2ª, 5ª, 8ª e 11ª, predominantemente; combinações de redondilhas menores em hemistíquios isorrítmicos (ao gosto também do Cancioneiro Geral de Garcia de Rezende):

◀ ◀ ◀ ◀
 Can-tan-do-ga-lo-pe-na-bei-ra-do-mar
 2ª 5ª 8ª 11ª

O galope à beira-mar é um dos raros gêneros em que o acento musical normalmente corresponde ao acento natural das palavras. 1. O Forte de Pau-Amarelo foi construído na luta que os Nordestinos empreenderam contra a invasão holandesa no século XVII, e considerada o início da Independência do Brasil. 2. *A Casa*, está, aí, no sentido de o País, o Brasil. 3. *Azul* é o Mar, oposto ao Sertão pardo-vermelho. 4. [Paudarco] É o ipê de folhas amarelas (também Ipê-tabaco). 5. O *Povo* do qual se fala aí, é o brasileiro. 6. As três Onças *sinadas*, isto é, assinaladas, são a raça negra, a indígena e a ibérica, esta chamada, aí, de “Branca da moura” porque, na Península Ibérica, os espanhóis e portugueses se cruzaram com os árabes, isto é, com os mouros. 7. A *fiel*, a *Pintada*, é a raça brasileira, originada dos outros três. 8. *A Raça castanha* é, ainda, alusão ao Povo brasileiro”.

feição atual dessa modalidade⁴⁴⁵, antecessora do galope à beira mar. Nele, Suassuna reafirma, numa forma erudita, a valorização das nossas raízes, das nossas crenças, dos nossos costumes.

“Galope à Beira-Mar” é bastante esclarecedor da miscigenação de raças da Nação Brasileira, numa *hibridação* que podemos chamar, mais que *afrobrasilusa*, de *afrobrasibérica*. As três Onças — “a Negra, a Vermelha e a Branca da Moura” — cruzaram e mesclaram suas Culturas ao cruzarem “seus Sangues de ferro” e, ao parirem “no Sol, a Fiel, a Pintada Castanha”, deixaram no DNA da Raça Brasileira uma série de conhecimentos que traziam *cristalizados* nos seus *segmentos mentais*.

A contribuição de Ariano Suassuna para a Literatura Brasileira não se esgota nestas poucas páginas. Muito há que dizer e, para isso, há de buscá-lo em toda sua obra: na poesia, nos romances, nos textos de dramaturgia. Em todas as suas obras há uma janela pela qual podemos mirar o erudito ou visualizar o popular. Através dela, vislumbraremos os caminhos marcantes da *Residualidade*.

Referências:

Obras de Ariano Suassuna

▪ Literárias:

- 1) SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34. ed./6. imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000.
- 1) ----- . *Farsa da boa preguiça*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- 2) ----- . *O casamento suspeito*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- 3) ----- . *O santo e a porca*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

⁴⁴⁵ O Martelo agalopado de Jaime Pedro Martelo não apresentava um número fixo de versos na composição das estrofes, que se alongavam em rimas pares até completar-se o sentido desejado. O martelo de Jaime Pedro acabou esquecido, após a morte de seu autor. José Galdino da Silva Duda deu-lhe a feição que hoje conhecemos em 1898.

- 4) -----. *Uma mulher vestida de sol*. Recife: Universidade do Recife, Imprensa Universitária, 1964.
- 5) -----. *A história do amor de Fernando e Isaura*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- 6) -----. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- 7) -----. *Seleta em prosa e verso*. (Org. Silviano Santiago). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2007.

▪ **Não literárias:**

- 1) SUASSUNA, Ariano. “Advertência”. In: -----. *A história do amor de Fernando e Isaura*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p.19-20.
- 2) -----. “Advertência”. In: -----. *Farsa da boa preguiça*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 35.
- 3) -----. “A farsa e a preguiça brasileira”. In: -----. *Farsa da boa preguiça*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, pp. 19-34.
- 4) -----. “Apresentação”. In: -----. *Auto da Compadecida*. 34. ed. / 6. imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp. 21-22.
- 5) -----. “Prefácio”. In: -----. *Uma mulher vestida de sol*. Recife: Universidade do Recife, Imprensa Universitária, 1964, pp.11-17.
- 6) -----. “Pequena explicação sobre a peça”. In: -----. *A pena e a lei*. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2003, pp. 23-25.
- 7) -----. “A Compadecida e o Romanceiro Nordestino”. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel e outros. *Literatura popular em verso - Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro, MEC – Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, pp. 153-164.
- 8) -----. “Ariano Suassuna — história pessoal sob forma cronológica”. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, pp.19-24; *A história do amor de Fernando e Isaura*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, pp. 9-17.
- 9) -----. *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000.
- 10) -----. “Resistência da cultura nordestina é espantosa”. Entrevistado por Gustavo Porpino e Racine Santos. *Preá – Revista de Cultura do Rio Grande do Norte*, Natal, RN, ano III, nº 14 set/out//2005, pp.67-75. ISSN: 1679-4176. Versão digital disponível em: http://www.fja.rn.gov.br/pg_revistaprea.asp. Acesso em 02/07/2007.
- 11) -----. “Só nos dão o osso – bate-bola com Ariano Suassuna”. Entrevistado por Renato Rovai e Felipe Mazzoni. *Revista Fórum – outro mundo em debate*, n. 29, 11/08/2005, São Paulo. Versão digital da revista Fórum disponível em: http://www.revistaforum.com.br/VS3/artigo_ler.aspx?artigo=fb187f0b-224a-4974-873c-84e96b455eba. Acesso em 29/10/2007.
- 12) -----. “Entrevista a Eleuda de Carvalho”, *Jornal da Poesia*, 1997. In: TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- 13) -----. “A Arte Popular no Brasil”. Rio de Janeiro: *Revista Brasileira de Cultura*, publicação trimestral do Conselho Federal de Cultura, pp. 37-43.
- 14) -----. “Ariano Suassuna conversa com Jussara Salazar”. Belo Horizonte: Minas Gerais Suplemento Literário, n. 61, julho de 2000. Disponível no sítio da Faculdade de

Letras da UFMG,: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSupLit.htm>. Acesso em OUT/2007.

Obras sobre Suassuna e sobre o *Auto da Compadecida*:

- 1) BORBA FILHO, Hermilo. *O Dramaturgo do Nordeste*. In: *Uma mulher vestida de sol*. Recife: Universidade do Recife, Imprensa Universitária, 1964, pp. 18-20.
- 2) *CADERNOS de Literatura Brasileira*, n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000.
- 3) CAMPOS, Maximiano. “A Pedra do Reino”. In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 745-754.
- 4) MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. “Rastros jacobeus da *Compadecida* de Suassuna”. In: ----- (Org.). *Estudos galegos 5*. Niterói: EdUFF, 2007, pp. 61-75.
- 5) ----- . “Tradição medieval e “brasilidade” no teatro nordestino”. In: PORTUGAL, Francisco Salinas e MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Organizadores). *A Coruña*: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2006, pp. 185-208.
- 6) MARTINS, Elizabeth Dias. “O caráter afrobrasílico e residual no *Auto da Compadecida*”. In: SOARES, Maria Elias e ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de (Orgs.) *XVII Jornada de Estudos Lingüísticos – Anais*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – UFC/ GELNE, 2000, v. II, pp. 264-267.
- 7) MELO, José Laurenio de. “Nota bibliográfica”. In: SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.7-14; *O casamento suspeito*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p.7-14; *Farsa da boa preguiça*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, pp. 9-15.
- 8) MONTEIRO, Manoel. *D. Ariano Suassuna, Senhor das Iluminogravuras*. Projeto: Paraíba, Sim Senhor! 2. ed. Campina Grande, Paraíba: Gráfica Martins, 2006.
- 9) MOREIRA, Rubenita Alves. “Vestígios de églogas e de autos marianos medievais no *Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*”. Fortaleza: Comunicação ao V Seminário de Língua e Literaturas Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará – Centro de Humanidades – Departamento de Letras Estrangeiras, 2001.
- 10) ----- . “Residualidad” de églogas, de autos marianos medievales y de novelas picarescas en el *Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. Natal: Comunicação ao X Congreso Brasileiro de Profesores de Español, 2003.
- 11) NEWTON JÚNIOR, Carlos. Notas iniciais. In: SUASSUNA, Ariano. *A história do amor de Fernando e Isaura*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- 12) OSCAR, Henrique. Prefácio. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34. ed. / 6. imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp. 9-14.
- 13) QUEIROZ, Rachel de. “Um romance picaresco?” In: SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, pp. 15-17.
- 14) SANTIAGO, Silviano. “Situação de Ariano Suassuna”. In: SUASSUNA, Ariano. *Seleção em prosa e verso*. (Org. Silviano Santiago). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, pp. 21-26.
- 15) SANTOS, Idelette Muzart Fonseca. “O decifrador de brasilidades”. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*, n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000, pp. 94-110.

- 16) TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- 17) VASSALLO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

Obras em geral:

- 1) ABREU, Casimiro de. *Obras completas de Casimiro J. M. de Abreu*. Colligidas e anotadas por J. Norberto de Souza. Livro primeiro, 5. ed. mais correcta e augmentada. Rio de Janeiro/ Paris: H. Garnier Livreiro-editor, 1877.
- 2) ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.
- 3) AFONSO X, O SÁBIO. *Cantigas de Santa Maria*. Vol. I. Editadas por Walter Mettmann. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959.
- 4) ALEMÁN, Mateo. *La vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. In: DEL RÍO, Ángel y A. DE DEL RÍO, Amelia. *Antología General de la Literatura Española: verso, prosa, teatro*. Tomo I (desde las orígenes hasta 1700). New York, U.S.A.: The Dryden Press. Madrid, España: Revista de Occidente, 1953, pp. 749-758.
- 5) ALFONSO MARIA DE' LIGUORI, Santo. *Le Glorie di Maria*. 1750. *Glórias de Maria*. Versão do Pe. Geraldo Pires de Sousa da 11. edição italiana, última revista pelo autor. 3. ed. Aparecida, SP: Santuário, 1989.
- 6) ALFONSO X EL SABIO – *Cantigas* – Ed. de Jesús Montoya. Cátedra – Letras Hispánicas. Madrid: Cátedra, S.A., 1997.
- 7) ALMENDRA, Maria Ana e FIGUEIREDO, José Nunes de. *Compêndio de Gramática Latina*. Porto: Porto, 1996.
- 8) ALVES, Castro. “Os escravos”. In: ----- . *Poesias completas*. Vol. I: Coleção Os poetas românticos brasileiros. Goiânia: Livraria e Editora Waldré Ltda, 1979.
- 9) ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Rosa do Povo*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- 10) ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- 11) ANJOS, Moacir dos. *Afirmção do híbrido*. Entrevistado por Júlia Lopes. Caderno 3 do Diário do Nordeste, edição de 03/04/2007. Fortaleza: Ed. Verdes Mares, 2007.
- 12) ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. [S.l.] PML Ediciones, 1994.
- 13) ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. In: DEL RÍO, Ángel y A. DE DEL RÍO, Amelia. *Antología General de la Literatura Española: verso, prosa, teatro*. Tomo I (desde las orígenes hasta 1700). New York, U.S.A.: The Dryden Press. Madrid, España: Revista de Occidente, 1953, pp. 392-407.
- 14) ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- 15) ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. V.1. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967.
- 16) AZEVEDO, Sânzio de. “José de Albano, o Solitário”. In: *Aspectos da Literatura Cearense*. Fortaleza: Edições UFC/ Academia Cearense de Letras, 1982.
- 17) AZNAR, Fernando. *España medieval: musulmanes, judíos y cristianos*. Madrid: Anaya, 1990.
- 18) BARROS, Leandro Gomes de. *O cavalo que defecava dinheiro*. Fortaleza: Ed. Tupynanquim, 2006.

- 19) BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *Tristão e Isolda: o mito da paixão*. São Paulo: Mercuryo, 1996.
- 20) BATISTA, Abraão. “Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte”. Juazeiro do Norte, 1975. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Arte e diagramação: Gráfica Manimbu. [S.l., s.n.], 1977, pp. 9-13.
- 21) BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Arte e diagramação: Gráfica Manimbu. [S.l., s.n.], 1977.
- 22) BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. 3. ed. corregida y aumentada. Sevilla: Castalia, 1997.
- 23) BLANC, Aldir. *Lendas brasileiras*. In: CD Simples e Absurdo, 1991, Velas.
- 24) BLOOM, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Trad.: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- 25) BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- 26) BORBA FILHO, Hermilo e PAIVA, B. de. *Cartilhas de teatro – História do espetáculo*. Vol.I. [S.l.]: Serviço Nacional de Teatro (MEC), 1969.
- 27) BORGES, Jorge Luis – Obras Completas. “Kafka y sus precursores”. In: ----- . *Otras inquisiciones*. Editor: Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé, S.A., 1974, pp. 631-775.
- 28) BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- 29) BRANDÃO, Roberto de Oliveira. “Três momentos da retórica antiga”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO e LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- 30) CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. Clásicos Españoles. [S.l.]: Olympia Ediciones, 1995.
- 31) ----- . *La devoción de la cruz y El gran teatro del mundo*. Colección Austral nº 384 ,8. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- 32) CAMINHA, Pero Vaz de. “Carta de Pero Vaz de Caminha em que dá notícia a El-Rei D. Manuel do achamento da Terra do Brasil”. In: *As grandes viagens portuguesas — 1ª Série*. Prefácio, Seleção e Notas de Branquinho da Fonseca. S.l.: Manuscrito Editores Ltda, s.d.
- 33) CANEVACCI, Massimo. *Sincretismi. Una esplorazione sulle ibridazioni culturali*. Genova, Italia: Costa & Nolan spa, 1995. Trad.: BARNI, Roberta. *Sincretismos. Uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, Instituto Italiano di Cultura, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1996.
- 34) CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. 3. ed., v. III. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987.
- 35) CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em cordel: o mote do consumo*. Coleção: Saber nordestino. São Paulo: Maltese, 1994.
- 36) CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 13. ed. revista. Rio de Janeiro: F. BRIGUIET & CIA, 1968.
- 37) CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do norte*. 3ª ed. comemorativa do centenário de nascimento do autor. Rio de Janeiro: MEC/ Instituto Nacional do Livro, 1967.
- 38) CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 78. vol. da Coleção Reconquista do Brasil, nova série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1983.
- 39) ----- . *Tradição, Ciência do Povo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- 40) CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. “A chegada de Lampeão no Céu”, [s.l.,s.d.] In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Arte e diagramação: Gráfica Manimbu. [S.l., s.n.], 1977, pp. 355-363.
- 41) CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha II*. Edición de John Jay Allen. 15. ed. Madrid: Cátedra, 1992.
- 42) CIVITA, Victor (Editor). *Mitologia*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- 43) COSTA, Ricardo da. “A educação na Idade Média. A busca da sabedoria como caminho para a felicidade: Al-Farabi e Ramon Llull (séculos X-XIII)”. In: *Dimensões – Revista de História da UFES*. Vitória: UFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, n. 15, 2003, pp.99-115. ISSN 1517-2120.
- 44) COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2006. Texto em Francês disponível no sítio da Université du Québec à Chicoutimi, Canadá: http://classiques.uqac.ca/classiques/fustel_de_coulanges/cite_antique/cite_antique.html. Acesso em 24/10/2007.
- 45) COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*, vol.1, 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro: José Olympio / EDUFF, 1986.
- 46) DANA, James D. *Manual de mineralogia*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1983.
- 47) D’ALESSIO, Márcia Mansor. *Reflexões sobre o saber histórico. Entrevistas com Pierre Vilar, Michael Vovelle, Madeleine Rebérioux*. São Paulo: UNESP, 1998.
- 48) DEL RÍO, Ángel y A. DE DEL RÍO, Amelia. *Antología General de la Literatura Española: verso, prosa, teatro*. Tomo I (desde las orígenes hasta 1700). New York, U.S.A.: The Dryden Press. Madrid, España: Revista de Occidente, 1953.
- 49) DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980. Trad.: OLIVEIRA, Ana Lúcia de e LEÃO, Lúcia Cláudia. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia*. Vol.2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- 50) DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: José Aguilar Ltda., 1959.
- 51) *DICCIONARIO para la enseñanza de la Lengua Española para brasileños / Universidad Alcalá de Henares. Señas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- 52) *DICCIONARIO del Mundo Clásico*. Dirección del Rvdo. P. Ignacio Errandonea, S.I. Tomo II (J-Z). Editorial Labor, S.A. Barcelona, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México, Montevideo, 1954. Printed in Spain.
- 53) DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. “A literatura oral tradicional e sua tradição ibérica”. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Arte e diagramação: Gráfica Manimbu. [S.l., s.n.], 1977.
- 54) DONADONI, Eugenio. *Breve storia della Letteratura Italiana*. Quinta edizione aggiornata da Ettore Mazzali. Milano: Casa Editrice Carlo Signorelli S.A., 1964.
- 55) DUBY, Georges. “Reflexão sobre a história das mentalidades e a arte”. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.33, julho 1992, pp. 65-75.
- 56) ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- 57) ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*. Madrid: Nacional, 1971.
- 58) ENDERS, Armelle. “Les lieux de mémoire, dez anos depois”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV/RJ – CPDOC, vol.6, n.11, 1993, pp.128-137. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/119.pdf>. Acesso em 24/10/2007.
- 59) ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Trad.: Alberto Guzik./ SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad.: Geir Campos. / EURÍPIDES. *Medéia*. Trad.: Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

- 60) ESTRADA, Joaquim Osório Duque. *Hino Nacional Brasileiro*, 1909.
- 61) FERNÁNDEZ, Ángel R. “La literatura, signo teatral”. In: ROMERA CASTILLO, José et al. *La literatura como signo*. Madrid: Playor, 1981.
- 62) FIDALGO, Elvira. *As Cantigas de Santa María*. Vigo: Xerais, 2002.
- 63) FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal (séculos XII – XX)*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.
- 64) FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média – Nascimento do Ocidente*. 4. reimpr. da 2. ed. de 2001. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- 65) ----- . “A iconografia de Adão, autobiografia do homem medieval.” In: *Revista de História* n. 136, 3. série, I semestre de 1997. São Paulo: Humanitas Publicações FFLCH-USP, abril/1997. ISSN: 00134-8309. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dh/dhrh/arquivos/rh-136.pdf>. Acesso: 29/10/2007.
- 66) FUNAI. *Os índios*. Disponível em: www.funai.gov.br/indios/conteudo.htm. Acesso em: 10/10/2007.
- 67) GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. (1989). Trad.: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão; trad. da introdução: Gênese Andrade. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4. ed., 1. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2006.
- 68) GAUTIER DE COINCY. «Miracle de l’enfant donné au diable». In : ----- . *Les Miracles de Nostre Dame*. Disponível no sítio da Université d’Ottawa: www.uottawa.ca/academic/arts/lfa/activites/textes/mirdr1/coinci1mir22.html. Acesso em 31/07/2007.
- 69) GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Tradução e prefácio de Sílvio Augusto de Bastos Meira. São Paulo: Editora Três, 1974.
- 70) GONZALO DE BERCEO. *Milagros de Nuestra Señora*. Edición de Michael Gerli. Duodécima edición. Madrid: Cátedra (Grupo Anaya S.A.), 2003.
- 71) ----- . “O milagre de Teófilo”. Trad. Luiz Jean Lauand. In: LAUAND, Jean (Org.). *Cultura e Educação da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 337-347.
- 72) GUSDORF, Georges. “Epígrafe”. In: RIBEIRO JÚNIOR, João. *As perspectivas do mito*. São Paulo: Pancast, 1992.
- 73) HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1925.
- 74) ----- . *La mémoire collective*. Deuxième édition revue et augmentée. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- 75) IBGE Cidades: *São Gabriel da Cachoeira*. Disponível em: www.ibge.gov.br. Acesso: 10/10/2007.
- 76) INSTITUTO de Investigação e Desenvolvimento em Política Lingüística. *Lei municipal oficializa línguas indígenas*. Disponível no sítio do Instituto: <http://www.ipol.org.br/imprimir.php?cod=83>. Acesso em 17/05/2007.
- 77) JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- 78) JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- 79) JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- 80) JUAN DEL ENCINA. *Égloga de Cristino y Febea*. In: DEL RÍO, Ángel y A. DE DEL RÍO, Amelia. *Antología General de la Literatura Española: verso, prosa, teatro*. Tomo I (desde las orígenes hasta 1700). New York, U.S.A.: The Dryden Press. Madrid, España: Revista de Occidente, 1953, p.232.
- 81) KOCH, Ingedore G. Villaça. “*Não existe nada totalmente novo sob o sol. Nunca somos originais*”. Entrevistada por José Anderson Sandes.. Caderno 3 do Diário do Nordeste, edição de 02 de maio de 2007. Fortaleza: Ed. Verdes Mares, 2007.

- 82) KOOGAN, Abrahão e HOUAISS, Antônio. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1997.
- 83) LAUAND, Jean (Org.). *Cultura e Educação da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 84) -----.“‘Tout va très bien, madame la marquise’ - as Raízes Medievais do Humor”. In: *Revista Internacional d’Humanitats* Ano IX, n.10. São Paulo: CEMOrOC-FEUSP / Núcleo Humanidades-ESDC; Barcelona: Univ. Autónoma de Barcelona, 2006, pp.15-30. ISSN 1516-5485. Disponível em: <http://www.hottopos.com/rih10/index.htm>. Acesso: 01/05/2007.
- 85) LÁZARO, Fernando e TUSÓN, Vicente. *Literatura Española*. Madrid: ANAYA, 1988.
- 86) LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1993.
- 87) LEÃO, Ângela Vaz. *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio – Aspectos culturais e literários*. Coleção Obras em Dobras. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.
- 88) -----.“As Cantigas de Santa Maria no contexto das narrativas medievais de milagres marianos”. In: *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais*, v.II. Londrina: ABREM / UEL / UEM, 2007, pp. 263-272.
- 89) LIMA, Arievaldo Viana. *Acorda Cordel na Sala de Aula*. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2006.
- 90) LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo*. Fortaleza: Edições SEDUC/CE – Secretaria de Educação Básica, 2006.
- 91) LIMA, Silvino Pirauá de. “Peleja da Alma”. In: CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do norte*. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC/ Instituto Nacional do Livro, 1967.
- 92) LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura popular*. 4. ed. Coleção primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- 93) MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- 94) MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Maravilhas de São Tiago. Narrativas do Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*. Niterói: EdUFF, 2005.
- 95) -----.*Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.
- 96) MARAVALL, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1986.
- 97) MARTINS JANEIRA, Armando. *O teatro de Gil Vicente e o teatro clássico japonês*. Lisboa: Portugalia, 1967.
- 98) MENDES, Murilo. “Poemas”. In:—. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1959.
- 99) MENEZES SOBRINHO, José Saldanha. “Zé Saldanha – Memória viva do cordel”. Entrevistado por Sérgio Villar. Natal: *Preá – Revista de Cultura do Rio Grande do Norte*, ano III, n. 13, Julho/Agosto, 2005, pp. 12-16. ISSN: 1679-4176. Disponível em: www.fja.rn.gov.br. Acesso: 29/10/2007.
- 100) MOISÉS, Massaud. *Dicionários de Termos Literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- 101) -----.*A literatura portuguesa*. 29. ed., revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1999.
- 102) MOREIRA, Rubenita Alves. *Reflexões sobre a residualidade. Entrevista com Roberto Pontes*. Comunicação na Jornada Literária “A Residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura da UFC, Fortaleza, julho de 2006.
- 103) MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. 3. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- 104) MOUSNIER, Roland e LABROUSSE, Ernest. *O século XVIII: o último século do antigo regime*. Trad.: Vítor Ramos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1995. (*História Geral das Civilizações*, v.11, dir.: Maurice Crouzet).

- 105) NESTROVSKI, Arthur. “Influência!”. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, pp. 213-230.
- 106) ----- . “Apresentação”. In: BLOOM, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Trad.: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991, pp. 11-27.
- 107) NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
- 108) PACHECO, José. “A chegada de Lampeão no Inferno”, [s.l.,s.d.] In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Arte e diagramação: Gráfica Manimbu. [S.l., s.n.], 1977, pp. 249-255.
- 109) PAES, José Paulo. In: *Meia Palavra*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- 110) PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação e Ciência, 1981.
- 111) PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- 112) *PEQUENO Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 4. vol., 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- 113) PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A Intertextualidade Crítica”. In : *Poétique – Revista de teoria e análise literárias*. Intertextualidades - nº 27. Coimbra: Almedina, 1979.
- 114) PESSOA, Fernando (Obras Completas). *Mensagem*. Lisboa: Ática Ltda, 1963.
- 115) PESTAÑA CASTRO, Cristina. “Intertextualidad de F. Kafka en J. L. Borges”. In: *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, ISSN 1139-3637, Nº. 7, 1997-1998. Disponível nos sítios das Universidades: Universidad Complutense de Madrid: http://www.ucm.es/info/especulo/numero7/borg_kaf.htm e Universidad de la Rioja: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=274610>. Acesso em 23/11/07.
- 116) PETRÔNIO. *Satiricon*. Trad. da versão francesa: Marcos Santarrita. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- 117) PONTES, Roberto. *Residualidade e Mentalidade Trovadorescas no Romance de Clara Menina*. Rio de Janeiro: Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais, 1999b.
- 118) ----- . *Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana*. In: SILVA, Odalice de Castro e LANDIM, Teoberto (Orgs). *Escritos do cotidiano*. Fortaleza: 7 Sóis, 2003, pp. 87-104.
- 119) ----- . *Três modos de tratar a memória coletiva*. Comunicação. Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. ABRALIC. BH, 1991.
- 120) ----- . “Literatura Afrobrasilusa: Tentativa de Conceito”. In: ----- . *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.
- 121) ----- . *Em torno de um resíduo: Santa Maria Egípcíaca*. In: II Colóquio do PPRLB - Relações Luso-Brasileiras; deslocamentos e permanências, 2004, Rio de Janeiro. Programação das Sessões Simultâneas no Liceu Literário Português & Caderno de Resumos. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2004. pp. 23-23.
- 122) ----- . “O viés afrobrasiluso e as literaturas africanas de língua portuguesa”. In: Rita Chaves; Tânia Macedo. (Org.). *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, v., pp. 363-372.
- 123) *POPOL VUH. Las antiguas historias del Quiché*. Trad.del texto original con introd. y notas de RECINOS, Adrián. 32. reimpr. de la 2. ed. (1960). Colección Popular. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- 124) PORTÁCIO, Denílson Albano. “Residualidade e literatura afrobrasilusa na composição do ‘Romanceiro da Inconfidência’”. In: *XVII Jornada de Estudos Lingüísticos – Anais – Volume II*. Fortaleza: UFC/ GELNE, 2000.
- 125) PRIVITERA, G. Aurélio et al. *Storia della letteratura greca*. A cura di Giovanni D’Anna. Roma: Tascabili Economici Newton, 1995.

- 126) PROENÇA, Manuel Cavalcanti (seleção, introdução e comentários). *Literatura Popular em Verso – Antologia*. Tomo I. Rio de Janeiro: MEC / Casa de Rui Barbosa, 1964.
- 127) QUESADA MARCO, Sebastián. *Curso de Civilización Española*. Madrid: SGEL, 1999.
- 128) QUEVEDO Y VILLEGAS, Francisco de. *Historia de la Vida del Buscón Llamado Don Pablos*. In: DEL RÍO, Ángel y A. DE DEL RÍO, Amelia. *Antología General de la Literatura Española: verso, prosa, teatro*. Tomo I (desde las orígenes hasta 1700). New York, U.S.A.: The Dryden Press. Madrid, España: Revista de Occidente, 1953, pp. 720 y 727-734.
- 129) QUINTANA, Mário. *Poesias*. Porto Alegre: Globo, 1962.
- 130) RAMOS, Feliciano. *História da Literatura Portuguesa*. 7. ed. Braga: Livraria Cruz, 1963.
- 131) REY HAZAS, Antonio. *La Novela Picaresca*. Madrid: Grupo Anaya S.A., 1990.
- 132) ----- & MARÍN, Juan María. *Antología de la literatura española hasta el siglo XIX*. Madrid: SGEL, 1992.
- 133) RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e Poesia Popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1986. Prêmio Sílvio Romero 1985.
- 134) RIBEIRO JÚNIOR, João. *As perspectivas do mito*. São Paulo: Pancast, 1992.
- 135) RICO, Francisco. *La Novela Picaresca y el Punto de Vista: Ensayo*. Barcelona: Seix Barral S.A., 1976.
- 136) ROMERA CASTILLO, José et al. *La literatura como signo*. Madrid: Playor, 1981.
- 137) SAPEGNO, Natalino. *Compendio di Storia della Letteratura Italiana – 2 Cinquecento, Seicento, Settecento*. 3. edizione, 4. ristampa. Firenze: La Nuova Italia, 1993.
- 138) SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. “O decifrador de brasilidades”. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000.
- 139) SARAIVA, António José e LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 12. ed., corrigida e atualizada. Porto: Porto, 1982.
- 140) SCHNAIDERMAN, Boris. “Prefácio”. In: TOLEDO, Dionísio de Azevedo (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978, p. XI.
- 141) SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Vertentes e Evolução da Literatura de Cordel*. 2. ed. Rio de Janeiro: Milart, 2001.
- 142) SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de Conceitos Históricos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- 143) SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Vol.I. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.
- 144) SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. “A redenção pelo amor: caminhos do medievalismo no sertão”. In: *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais*, v.III. Londrina: ABREM / UEL / UEM, 2007, pp. 148-158.
- 145) SOUSTELLE, Jacques. *A civilização asteca*. Trad.: Maria Júlia Goldwasser. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- 146) TALENS, Jenaro et al. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. 6. ed. Madrid: Cátedra, 1999.
- 147) TAVARES, Bráulio. *Caldeirão dos Mitos*. In: CD 20 Super Sucessos de Elba Ramalho. Projeto: Múcio Araújo. Seleção Musical: Múcio Araújo / João Geraldo. Arte Final: Edna Batista. Fabricado por Sony Music Entertainment. Rio de Janeiro/RJ.
- 148) TOLEDO, Dionísio de Azevedo (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.
- 149) TRULLEMANS, Ulla M. *Huellas de la picaresca en Portugal*. Madrid: [s.n.], 1968.

- 150) TYNIA NOV, J. “Da Evolução Literária” In: TOLEDO, Dionísio de Azevedo (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1978.
- 151) VICELMO, Antônio. “Caçador jura ter visto Caipora”. Fortaleza: *Diário do Nordeste*, Caderno Regional, 22/08/2007.
- 152) VICENTE, Gil. *Três Autos: da Alma, da Barca do Inferno, de Mofina Mendes*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.
- 153) ----- . *Obras Dramáticas Castellanas*. Edición, introducción y notas de Thomas R. Hart. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- 154) ----- . *Auto de la Sibila Casandra*. In: DEL RÍO, Ángel y A. DE DEL RÍO, Amelia. *Antología General de la Literatura Española: verso, prosa, teatro*. Tomo I (desde las orígenes hasta 1700). New York, U.S.A.: The Dryden Press. Madrid, España: Revista de Occidente, 1953, p.286.
- 155) VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la Literatura Española*. 5. edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., MCMLVII.
- 156) VILLAR RASO, M. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Edi-6, 1987.
- 157) VISALLI, Angelita Marques. “Devoção mariana nas confrarias de laudantes: caráter disciplinador?”. In: *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais*, v.II. Londrina: ABREM / UEL / UEM, 2007, pp.1-14.
- 158) WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- 159) ZIERER, Adriana. “Ramón Llull e o modelo de cavaleiro cristão”. In: *Anais do VI Encontro Internacional de Estudos Medievais*, v.II. Londrina: ABREM / UEL / UEM, 2007, pp. 496-505.

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por

Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593

tregina@ufc.br

Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

M839d

Moreira, Rubenita Alves.

Dos mitos à picaresca [manuscrito] : uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna / por Rubenita Alves Moreira. – 2007.

229 f.; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE), 29/11/2007.

Orientação: Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros.

Inclui bibliografia.

1-SUASSUNA, ARIANO, 1927- . AUTO DA COMPADECIDA – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO. 2-TEORIA DA RESIDUALIDADE(LITERATURA). 2-MITO NA LITERATURA. 3-INFLUÊNCIA (LITERÁRIA, ARTÍSTICA, ETC.). 4-INTERTEXTUALIDADE. I-Medeiros, Francisco Roberto Silveira de Pontes, orientador. II. Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras. III- Título.

CDD(21ª ed.) B869.24

01/08