

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
CURSO DE DOUTORADO**

FABIANA CÂMARA FURTADO

RIR DA MORTE
UMA ANÁLISE DO RISO DA FINITUDE NO “AUTO DA COMPADECIDA”

Orientador: Professor doutor
José Afonso Chaves

Recife
2024

FABIANA CÂMARA FURTADO

RIR DA MORTE
UMA ANÁLISE DO RISO DA FINITUDE NO “AUTO DA COMPADECIDA”

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de doutor, ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, da Universidade Católica de Pernambuco. Na linha de pesquisa Tradições e experiências religiosas: cultura e sociedade.

Orientador: Professor doutor José Afonso Chaves

Recife
2024

F992r Furtado, Fabiana Câmara.
Rir da morte : uma análise do riso da finitude no “Auto da Compadecida” / Fabiana Câmara Furtado, 2024.
118 f. : il.

Orientador: José Afonso Chaves.
Tese (Doutorado) - Universidade Católica de Pernambuco. Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião. Doutorado em Ciências da Religião, 2024.

1. Morte. 2. Escatologia. 3. Teologia na literatura.
4. Suassuna, Ariano, 1927-2014. Auto da Compadecida.
5. Teatro brasileiro. 6. Riso. I. Título.

CDU 236.1

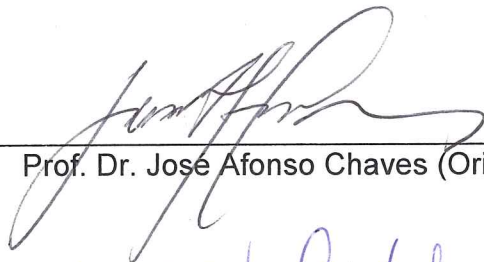
Luciana Vidal - CRB 4/1338

FABIANA CÂMARA FURTADO

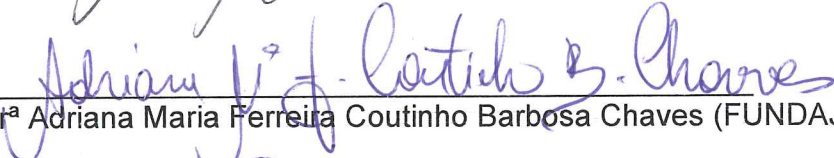
RIR DA MORTE
UMA ANÁLISE DO RISO DA FINITUDE NO "AUTO DA COMPADECIDA"

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de doutor, ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião, da Universidade Católica de Pernambuco. Na linha de pesquisa Tradições e experiências religiosas: cultura e sociedade.

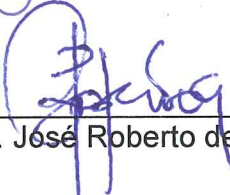
Data de aprovação: 19 / 12 / 2024



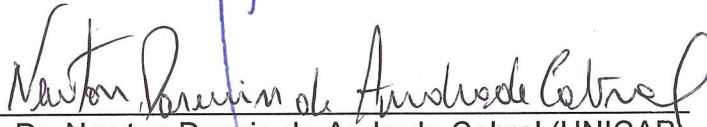
Prof. Dr. José Afonso Chaves (Orientador)



Profª Drª Adriana Maria Ferreira Coutinho Barbosa Chaves (FUNDAJ)



Prof. Dr. José Roberto de Souza (FATIN)



Prof. Dr. Newton Darwin de Andrade Cabral (UNICAP)



Prof. Dr. João Luiz Correia Júnior (UNICAP)

DEDICATÓRIA

Ao meu pai, Josenaldo Guedes Sales Furtado (*In memoriam*)
À minha avó, Alice Guedes Sales Furtado (*In memoriam*)

À minha mãe, Graciete Câmara Furtado

AGRADECIMENTOS

À Universidade Católica de Pernambuco pela bolsa-funcionário que me possibilitou fazer o Doutorado em Ciências da Religião.

Ao meu querido amigo Pedro Manoel da Silva por todo o apoio e por acreditar no meu potencial desde sempre. Obrigada por tudo.

Ao meu orientador o professor doutor José Afonso Chaves pelo apoio e pela orientação.

À minha querida irmã Veridiana Câmara Furtado pelas dicas e pelo apoio. Obrigada por tudo.

À minha querida amiga Simone Francisca de Albuquerque pelos momentos de escuta e pelo incentivo.

Às minhas tias Linda, Márcia, Maria José, Tânia e Áurea pelo apoio constante.

Às minhas amigas e colegas do doutorado, Verônica Inaciola Costa Farias da Cruz e Adriana Guilherme Dias da Silva Figueiredo pelas constantes palavras de incentivo.

À minha querida amiga Regina Celeste Meira Lins pelos momentos de leveza e risadas sem fim, o meu muito obrigada.

Aos meus amigos da Astoc que sempre me apoiaram, principalmente, nos momentos mais difíceis.

À minha amiga Elenita Rodrigues pela escuta paciente e pelo carinho.

À minha amiga Kátia Cristina pelo apoio e incentivo que tem me dado ao longo desses anos.

Aos funcionários da Biblioteca Central da Universidade Católica de Pernambuco que sempre foram extremamente solícitos, gentis e prestativos comigo.

E o mais importante agradeço a Jeová-Deus por ter me sustentado durante todo esse processo com seu amor incondicional e amparo.

Quem gosta de tristeza é o diabo. (A Compadecida)

RESUMO

A morte tem sido desde sempre uma temática bastante utilizada em textos literários. O que tem propiciado o surgimento de vários trabalhos de pesquisa utilizando esse tema. Esta tese de doutorado propõe um estudo do riso da morte presente na peça teatral “Auto da Compadecida”, do escritor paraibano Ariano Suassuna. Como um assunto tão pesado e complexo pode ser motivo de riso na peça citada é o ponto fulcral da pesquisa. Mas, para chegar a esse resultado, foram percorridos alguns outros tópicos, tais como, a escatologia cristã, a modernidade estética e a importância do modernismo brasileiro na obra de Ariano Suassuna. A metodologia escolhida foi a da pesquisa bibliográfica através da leitura de textos sobre assunto. Percorrer também esses temas é importante para se entender a cosmovisão do autor e suas escolhas temáticas e estilísticas. Dessa forma, pode-se compreender o porquê do riso no momento mais dramático do ser humano, ou seja, na hora da sua morte. Os resultados alcançados comprovam que de fato na peça “Auto da Compadecida” há um riso carnavalizado presente na forma como a morte é retratada no citado texto literário.

Palavras-chave: Morte; Ariano Suassuna; Escatologia; Teatro; Riso.

ABSTRACT

Death has always been a theme widely used in literary texts. This has led to the emergence of several research projects using this theme. This doctoral thesis proposes a study of the laughter at death in the play "Auto da Compadecida", by the Paraíba writer Ariano Suassuna. How such a heavy and complex subject can be laughed at in the play is the crux of the research. However, in order to reach this result, some other topics were covered, such as Christian eschatology, aesthetic modernity and the importance of Brazilian modernism in Ariano Suassuna's work. Going through these themes is also important for understanding the author's worldview and his thematic and stylistic choices. In this way, we can understand why laughter occurs at the most dramatic moment for human beings, i.e. at the moment of death.

Keywords: Death; Ariano Suassuna; Eschatology; Theater; Laughter.

RESUMEN

La muerte siempre ha sido un tema muy utilizado en los textos literarios. Esto ha llevado a la aparición de varios trabajos de investigación que utilizan este tema. Esta tesis doctoral propone un estudio sobre la risa de la muerte presente en la obra "Auto da Compadecida", del escritor paraibano Ariano Suassuna. Como un tema tan pesado y complejo puede ser motivo de risa en la obra citada, es el punto focal de la investigación. Pero, para llegar a este resultado, se trataron de otros temas, como la escatología cristiana, la modernidad estética y la importancia del modernismo brasileño en la obra de Ariano Suassuna. También es importante pasar por estos temas para comprender la visión del mundo del autor y sus elecciones temáticas y estilísticas. De esta manera, es posible entender el porqué de la risa en el momento más dramático del ser humano, es decir, en el momento de su muerte.

Palabras clave: muerte, Ariano Suassuna, escatología, teatro, risa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1. ESCATOLOGIA CRISTÃ	27
1.1. A representação da morte na Idade Média	30
1.2. O Além medieval	33
2. A MODERNIDADE ESTÉTICA	41
2.1. As vanguardas europeias: ruptura e transgressão	54
2.2. A Semana de Arte Moderna e o Modernismo no Brasil	62
3. ARIANO SUASSUNA E O BRASIL CASTANHO	68
4. A REPRESENTAÇÃO DA MORTE E DO ALÉM NO TEATRO RELIGIOSO DE ARIANO SUASSUNA	76
4.1. O “auto” religioso de Ariano Suassuna e sua relação com o teatro de Gil Vicente	76

4.2. O riso da morte no “Auto da Compadecida”	91
--	-----------

CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
-----------------------------------	------------

REFERÊNCIAS	109
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

A presente tese tem como objetivo realizar uma análise do riso da morte na peça “Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna. Por isso, o título escolhido que tem como intenção mostrar a importância de rir em um momento tão trágico da existência humana. A relação entre morte e literatura é algo que já foi explorado em outros trabalhos acadêmicos, comprovando a curiosidade que esse tema suscita no universo da pesquisa, no estado da arte foram encontrados diversos trabalhos dentro desse eixo, mas nenhum que abordasse o riso da morte em Ariano Suassuna. Por isso, pareceu ser pertinente uma pesquisa que envolvesse esse aspecto da obra do autor.

A partir de tudo que foi lido sobre a morte na literatura, o riso e o autor, chegou-se a formulação do problema da pesquisa que tem na sua base um questionamento de caráter mais amplo que discorre sobre como o autor paraibano insere o riso no momento da morte no “Auto da Compadecida”. Esse problema levou à formulação de outros questionamentos, tais como, a importância do catolicismo popular para o autor, a presença de uma escatologia cristã, em especial, de uma escatologia popular no texto de Ariano, os artistas que inspiraram o autor na elaboração do “Auto da Compadecida”, o escritor e sua presença no Modernismo brasileiro e a originalidade da sua obra que reflete as conquistas pelas quais passaram a arte desde o início do século XX.

Esta tese justifica-se por trazer um aspecto ainda não estudado na obra de Ariano Suassuna, pois há pesquisas sobre a morte no teatro do escritor, há pesquisas sobre o riso nos seus textos literários, porém não há produção científica sobre a importância do rir da morte nem no “Auto da Compadecida” nem em seus textos que tratam da temática da morte, tais como, “A pena e a lei” e “Farsa da boa preguiça”. Dessa forma, pretende-se unir os aspectos religiosos presentes no teatro do autor paraibano com o estudo das escolhas estilísticas que fazem parte do texto analisado.

Para isso, será utilizada a teoria da carnavalização elaborada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin porque nela há a análise não somente do riso, mas do riso na Idade Média a partir do estudo da cultura popular manifestada nas festas carnavalescas. Como o período medieval é uma das fontes de inspiração de Ariano Suassuna e o “Auto da Compadecida” é uma comédia, a citada teoria coaduna-se com o tema desta tese de doutorado. Além disso, foi utilizado o estudo sobre o riso no período medieval elaborado pelo historiador francês Georges Minois. Espera-se que este trabalho venha contribuir teoricamente no que se refere ao estudo do riso e da morte na literatura.

Objetiva-se com a pesquisa demonstrar, no texto escolhido, a presença de um riso carnavalesco da morte a fim de verificar como se dá o conceito de escatologia cristã, em especial, de uma escatologia católica ancorada no pensamento medieval e na religiosidade popular. Sendo assim, ratificar a importância de Ariano Suassuna na história da literatura brasileira, demonstrando também o quanto o imaginário medieval foi importante na construção da sua visão de mundo. O autor, um católico criado no sertão da Paraíba, possui uma maneira bem típica das pessoas do interior no que se refere à veneração dos seus santos de devoção e na forma de externar sua fé na Santíssima Trindade e em Nossa Senhora. Por fim, averiguar a influência do comediógrafo português Gil Vicente na produção de Ariano Suassuna e mostrar como ocorre, a partir do embasamento teórico, o riso da finitude no “Auto da Compadecida”.

A metodologia usada foi a pesquisa bibliográfica a partir do levantamento de teorias e estudos sobre o tema desta tese. Houve uma revisão da literatura existente, além de análises de obras que falam sobre a

finitude e a forma como os preceitos da Igreja Católica e do catolicismo popular fazem parte das peças do teatrólogo paraibano. De acordo com Antônio Carlos Gil, a pesquisa bibliográfica:

É desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. Embora em quase todos os estudos seja exigido algum tipo de trabalho desta natureza, há pesquisas desenvolvidas exclusivamente a partir de fontes bibliográficas. A principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente (GIL, 1994, p. 71).

Conforme esclarece a citação, uma pesquisa bibliográfica utiliza materiais já elaborados e publicados. Por isso, seguindo os critérios dessa abordagem, os seguintes passos foram colocados em prática: exploração de todas as fontes sobre o assunto, tanto em livros e artigos impressos, quantos materiais que estejam em um ambiente virtual; leitura do material que aborda o tema da pesquisa, seguida dos fichamentos dos textos; ordenamento e análise dos fichamentos; considerações finais sobre tudo que foi selecionado e estudado sobre o assunto (GIL, 1994, p. 71 – 72).

Como a tese tem como título “Rir da morte: uma análise do riso da finitude no ‘Auto da Compadecida’”, foram realizadas pesquisas em livros que tratam da escatologia cristã com ênfase na escatologia católica. Além disso, também foram analisadas obras que estudam o teatro de Ariano Suassuna. Já que o autor idealizou o Movimento Armorial, mostrou-se imprescindível estudar o citado movimento artístico, pois se sabe quanto seu conceito está impregnado na obra do dramaturgo paraibano.

Além da já citada teoria da carnavalização desenvolvida no livro “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”, também está presente na tese o livro “O homem diante da morte”, de Philippe Ariés. Nessa obra, o historiador francês faz um longo estudo sobre a morte no mundo ocidental e utiliza tanto a perspectiva histórica e social quanto a perspectiva psicológica para realizar sua pesquisa.

Outro texto que também faz parte do escopo teórico é “O nascimento do purgatório”, de Jacques Le Goff. Essa obra é utilizada, pois como se sabe é

uma constante no teatro religioso de Ariano Suassuna, em especial, no “Auto da Compadecida” a presença do purgatório. Esse elemento que representa uma condição e processo que prepara a alma para o Paraíso é estudado no livro citado e seu autor mostra como o seu surgimento é um dos principais acontecimentos da história espiritual da humanidade no Ocidente. Também integram a fundamentação teórica obras de outros medievalistas que se debruçaram sobre a escatologia medieval.

Como o catolicismo popular também está muito presente no teatro e na obra de Suassuna de uma maneira geral, foi utilizado o livro “O catolicismo popular no Brasil: aspectos históricos”, de Riolando Azzi. Nesse trabalho o autor mostra como muitos valores da cultura cristã das pessoas do povo adquiriram contornos que a separa da cultura e da teologia europeias. Isso é bastante perceptível no teatro do autor paraibano no qual encontramos personagens que representam as pessoas simples do campo e que somente contam com a sua fé e com a proteção dos seus santos de devoção para enfrentar os mais diversos problemas que atingem suas vidas. Além do texto citado, outras obras que estudam o catolicismo popular também foram utilizadas.

A tese tem quatro capítulos e as temáticas foram distribuídas da seguinte forma: no primeiro capítulo a escatologia cristã é analisada, em especial, a escatologia medieval, pois se sabe o quanto o período medieval influenciou a produção literária de Ariano Suassuna. Como a morte é representada na Idade Média assim como o pós-morte também são contemplados.

No segundo capítulo, a modernidade estética é estudada a partir do Romantismo. Essa escolha se deu pelo pioneirismo artístico desse estilo de época surgido no final do século XVIII. O movimento romântico será aquele que defende a liberdade criadora e essa rebeldia influenciou muitos movimentos artísticos que vieram depois. Começando com o Romantismo, como foi dito, a análise termina com as vanguardas europeias.

Já no terceiro capítulo é analisado o Romance de 30 e sua contribuição para uma literatura de cunho social e regionalista. Houve a necessidade de

inserir um capítulo com essa temática pelo fato de que esse regionalismo fez despontar os vários talentos literários da região Nordeste e a relevante contribuição que esses artistas trouxeram para as letras no Brasil. Suassuna apesar de não integrar essa geração, herda, de certa forma, as conquistas daqueles escritores nordestinos no cenário literário brasileiro.

Por fim, o quarto capítulo trata do riso diante da morte em Ariano Suassuna pela perspectiva da peça “Auto da Compadecida”. Aqui é estudado como o riso faz-se presente no momento mais trágico da existência humana que é a finitude. Como se dá esse riso? Por que esse riso é uma transgressão? Por que se pode dizer que é um riso que mostra um mundo às avessas? Neste capítulo há a importante contribuição da teoria da carnavalização do teórico russo Mikhail Bakhtin que está presente no livro “A cultura popular da Idade Média e do Renascimento: o contexto de François Rabelais” e do historiador francês Georges Minois com a obra “História do riso e do escárnio”.

Vale ressaltar que, nos últimos vinte anos, os estudos sobre a relação entre a ciência da religião e a literatura tem crescido de forma significativa o que evidencia como essas duas áreas do saber podem dialogar entre si. Sobre a análise de aspectos religiosos em textos literários, o professor Paulo Nogueira faz essa importante reflexão:

Nesse sentido a literatura seria um espaço para a desconstrução das formas automatizadas com que símbolos e textos religiosos constroem e reforçam o senso comum. [...] Se a religião, junto com a arte, teve um papel fundamental na origem das culturas humanas, tendo impacto sobre a cognição, o desenvolvimento da linguagem e das formas sociais complexas, talvez necessitemos de instrumentos que nos permitam avaliar as possibilidades criativas e imaginativas nela inerentes e potenciais.

Se levarmos essa possibilidade a sério as ciências da religião poderiam exercer não apenas a função crítica às ideologias religiosas, mas também poderiam provocar, por meio do estudo das estruturas ficcionais da linguagem e da consideração das relações da religião com a literatura e com as artes em geral, a redescoberta do potencial criativo latente na religião (Nogueira, 2015, p. 140–141).

Como se pode perceber, não se deve pensar a religião de forma isolada de outras áreas assim como o mesmo não deve ser feito com a literatura. Pois, afinal ambas são produtos culturais e oferecem subsídios para pesquisas que tenham como objetivo entrelaçar os saberes de forma interdisciplinar. Essa interdisciplinaridade, diga-se de passagem, é inerente tanto a literatura quanto as ciências da religião.

Sendo assim, mostra-se pertinente um rápido percurso sobre a arte moderna brasileira, em especial, a literatura enquanto manifestação artística, a fim de elaborar um trajeto até Ariano Suassuna e isso será feito a partir do evento que mudou a forma de se fazer no país: a Semana de Arte Moderna de 1922. Ela abre as portas para uma nova forma de se fazer literatura, música e artes plásticas no Brasil. Com o desejo de conceber uma arte que expressasse os anseios estéticos de uma intelectualidade preocupada, entre outras coisas, em mostrar a riqueza da nossa produção artística nacional, o Modernismo entre nós será herdeiro de mulheres e homens (Anita Malfatti, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Heitor Villa Lobos, Menotti del Picchia, entre outros) que pensavam um Brasil de fato brasileiro com todas suas peculiaridades típicas de uma nação que foi construída a partir da influência de diversos povos e línguas.

Sem esquecer a contribuição do português, do índio e do negro na elaboração das nossas raízes, esses artistas vão mesclar os elementos culturais oriundos desses povos à produção literária, pictórica e musical da época. Portanto, não ocultando aquilo que somos de fato, algo que durante tanto tempo foi esquecido por uma sociedade que se envergonhava da sua origem, em especial, daquilo que representava a influência da cultura negra trazida pelos escravos (Castello; Candido, 2000, p. 100).

Após a Primeira Fase do Modernismo brasileiro, também conhecida como Fase Heroica, surge um novo grupo de prosadores e poetas preocupados em dar continuidade às conquistas estéticas de 22, mas, atentos também aos problemas sociais presentes no país. Esses artistas surgem não somente no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, mas em várias cidades brasileiras. Salientamos a importância do Romance de 30 e da Poesia de 30 para entendermos a diversidade cultural de uma nação com extensões

continentais como o Brasil. Na terceira fase do Modernismo, os artistas ousam na experimentação estética introduzindo também reflexões intimistas nos textos (Castello; Candido, 2000, p. 100).

Nesse contexto, o Nordeste será um celeiro de grandes talentos literários que produziram tanto em prosa quanto em versos obras que se tornaram essenciais para a fortuna crítica literária brasileira. Nascido em Nossa Senhora das Neves, hoje João Pessoa, em 16 de junho de 1927, Ariano Vilar Suassuna muda-se para a cidade de Taperoá, após o assassinato do pai, por questões políticas, na cidade do Rio de Janeiro em 09 de outubro de 1930. Na cidade de Taperoá, Ariano inicia os estudos e, em 1942, muda-se para Recife onde termina o colegial.

Na Faculdade de Direito do Recife, conhece Hermilo Borba Filho e juntos fundam o Teatro do Estudante de Pernambuco. Na época da faculdade, Ariano escreve suas primeiras peças: “Uma mulher vestida de Sol”, “Cantam as harpas de Sião” e “Os Homens de Barro”, entre outras. Após a formatura, em 1950, Suassuna inicia sua carreira de advogado. Entretanto, seis anos depois abandona a advocacia e passa a lecionar a disciplina Estética, na Universidade Federal de Pernambuco. Vale ressaltar que o artista paraibano paralelamente a sua carreira docente publicou diversas peças, tais como, “O santo e a porca” (1957), “O casamento suspeito” (1957), “O homem da vaca e o poder da fortuna” (1958) e “A pena e a lei” (1959). Até se aposentar, em 1994, Suassuna conciliou a carreira acadêmica com a produção de peças teatrais, poemas, romances, ensaios e a ilustração de várias de suas obras.

Extremamente religioso e devoto de Nossa Senhora, o autor paraibano foi extremamente influenciado pelo catolicismo e pela Sagrada Família. Apesar de ter recebido, na infância e na adolescência, uma criação protestante por causa da mãe que se converteu ao protestantismo, Ariano, na vida adulta, regressa ao catolicismo seguindo essa religião até o fim da sua vida. A presença de elementos típicos da Igreja Católica, como a devoção mariana, faz-se presente em diversos textos do autor. Assim como a presença da morte, do céu, do inferno e do purgatório.

A Semana de Arte Moderna de 1922 está presente nesta introdução, pois para entender a obra de Ariano Suassuna é importante falarmos sobre ela,

visto que, como se sabe, aqui no Brasil, esse evento inaugura uma nova forma de se fazer arte, uma arte que rompe com a produção artística acadêmica, ainda presa a padrões pré-estabelecidos vindos da Europa. Agora, a arte moderna injeta um novo ânimo na produção artística brasileira. Após o advento da Semana de 22, um sentimento de brasilidade toma conta de vários artistas, fazendo com que o elemento popular, negro e indígena seja valorizado e por isso mesmo presente na produção artística desde então. No que se refere ao Nordeste, vários artistas da nossa região fomentam o desejo de criar um grupo modernista para mostrar, através da literatura, a realidade social e cultural nordestina. Inclusive, José Lins do Rego, Jorge de Lima e Rachel de Queirós participam de um grupo literário em Maceió formado para essa finalidade. Também não se pode esquecer do Manifesto Regionalista escrito por Gilberto Freyre que tanto influenciou as pessoas citadas (Teles, 1998, p. 150).

Também para compreender a produção literária de Suassuna é preciso lembrar o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade. Nesse manifesto, o poeta paulistano defende a fusão de elementos da cultura estrangeira com a cultura popular brasileira. O resultado desse “devoramento” seria uma produção artística que incorpora elementos da arte estrangeira, mas sem virar as costas para a nossa cultura popular que, como foi dito acima, era considerada algo inferior pelos representantes da arte acadêmica da época. Vale ressaltar que as escolas acadêmicas existentes no período eram o Parnasianismo e o Simbolismo (Teles, 1998, p. 150).

Ariano Suassuna traduz a Antropofagia de Oswald de Andrade quando une elementos da cultura popular nordestina (literatura de cordel, xilogravura, a dança do cavalo marinho, misticismo religioso popular, repentes e desafios...) com a tradição medieval ibérica através da música dos trovadores¹, da poesia trovadoresca², das novelas de cavalaria³, do estudo da heráldica⁴ e das iluminuras⁵. Ao fundir esses dois universos, Suassuna e outros artistas pernambucanos criam o Movimento Armorial que, segundo a proposta de

¹ Nome recebidos pelos autores das cantigas trovadorescas medievais.

² Gênero poético surgido no século XII na Idade Média, mais precisamente na França.

³ Gênero narrativo medieval surgido no Trovadorismo.

⁴ Estudo da origem e significado dos brasões.

⁵ Ilustrações dos pergaminhos medievais.

Oswald de Andrade, seria o “devoramento” de influências estrangeiras e da cultura popular brasileira e o resultado ou “regurgitamento” de tudo isso culmina em uma incorporação transformada e abasileirada das influências estrangeiras (Teles, 1998, p. 150).

Partindo do pressuposto de que a literatura representa, de uma maneira muito especial o real, será estudado como Ariano Suassuna colocou em prática a antropofagia oswaldiana unindo aspectos religiosos à sua produção teatral que tem fortes influências do elemento popular como a literatura de cordel, a xilogravura, os folguedos populares, entre outros. Vale ressaltar que “a literatura é capaz de manipular, contestar, inverter e negar essa realidade verbalizada, ainda que também tenha o poder de confirmá-la.” (Nogueira, 2015, p. 126).

1. ESCATOLOGIA CRISTÃ⁶

*“Eu sou a ressurreição e a vida; quem crê em mim,
ainda que esteja morto, viverá” (João 11:25)*

*“A morte nos faz cair em seu alçapão,
é uma mão que nos agarra
e nunca mais nos solta.
A morte para todos faz capa escura,
E faz da terra uma toalha;*

*sem distinção ela nos serve,
põe os segredos a descoberto.
A morte liberta o escravo,*

*A morte submete rei e papa
e paga a cada um seu salário;
devolve ao pobre o que ele perde*

e toma do rico o que ele abocanha.”

(Hélinand de Froidmont)

⁶ No âmbito dessa tese, a expressão escatologia cristã está sendo usada para se referir ao estudo dos fins da existência humana.

Na peça “Auto da Compadecida”, a escatologia é um tema de extrema importância, já que o julgamento das almas, que ocorre no final da peça, é o ponto culminante do texto. Nesse momento tem-se a ocasião mais esperada para quem comunga da fé cristã e, em especial, a fé católica. O momento de saber para aonde finalmente vão almas que serão julgadas: para o céu, o inferno ou purgatório? Vale ressaltar que esse julgamento no além é feito pelo prisma das pessoas simples do interior nordestino que, como se sabe, é uma das fontes de inspiração do escritor Ariano Suassuna. O momento de, no além, encontrar-se com o divino é uma aspiração para um povo tão devoto como as pessoas do interior do Nordeste.

A imagem de Maria como “Grande Advogada” é dos elementos mais importantes da peça. A mãe de Jesus no tribunal do além elaborado por Suassuna é a Mãe do Povo de Deus, a Mãe de Misericórdia, mulher que teve uma vida repleta de lutas e adversidades e, por isso mesmo, é capaz de compreender a pequenez humana das personagens do auto. A invocação de Maria pela personagem João Grilo é uma prova dessa escatologia católica e tradicional assumida pelo escritor e que reflete a sua visão de mundo. Por isso, neste capítulo será desenvolvido o estudo sobre a escatologia cristã, mais precisamente, sobre a escatologia de cunho medieval, pois esse contexto histórico também é uma fonte de inspiração do escritor paraibano.

A palavra escatologia tem sua origem na junção de dois termos gregos: (εσχατος/éskhatos) significa “último” e (-λογία/logia) que significa “estudo”. Ou seja, o estudo do fim, estudo do final da existência humana. No âmbito cristão, a escatologia passou a designar: o fim dos tempos (Apocalipse) e o além-túmulo abarcando o julgamento da alma após a morte, o purgatório (no Catolicismo), a vida eterna no Paraíso, assim como a condenação da alma no Inferno. No âmbito deste trabalho, a escatologia será estudada no seu caráter cristão e individual, em especial, pela perspectiva católica, por isso que além do julgamento da alma depois da morte e da vida eterna no Paraíso entrará também o estudo do purgatório.

O cardeal, historiador das religiões e professor belga Julien Ries, no livro “Vida e morte nas grandes religiões”, ressalta que a crença na ressurreição individual já está presente no Livro de Daniel (12:2): “E muitos dos que

dormem no pó da terra ressuscitarão, uns para vida eterna, e outros para vergonha e desprezo eterno.” Assim como no Segundo Livro dos Macabeus (12: 43–46):

43.Em seguida, organizou uma coleta, enviando a Jerusalém cerca de dez mil dracmas para que se oferecesse um sacrifício pelos pecados. Belo e santo modo de agir, decorrente de sua crença na ressurreição!

44.Pois, se ele não julgasse que os mortos ressuscitariam, teria sido vão e supérfluo rezar por eles.

45.Mas, se ele acreditava que uma belíssima recompensa aguarda os que morrem piedosamente,

46.era esse um bom e religioso pensamento. Eis por que ele pediu um sacrifício expiatório para que os mortos fossem livres de suas faltas.

Isto é, dois séculos a.C. já se apregoava a certeza de que os merecedores renasceriam para a vida eterna. Até mesmo porque havia entre os hebreus a crença na ressurreição dos corpos. Para os cristãos, a morte de Jesus e sua ressurreição só confirmam a certeza de uma vida além-túmulo.

O dom divino da vida eterna é um dom de caráter espiritual, pois quem entrar sem dificuldade no Reino será transformado (1Cor 15,51). Essa doutrina é acompanhada pelo anúncio da superação da morte por parte do Messias e, após esta morte, de um novo início do reino. É a ideia da peregrinação terrena da Igreja, na qual Jesus associa seus discípulos à sua vitória sobre a morte (1Cor 15, 20). (Ries, 2019, p. 333).

Com a crença na ressurreição, a morte para os cristãos não é o fim, mas um recomeço sem dor e sofrimento, uma nova vida ao lado de Deus e do Seu filho Jesus. A esperança da eternidade da alma e a fé no encontro com Deus e Jesus oferecem uma nova expectativa ao fim do corpo nesta vida e afastam o medo da morte. Sobre isso vale citar mais uma vez o cardeal Julien Ries que escreve:

A ideia da ressurreição está presente em todos os escritos atribuídos aos padres apostólicos, onde a esperança cristã se volta em primeiro lugar para o juízo, para a ressurreição e para a volta de Jesus: a ressurreição é o único objeto da esperança (2019, p. 333).

Nesse sentido, cabe a reflexão feita pelo teólogo Renold Blank que enfatiza a importância de uma teologia voltada aos ensinamentos de Jesus Cristo, aos Evangelhos ou Boas Novas, pois isso associaria a morte não ao fim, mas à vida. Com essa postura, não esqueceremos de que Deus é o Deus da vida e não da morte.

Numa situação destas, uma teologia baseada na boa nova de Jesus Cristo é chamada a dar novo testemunho. Deve essa teologia testemunhar que o nosso Deus é Deus da vida, denunciando as situações da morte. E, ao mesmo tempo, deve dar testemunho de que o sentido do morrer se relaciona inevitavelmente com o sentido da vida. Baseada nesta convicção, a fé em Jesus Cristo pode libertar do terror em face da morte (2000, p, 45).

Vale ressaltar que a palavra “evangelho” vem do grego “εὐαγγέλιον”/ “euangélion” que significa “boa notícia”, “boa nova”. O prefixo “eu” pode ser traduzido como “uma notícia boa” ou “algo bom” e tem sua origem no sânscrito “e (su)”. Por sua vez, a palavra grega “angélion” remete a “mensageiro”. Portanto, a divulgação das Boas Novas, que é o nascimento, vida e morte de Jesus pelos evangelistas, é o anúncio Daquele que veio salvar a humanidade e o mundo. E com essa certeza, os cristãos podem ver um novo sentido para a vida, pois “Ele não é o Deus dos mortos, mas sim dos vivos. Vocês estão muito enganados!” (Marcos 12, 27)

1.1. A representação da morte na Idade Média

Como o escritor Ariano Suassuna é extremamente influenciado pelo período medieval, vamos abordar como se desenvolveu a escatologia nesse período a fim de compreendermos a formulação desse fenômeno e as suas representações na peça religiosa de Suassuna que é o objeto de análise desta tese. Ou seja, o texto: o “Auto da Compadecida”. O suporte teórico mais adequado para o propósito desse capítulo está presente nos trabalhos dos historiadores Jacques Le Goff (O nascimento do purgatório), Phillippe Ariès (“O homem diante da morte”, “História da morte no Ocidente: da Idade Média aos

nossos tempos”), Michel Vovelle (As almas do purgatório) e outros estudiosos sobre o assunto.

Os dicionários da Língua Portuguesa costumam definir a morte como “1. Cessação definitiva da vida ou da existência; 2. O desaparecimento ou o fim de qualquer coisa.” (AULETE). No latim, encontramos o termo “morte” nas formas “mors” e “mortis”: “Em épocas mais recuadas, quando ela se fazia presente de modo mais visível, o Indo-Europeu criou a raiz *mor-*, “morrer”, da qual descendem as palavras atuais sobre a matéria.” (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 2021) Na mitologia romana, “mors” é o nome dado ao deus da morte, em oposição ao grego “Tânatos”. Apesar da sua representação de uma figura gentil, que vem para aliviar o sofrimento do moribundo, ou seja, ser aquele que traz a “boa morte”, havia mais temor em relação ao deus Mors do que veneração.

Nas palavras do historiador Michel Vovelle (1996, p. 234), “a morte, ao cabo de toda aventura humana, continua sendo um revelador particularmente sensível”. Podemos, então, medir ou avaliar uma sociedade pela forma como ela encara, organiza a morte. Sendo assim, compreender a morte no período medieval é uma maneira de entender esse momento histórico nos seus aspectos sociais, antropológicos, teológicos, entre outros.

Dito isso, estudar a morte implica também conhecer tudo que se relaciona à temática, assim como os ritos que estão presentes no antes e depois do falecimento, os cuidados com o corpo e também os cuidados com a alma do falecido. Daí também surge a preocupação com o Além, com o Purgatório e com o destino da alma após o moribundo dar o seu último suspiro.

O historiador francês Philippe Ariès no livro “O homem diante da morte” (2014, p. 05) chama a atenção para a “morte domesticada”. De acordo com o Ariès, essa era a morte comum na Alta Idade Média. Domesticada porque não era considerada um evento traumático que separa abruptamente o homem da vida. A “morte domesticada” fazia parte da vida das pessoas que a viam como um processo natural da existência humana. Por isso muitas vezes era aguardada de forma tranquila e sem angústia.

Ariès se utiliza de diversos personagens da canção de gesta⁷, textos poéticos em forma de narrativa, “Canção de Rolando” e das novelas de cavalaria a fim de exemplificar como a morte para essas personagens masculinas era aceita sem questionamentos ou revoltas. Esses homens enxergavam a morte, independentemente da forma que ela veio, como algo da qual não se podia fugir e não se furtavam em dar a esse momento a mesma dignidade e honra que acompanharam sua existência. É o que podemos encontrar no seguinte trecho que faz parte da novela de cavalaria “Tristão e Isolda”. Esse texto integra o ciclo bretão das novelas de cavalaria, ou seja, as histórias se passam na Grã-Bretanha, e mostra o momento em que o cavaleiro Tristão percebe a chegada da morte após ser ferido por uma farpa envenenada: “Finalmente, Tristão foi conduzido a uma cabana construída à beira-mar, em um lugar solitário, e ali, deitado de face para o mar, esperava a morte.” (Abrantes, 2012, p. 20-21)

De acordo com Ariès, quando se sente a morte chegar, os heróis das novelas de cavalaria tinham a oportunidade de morrer de forma digna:

Eles não morriam de qualquer maneira: a morte era regulamentada por um ritual costumeiro descrito com benevolência. A morte comum, normal, não se apodera traiçoeiramente da pessoa, mesmo quando era acidental em consequência de ferimento, mesmo quando era causada por uma emoção demasiada, como muitas vezes acontecia (Ariès, 2014, p. 06).

A pintura de autoria do artista flamengo Pieter Bruegel (ver anexo) ilustra com propriedade a forma como a Idade Média concebia a ideia da morte, pois, como se sabe, a morte nesse período histórico foi um tema constante na sociedade.

Havia também a morte súbita que não era vista com tão bons olhos como a morte domesticada, mas que tinha que ser aceita querendo ou não. Esse tipo de morte levava as pessoas da época a acreditarem que ela podia ser o resultado da fúria divina para com a pessoa que perde a vida de forma repentina, pois a morte súbita destruía qualquer tipo de ordem e impedia a

⁷ Poema épico medieval que narra os feitos de grandes heróis da Idade Média.

pessoa de passar pelo rito da morte domesticada. Nesse contexto, súbito pode ser um acidente, um afogamento, a morte sem cerimônias fúnebres ou sem testemunha: “Nesse mundo tão familiarizado com a morte, a morte súbita era uma morte feia e desonrosa, aterrorizava, parecia estranha e monstruosa, e dela não se ousava falar.” (Ariès, 2014, p. 13)

Por mais que o falecido fosse uma pessoa idônea, a morte súbita era vista como uma maldição. O historiador francês chama a atenção que nos dias atuais, quando a morte está distante das pessoas, a morte súbita é vista com espanto, mas também com um olhar de comoção pelo fato de uma pessoa perder a vida de forma tão inesperada. Em contexto tão rígido como o medieval, havia várias categorias para a morte súbita, porém nada era considerado mais nobre mesmo sendo uma morte súbita do que a morte de um guerreiro no campo de batalha:

Em compensação, numa sociedade fundada nos moldes militares da cavalaria, a suspeita que maculava a morte súbita já não se estendia às nobres vítimas da guerra. Em primeiro lugar, a agonia do cavaleiro caído em combate singular no meio dos seus pares deixava tempo para executar as cerimônias habituais, embora abreviadas. Finalmente, a morte de Rolando, a morte do cavaleiro, era considerada como a morte do santo, tanto pelos clérigos como pelos leigos (Ariès, 2014, p. 15).

Por isso mesmo, no “Auto da barca do Inferno”, do português Gil Vicente, tem-se os cavaleiros que lutaram e morreram nas cruzadas sendo aceitos na Barca da Glória. A morte súbita que eles tiveram foi repleta de honra, pois morreram em nome de Deus, de acordo com o pensamento da época.

1.2. O Além medieval

A viagem é uma temática bastante comum na literatura. No contexto medieval, o tema da viagem também estava presente quando o assunto era

atravessar o além para garantir a salvação da alma. Para aqueles que em vida tiveram procedimentos de bons cristãos, a viagem final tinha como ponto de chegada o Paraíso, para os menos afortunados e transgressores do Cristianismo a estação que os esperava era o Inferno e para quem transgrediu as normas cristãs, mas não de forma tão contundente havia a oportunidade chamada Purgatório, um ponto de parada entre o Inferno e o Paraíso. Se no mundo medieval a ideia de salvação estava relacionada à viagem, pois o homem se via como um *homo viator* ou peregrino, o porto no qual se estabelecia o Inferno decididamente não era onde a alma desejava se estabelecer na eternidade.

É bom lembrar que a ideia da viagem ao além não era exclusiva do medieval. Na Grécia antiga tem-se a figura de Caronte, o barqueiro, que conduz as almas dos mortos para o território do Hades onde, de acordo com sua vida terrena, irão para o Tártaro ou os Campos Elíseos. Platão, no livro Fédon, faz uma análise sobre a imortalidade da alma e a passagem dela para o Hades.

Devemos supor, neste caso, que a alma, a parte invisível, que vai para outro lugar desse mesmo tipo – lugar nobre, puro e invisível: o Hades tal como é verdadeiramente, junto à presença do bom e inteligente Deus, para onde, sendo a vontade do Deus, também minha alma deve ir imediatamente -, tendo uma tal natureza descortinada a nós, quando separada do corpo é imediatamente dispersada e aniquilada, como as pessoas comuns dizem? (Platão, 2022, p. 73).

No que se refere à Idade Média, de acordo com o historiador francês George Minois ocorre na Alta Idade Média a elaboração do Inferno cristão:

Durante a alta Idade Média, são os monges que irão conferir ao inferno suas concepções, muito rigorosas, ao escrever os relatos de inúmeras viagens aos infernos, dos quais alguns assumirão, praticamente, o status de revelação. Eles irão determinar, sobretudo, a lista de pecados que condenam à danação, além das penas correspondentes. Por fim, do século XI ao século XIII, os teólogos escolásticos tentarão racionalizar todos esses dados e resolver as contradições pendentes (Minois, 2023, p. 59 – 60).

Em outra passagem do livro “História do Inferno”, o historiador continua:

Desde as origens, a vida monástica, baseada em uma existência ascética diante da ameaça das forças do mal, desenvolve uma meditação sobre o inferno. A massa de monges, geralmente composta de mentes tacanhas, formada nas crenças populares e vivendo em um ambiente fechado, é dada às histórias maravilhosas e supersticiosas, nas quais o tentador, o diabo, desempenha um papel primordial (Minois, 2023, p. 68–69).

Dentro dessa visão de mundo medieval, a porta para o Paraíso torna-se muito mais estreita em relação à porta do Inferno que é larga para receber todos aqueles que em vida dedicaram-se a todas as formas de pecado: adultério, assassinato, roubos, mentiras, preguiça, vaidade, etc. É nos mosteiros também que ocorre a união entre os relatos de viagem ao Inferno com narrativas históricas a fim de oferecer maior credibilidade às narrativas monásticas:

É por isso que a *História eclesiástica da Inglaterra*, escrita no século VIII por Beda, o Venerável, monge anglo saxão do mosteiro de Jarrow, compreende quatro visões do inferno: a de um monge irlandês, Fursy, cuja alma deixa o corpo e, guiada por um anjo, visita os infernos; a de Drythelm, um homem de Northumberland, morto em uma noite e ressuscitado na manhã seguinte; a de comandante do exército do rei da Mércia; a de um monge que não respeita a vida monástica. Cada história tem, é claro, um objetivo moral. Drythelm, tendo chegado à beira de um poço, vê sair chamas enormes e feixes de faíscas, que são as almas dos condenados lançadas no ar (Minois, 2023, p. 69).

Considerado mais ponderado que o Inferno dos monges, o Inferno dos teólogos é uma construção racional que tem como base a Bíblia Sagrada. Assim como os reis, Deus passa a ter o papel do juiz. O juiz que dará a sentença final acerca do destino das almas: Paraíso, Inferno ou Purgatório? Georges Minois vê nesse cenário a influência da filosofia e do direito. E destaca que, a partir do século XIII, surge um cenário de um tribunal no qual todos do mundo celestial que estão ali presentes têm uma função assim como no tribunal do júri:

No século XIII, o cenário aumenta; o julgamento se torna um processo formal: os apóstolos e os anjos assistem, São Miguel Pesa, São João e Maria intercedem. Em seus sermões, Juliano de Vézelay confere uma forma extremamente jurídica ao juízo final, com testemunhas, acusações e sentenças; as penas têm a natureza implacável das condenações pronunciadas nos tribunais feudais. Como nesses últimos, Deus é juiz e parte interessada, já que os pecados são ofensas cometidas contra ele (Minois, 2023, p. 73).

Nesse cenário percebe-se que no século XIII sistematiza-se os tipos de pecado e os tipos de castigo e se deixa evidente a existência dos pecados mortais e dos pecados perdoáveis por serem considerados leves. Com seu papel de intercessora, a Igreja torna a confissão anual uma obrigação e, podendo interceder pelas almas, a Igreja Católica passa a ter o controle total sobre quem entra no Paraíso ou no Inferno e determina os pecados leves e os mortais:

Embora não haja um catálogo de pecados mortais, alguns são considerados particularmente graves, em função da evolução cultural. [...] Com o surgimento da cavalaria e do comércio, o orgulho e a ganância passam para o primeiro plano e, sob a influência monástica, as visões do inferno se enchem de orgulhosos, gananciosos e impuros, isto é, as antíteses dos três votos monásticos da humildade, da pobreza e da castidade (Minois, 2023, p. 74).

Não por acaso é bastante expressiva a quantidade de trabalhos artísticos e literários sobre o Inferno. Os quadros de Pieter Bruegel e Hieronymus Bosch são apenas uma pequena parte de infinitos trabalhos nas artes plásticas, arquitetura e literatura que versam sobre essa temática, pois, segundo Minois (2023, p. 336): “o inferno se presta muito mais que o paraíso a uma exploração do imaginário humano.” De fato, o Paraíso parece ser muito plácido e calmo, enquanto as terríveis imagens concebidas para o Inferno oferecem aos artistas uma maior possibilidade de extravasamento da criatividade. É o que podemos ver no tríptico “O jardim das delícias” pintura do flamengo Hieronymus Bosch (ver anexo). Em contraponto ao plácido jardim do Éden, com Adão e Eva ainda em estado de pureza, tem-se o “Inferno Musical”

com as almas sendo punidas pelos pecados cometidos em vida. E será essa imagem do Inferno de fogo que irá permanecer no imaginário cristão até os dias atuais.

Seja de forma repentina ou esperada o homem medieval tinha certeza que a morte era um evento do qual não se podia fugir, daí também a importância do após morte para as pessoas do medievo. O Juízo Final poderia até estar distante, mas a morte era uma certeza inexorável. Os homens de Deus quando morriam seriam aceitos no Paraíso, enquanto aqueles que transgrediam as leis de Deus iriam para o Inferno. Mas, aqueles que ficaram no meio termo entre o Paraíso e o Inferno? Para onde iriam? Sobre esse tema escreve o historiador Jacques Le Goff:

Existem três lugares especiais: o Inferno, o Paraíso e, entre eles, um Além intermédio e temporário onde os mortos que foram manchados apenas por pecados veniais ou que se encontram em estado de penitência ainda não cumprida, passam um lapso de tempo mais ou menos prolongado: o Purgatório, que assume uma forma definitiva no século XII. Quando da Ressureição e do Juízo Final, o Purgatório desaparecerá, dado os seus últimos ocupantes terem ascendido ao Paraíso de que o Purgatório é a antecâmara (Le Goff, 1989, p. 26).

Sobre o Purgatório, vale ressaltar que essa palavra não é considerada bíblica, pois não é citada nas Sagradas Escrituras. Quando no século XII, o termo Purgatório ganha força, traz com ele o sentido de um elemento intermediário como já foi citado. Ele já indicava uma condição de purgação, purificação que preparava a alma da pessoa para a entrada no Reino proclamado por Jesus. Em um contexto de profundas mudanças sociais, segundo Jacques Le Goff no livro “O nascimento do purgatório”, essa parte do além integra também as mudanças que a sociedade da época também sofreu:

Desenvolvimento social, portanto, sancionado por um novo sistema de representações. Mas o desenvolvimento do século XII é um movimento de expansão geográfica e ideológica; é o grande século das cruzadas. [...] O purgatório é um elemento desta expansão no imaginário social, na geografia do além, na certeza religiosa. Uma peça do sistema. Esta é uma conquista do século XII (Le Goff, 2017, p. 199).

Ainda Le Goff chama a atenção sobre como a princípio havia uma indecisão de como haveria e onde seria inserido o conceito de Purgatório. A única certeza era da necessidade de um lugar para a purgação da alma daqueles que, em vida, cometeram pequenos deslizes e, se não mereciam de imediato o Paraíso, tampouco mereciam o Inferno. E no início do século XII, quando a ideia do Purgatório começa a se solidificar, essa era a postura da Igreja em relação aos mortos e, como já foi dito, o seu comportamento em vida determinará o seu destino no Além.

E sobre essa nova geografia do Além, sobre esse terceiro lugar, declara o historiador francês:

O Além bipolar permaneceu sem modificações até o século XII. Grandes mudanças religiosas e sociais levaram então ao nascimento de uma nova sociedade que transformou sua visão de mundo não somente Aqui, mas também no Além (Le Goff, 2017, p. 36).

A permanência das almas no Purgatório estava relacionada também às ações que, em vida, levaram as almas para esse lugar. Já que também no Purgatório há uma escala que determina o tempo que uma alma deve levar para purgar todos os seus pecados para entrar no tão desejado Paraíso. Vale ressaltar que, na época, acreditava-se que esse terceiro lugar deixaria de existir quando houvesse o Juízo Final, pois todas as almas que estão no Purgatório devem ascender ao Paraíso.

O tempo de estadia no Purgatório dependia de três fatores. Ele era, primeiro, proporcional à quantidade de pecados (chamados doravante “veniais”, isto é, remissíveis, por oposição aos pecados mortais, irremissíveis para evitar o fogo do Inferno) dos quais o defunto estava carregado no momento de sua morte. Dependia, em seguida, dos “sufrágios” (preces, esmolas, missas) que os vivos, parentes ou amigos, pagavam para abreviar o tempo de purgatório de certas “almas”. Por fim, a Igreja, mediante pagamento em dinheiro, podia obter para certos defuntos o perdão integral ou parcial de seu tempo restante de purgatório. Tais foram as “indulgências”, que a Igreja tornou objeto de um comércio cada vez maior a partir do século XIII. O Purgatório, enfim, era de sentido único: não se

saía dele senão para ir ao Paraíso, não se podia “retroceder” para o Inferno (Le Goff, 2017, p. 37). Grifos da doutoranda

A importância do Purgatório como se percebe é imensa, pois esse terceiro lugar da geografia do Além “esvazia” de forma parcial o Inferno porque dá mais oportunidades para a ascensão ao Paraíso. Vale ressaltar que essa “mobilidade” corresponde à mobilidade na sociedade da época: “o Purgatório transformou as estruturas e os comportamentos sociais do Aqui” (Le Goff, 2017, p. 37).

Ainda sobre o Purgatório, o teólogo Luiz Carlos Susin, no livro “O tempo e a eternidade: a escatologia da criação”, declara que por mais que pareça uma hipérbole defender um nascimento do purgatório no período medieval, como defende Jacques Le Goff, concorda com o historiador francês no que se refere à importância do Purgatório para a Igreja Católica da época.

Jacques Le Goff demonstrou bem o quanto o purgatório foi peça-chave na economia da Cristandade. Como uma espécie de “imposto de renda” metafísica. O imaginário podia ser manipulado: quando de precisava construir um hospital ou subsidiar uma batalha, se colocava mais lenha no fogo do purgatório! (Susin, 2018, p. 151).

É importante destacar que o Além do Cristianismo é fortemente influenciado pelo Novo Testamento. Isso ocorre porque essa religião é uma religião de salvação e é essa a mensagem que percorre todo o Novo Testamento. A ressurreição de Jesus garante ao cristão a possibilidade de um renascimento, não um renascimento do corpo, mas da alma e para a vida eterna, caso em vida tenha sido uma pessoa que verdadeiramente fosse temente a Deus e um servo fiel de Jesus. Dessa forma, podemos inferir que a salvação no Além depende mais do fiel do que propriamente do Divino. O comportamento na vida terrena é o que determina o seu destino final.

Um sistema binário distingue e opõe os lugares do Além e seus habitantes humanos. Depois da ressurreição, que ocorre no fim do mundo, os “bons” vivem eternamente num lugar de delícias, o Paraíso, enquanto os “maus” são condenados a permanecer também eternamente num lugar de suplícios, o Inferno. No fim dos tempos, um julgamento final presidido por Cristo deve

enviar, de forma definitiva e por toda a eternidade, os bons para o Paraíso e os maus para o Inferno (Le Goff, 2017, p. 26).

Dessa forma, a preocupação com o Além está relacionada com a preocupação com a vida terrena. Isso explica por que o homem medieval temia tanto a morte súbita como já foi dito anteriormente. A vida do ser humano torna-se uma intensa luta para escapar das ciladas do Diabo a fim de não perder a salvação. O mundo é uma constante arena na qual homens e mulheres medievais precisam estar em alerta constante. Nesse cenário Deus e o Diabo também estão em luta constante pela alma do ser humano.

Sobre esse campo de batalha de vida ou morte que é o mundo, o homem tem por aliados Deus, a Virgem, os santos, os anjos e a Igreja, e sobretudo sua fé e suas virtudes; mas tem inimigos: Satã, os demônios, os heréticos e, sobretudo, seus vícios e a vulnerabilidade advinda do Pecado Original. A presença do Além deve ser sempre consciente e viva para o cristão, pois ele arrisca a salvação a cada instante de sua existência, e mesmo se ele não está consciente, esse combate por sua alma é travado sem trégua aqui embaixo (Le Goff, 2017, p. 26-27).

De acordo com Le Goff, é necessário fazer uma distinção entre o Paraíso celestial que é o Paraíso do Além do Paraíso terrestre que está relacionado ao Jardim do Éden. O mesmo deve fazer em relação ao Inferno no qual tem-se o Inferno, espaço de sofrimento eterno, e os Infernos do mundo greco-romano onde estão as almas daqueles que morreram sem conhecer Jesus. O historiador francês continua e chama a atenção para a parábola do Rico e Lázaro que é “a certidão de nascimento do Inferno cristão” (Le Goff, 2017, p. 28).

Também na parábola citada há o surgimento de relação entre vivos e mortos a partir do momento em que o Rico clama ao Lázaro por ajuda naquele ambiente de suplícios. Portanto, era possível aos vivos através de orações, missas, promessas e indulgências rogar a Deus pela alma do ente querido que uma pessoa julga estar no Inferno. Essas ações estão relacionadas com as peças no tabuleiro social da Idade Média.

2. A MODERNIDADE ESTÉTICA

*Liberdade na arte,
liberdade na sociedade: este é o objetivo duplo pelo*

*qual todas as mentes consistentes e lógicas devem
lutar (Victor Hugo)*

A terceira fase do Modernismo brasileiro também é conhecida como Geração de 45. Apesar de ser filiado pela crítica brasileira à essa fase, Ariano Suassuna construiu uma produção literária que vai muito além daquilo que se espera artisticamente dos escritores da citada geração. Um grande defensor da cultura popular nordestina, Ariano faz uma miscelânea de formas literárias e de temáticas que tornam toda sua obra uma grande fonte de elementos a serem pesquisados.

Por isso, o objetivo deste capítulo é estudar como se desenvolveu a modernidade estética até chegarmos ao Modernismo brasileiro a fim de se compreender a influência que esses movimentos tiveram na criação literária do escritor. A relevância deste capítulo para a temática da tese encontra-se no fato de que a forma como o autor insere a temática da escatologia no “Auto da Compadecida” também é o resultado dessas influências que ele teve.

Portanto, antes de se chegar ao Modernismo faz-se necessário abordar os movimentos que fundam a modernidade estética e o movimento que inaugura a modernidade artística, além de romper com a estética clássica foi o Romantismo. Se, por um lado, o Renascimento inaugura a Era Moderna, por outro lado, será na segunda metade do século XVIII que os primeiros ecos de um rompimento com o academicismo começam a tomar força. Será na Alemanha que um grupo de jovens destemidos fundam o movimento “Sturm und Drang” (Tempestade e Ímpeto) (CHIAMPI, 1991, p. 14).

A “Tempestade e Ímpeto” que esses jovens pré-românticos (August e Friedrich Schlegel, Novalis, Georg Büchner, Ludwig Tieck, Schelling e Schleiermacher), ou os fundadores da modernidade como declara a professora Irlemar Chiampi, defendiam estava relacionada justamente com uma produção artística livre das amarras do academicismo.

Sobre o termo “pré-romântico”, Vitor Manuel Aguiar e Silva, professor emérito da Universidade de Coimbra em seu livro “Teoria da Literatura (1991) diz o seguinte:

O conceito de “pré-romantismo” data das primeiras décadas do século XX, tendo sido defendido sobretudo por Paul Van Tieghem, historiador literário francês. Como o próprio vocábulo indica, o conceito de pré-romantismo abarca as tendências estéticas e as manifestações de sensibilidade que no século XVIII sobretudo a partir da sua segunda metade, se afastam dos cânones neoclássicos, anunciando já o romantismo. Isto não significa que o pré-romantismo constitua apenas uma preparação do romantismo e que se apresente, por conseguinte, como um movimento literário desprovido de feições próprias, motivo por que a expressão “romantismo do século XVIII” é inexacta e abre caminho a confusões (Aguiar, 1991, p. 533–534).

Para além da polémica em torno de qual o país que iniciou o movimento romântico (Alemanha ou Inglaterra), o certo é que uma inquietação pairava no ar e seria difícil conter o desejo desses jovens pensadores, músicos, poetas e prosadores em contestar tudo a sua volta, seja a arte, seja a política:

Os “Stürmer und Dränguer, os jovens pré-românticos, como Herder, Schiller, Lessing, o primeiro Goethe, apresentaram um forte traço de irracionalismo anárquico, onde não faltaram os sentimentos de carência da pátria, de desejo de fuga do real e do presente, de mergulho na nostalgia e na valorização da morte.” (Citelli, 2004, p. 17).

O escapismo romântico mostra bem o caráter de sonho e o desejo da fuga do real, o que atesta uma contundente discrepância com os valores da arte clássica, defensora da objetividade e de todos os elementos da sua contemporaneidade. Pois, como se sabe, no Classicismo, um elemento histórico é usado somente para reforçar os valores desse movimento, ou seja, somente uma referência e nunca uma permanência como fazem os românticos com a valorização da fuga da realidade como o local perfeito para artista que foge do seu contexto histórico imediato por se sentir incompreendido pelas pessoas que o cercam e pela sociedade.

Uma característica fundamental da literatura pré-romântica consiste na valorização do sentimento. O coração triunfa do racionalismo neoclássico e iluminista, transformando-se na fonte por excelência dos valores humanos. A sensibilidade aparece como o mais legítimo título de nobreza das almas e a bondade e a virtude são consideradas como atributos naturais das almas sensíveis. A vida moral passa deste modo a ser regida pelo sentimento, sobrepondo-se os direitos do coração às exigências da lei, das convenções e dos preconceitos

sociais, em suma, às exigências das normas jurídicas ou éticas impostas do exterior (Aguilar e Silva, 1991, p. 534).

Para fins didáticos segue uma tabela com as características contrastantes entre o Classicismo e o Romantismo. O quadro comparativo foi baseado no estudo que o professor Salvatore D'Onofrio fez no seu livro "Literatura ocidental: autores e obras fundamentais" publicado pela Editora Ática em 2004, 2ª edição (ver lista de quadro).

Como pode-se ver pelo quadro comparativo, o Romantismo apresenta uma contundente oposição ao Classicismo. E embora, o Romantismo tenha surgido no século XVIII, uma época de forte racionalismo, a subjetividade é uma característica de grande expressividade entre os românticos que negam a visão de mundo da época clássica nas quais a ordem, o equilíbrio e a harmonia são os elementos basilares. Vale lembrar que o termo "clássico" vai além dos períodos greco-romano, renascentista e neoclássico. O seu uso abarca obras que, pelos mais diversos motivos, transformaram-se em paradigmas de uma época ou de um autor:

Assim, fala-se do Século de Ouro na Espanha como de uma época clássica" do gênio hispânico ou de Shakespeare como de "escritor clássico" da língua inglesa, embora do ponto de vista artístico semelhante designação não lhes caiba de maneira nenhuma (Rosenfeld; Guinsburg, 1978, p. 262).

Vale ressaltar que enquanto no Classicismo há o predomínio do diurno, no Romantismo há o predomínio do noturno. De acordo com Rosenfeld e Guinsburg, o diurno agrega todas as características do Classicismo, Renascimento e Neoclássico:

Avesso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza, sua racionalidade profunda, as leis do universo. (Rosenfeld; Guinsburg, 1978, p. 262)

Essas características claramente podam a subjetividade do autor que se esconde por trás da obra. A obra de arte deve prevalecer perante o autor que

também deseja esse “anonimato”. Ela não deve permitir que se veja o autor que se esconde:

Por trás da arte, deve desaparecer o artista. Sem ser um anônimo mestre ou oficial, este trabalha quase como um artesão, seguindo as regras estabelecidas, às quais se conforma e se ajusta humildemente. Uma obra por sua vez, sendo basicamente um autovalor, deve por si fazer-se valer esteticamente, perante o público. Mas não para comunicar-lhe apenas a beleza. O efeito da obra terá de ser “dulce et utile”, como diz Horácio. Isto é, além de suscitar reações apazíveis, ela deve trazer proveitos de natureza prática, sobretudo didática. Na verdade, segundo a visão classicista, a obra será tanto mais realizada quanto maior o seu poder de veicular, através da bela e suave revelação da forma, ensinamentos e verdades que elevem o conhecimento e contribuam para o aperfeiçoamento do gênero humano (Rosenfeld; Guinsburg, 1978, p. 262).

Mesmo com toda sua força, o Classicismo vai cedendo, aos poucos, espaço para uma nova visão de mundo que agora privilegia o sentimentalismo, o eu, os estados de alma complexos e conflitantes. Na Alemanha, onde surge o movimento “Sturm und Drang”, há um conflito entre a seriedade da Igreja Protestante com essa nova onda de sentimentalismo que invade o país. O desejo de libertar-se das normas cria uma nova forma de conceber a palavra “gênio” que se distancia do “engenhoso” do Renascimento e, agora, assume o sentido do artista livre e independente que cria aquilo que toca sua alma e coração:

O gênio cria a obra com base numa explosão, num surto irracional de sua emocionalidade profunda. E sua criação, por mais imperfeita que seja, na perspectiva das regras clássicas, será sempre a grande obra, porque exprime o estado da exaltação do criador com toda sinceridade, fato que constitui o valor máximo nesse sentido (Rosenfeld; Guinsburg, 1978, p. 262).

Enquanto o Classicismo distingue os estilos colocando-os cada um em seu devido lugar, o Romantismo faz uma mescla de todos eles criando um novo gênero a partir dessa junção, algo impensável para um artista clássico, pois para este é tipificação da obra de arte como pode-se ver no trecho que segue:

Relevante também é a lei da tipificação: a arte clássica não quer individualizar, seu propósito é sempre chegar ao geral e ao típico. Na pintura e na escultura, sua busca é a do universal. Na literatura, esquivava-se de descer a distinções psicológicas, muito minuciosas. Em todas as suas formas de expressão, tenta fixar o universalmente humano. Trata-se de um princípio fundamental do Classicismo, já estabelecido nitidamente na dramaturgia por Aristóteles, mas com validade para todas as outras artes (Rosenfeld; Guinsburg, 1978, p. 263).

A estética romântica representa um divisor de águas na história da arte e também na história da literatura. Por isso, não se deve deixar de mencionar como a estética romântica abordou os gêneros literários. Aqui encontra-se a ousadia do escritor romântico e o seu enorme desejo de renovação artística. A ideia de variabilidade dos gêneros literários leva o artista a valorizar a individualidade da obra. Uma nova abordagem para a questão dos gêneros vem do escritor francês Victor Hugo que no prefácio da peça “Cromwell”, escrita em 1827, deixa à mostra toda a transgressão do Romantismo e propõe a mescla de diversos tipos de gêneros.

Uma proposta bastante representativa da rebeldia romântica contra o pensamento clássico foi a do já famoso “Prefácio” do Cromwell (1827), de Victor Hugo, onde se faz a defesa do hibridismo dos gêneros, com base na observação de que na vida se misturam o belo e o feio, o riso e a dor, o grotesco e o sublime, sendo, portanto, artificial separar-se a tragédia da comédia. Ao contrário, a diversidade e os contrastes deviam estar juntos em nova forma, o drama, que, incorporando ainda características de outros gêneros, aparece então como o gênero dos gêneros.

Com relação às outras espécies literárias, o hibridismo foi também a palavra de ordem. Alexandre Herculano, um dos maiores escritores românticos portugueses, chegou a escrever que sua obra “Eurico, o presbítero” seria uma crônica-poema. Da mistura dos gêneros resultariam, por exemplo, tragicomédias ou romances líricos (Soares, 2003, p. 14).

Eis o que o próprio Victor Hugo expõe sobre a sua teoria do grotesco no prefácio-manifesto citado acima:

É então que com olhar fixo nos acontecimentos ao mesmo tempo risíveis e formidáveis, e sob a influência deste espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica que notávamos há pouco, a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um

passo que, semelhante ao abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo intelectual. Ela se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto, confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso.

Assim eis um princípio estranho para a Antiguidade, um novo tipo introduzido na poesia. E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o grotesco. Esta forma, é a comédia (Hugo, 2004, p. 26–27).

Em uma época em que regras da arte clássica ainda pairavam no ar mesmo no início do século XIX, o escritor francês que tinha em torno de vinte e quatro anos mostra todo o seu desejo em se libertar das amarras do Classicismo:

Digamo-lo, pois, ousadamente. Chegou o tempo disso, e seria estranho nesta época, a liberdade, como a luz, penetrasse por toda a parte, exceto no que há de mais nativamente livre no mundo, nas coisas do pensamento. Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto (Hugo, 2004, p. 64).

O Romantismo introduz também nas artes a busca pela independência econômica e financeira da figura do mecenas. Se antes, os artistas dependiam de um patrocinador para a aquisição dos seus quadros, no Romantismo, o artista quer ser livre para pintar, compor, escrever sobre os temas que para ele são importantes. Essa liberdade acarreta uma série de responsabilidades e no lugar do mecenas entra em cena o “marchand”:

O patrocinador individual foi invalidado por um mercado livre no qual a avaliação das obras de arte se tornava difícil, precária, e onde tudo dependia de um conglomerado anônimo de consumidores chamado “público”. A obra de arte foi sendo cada vez mais subordinada às leis da competição. Pela primeira vez na história da humanidade, o artista aparecia como artista “livre”, desfrutando uma liberdade que chegava ao absurdo, que chegava à mais gélidas das solidões. A arte tornou-se uma ocupação meio romântica, meio comercial (Fischer, 2002, p. 59–60).

Ainda no livro “A necessidade da arte”, Ernst Fischer declara:

[...] O escritor livre, repelindo todos os laços, opondo-se ao mundo burguês e – inadvertidamente – reconhecendo o princípio burguês da produção para o mercado, apareceu pela primeira vez com o romantismo. Em seu protesto romântico contra os valores burgueses e em seu esforço de independência (que o levou até o papel de boêmio), tal escritor fez do seu trabalho aquilo que pretendia denunciar: uma mercadoria. Com toda sua invocação da Idade Média, o romantismo foi um movimento eminentemente burguês; e todos os problemas que hoje são considerados modernos já estavam implícitos nele (Fischer, 2002, 59–60).

Não à toa, o Romantismo abre as portas para o Modernismo. Aquele movimento prepara o caminho para este de forma bem clara e perceptível. Por isso, para não deixar um vácuo temporal das tendências artísticas, serão analisados, de forma breve, os movimentos que, ainda no século XIX, surgiram entre os movimentos romântico e modernista.

Já na segunda metade do século XIX, surgem o Realismo e o Naturalismo contrapondo-se a todas as características românticas. Já foram movimentos influenciados por diversas teorias e correntes filosóficas que possuíam uma visão materialista do mundo:

O complexo cultural da segunda metade do século XIX é dominado pelo “materialismo”, nas mais variadas formas. Positivismo, Determinismo, Evolucionismo, Cientificismo, Liberalismo, Ambientalismo, Progressismo, Contra-Espiritualismo, Anticlericalismo, Sociologismo, Ateísmo (D’Onofrio, 2004, p. 377).

Como todo movimento artístico, o Realismo tinha os seus pressupostos estéticos e ideológicos. O compromisso com a verdade estava presente com a valorização dada à verossimilhança. Para o artista realista, a arte deveria ser uma expressão da verdade e na contramão dos românticos, condenam o onírico e o sobrenatural. A interpretação da vida também faz-se presente. Percebe-se o desejo de não somente documentar a vida, mas também compreendê-la na tentativa de descobrir determinados comportamentos humanos. Dessa forma, o Realismo termina por tornar-se moralizante por

acreditar que é capaz de fazer com que o homem descubra, através da literatura, as causas que o impelem a apresentar certos comportamentos. Portanto, analisar a personalidade da personagem é importante nesse contexto.

Vale ressaltar que o Naturalismo, apesar de possuir características realistas, possui uma estética própria e única. Essas diferenças ficam bem claras quando comparamos a prosa de ambas as tendências (ver lista de quadro).

A arte realista vem na contramão do estilo romântico, como já foi dito, sabe-se que a mudança no contexto histórico é um elemento imprescindível para a mudança de mentalidade. Entretanto, também se sabe que é comum um movimento que surge ter uma postura de enfretamento e negar tudo o que o movimento anterior conquistou. E isso não foi diferente com o Realismo em relação com o Romantismo. Mas, o movimento de pêndulo que existe nas artes sempre faz com que haja uma retomada de um estilo, de uma estética. É o que vai acontecer com o Simbolismo que retoma muitos valores românticos e nega o cientificismo real-naturalista:

Num sentido estrito, porém, o Simbolismo, como um movimento estético, surgiu na França e vigorou nas duas últimas décadas do século passado, na fase da *belle époque*, época de boemia de Montmartre e da literatura de cafés e *boulevards*. Um grupo de intelectuais, chamados de poetas decadentes”, tomados pela sensação do *fin du siècle*, acusa a crise dos ideais do complexo cultural positivista e apresenta uma nova proposta estética, fundamentada em valores espirituais. A mudança do nome de Decadentismo para Simbolismo deve-se ao artigo “O século XX”, publicado no Le Figaro em 1886, em que Jean Moréas, o teórico do grupo afirmava que a nota essencial da nova escola estava baseada “não tanto em seu tom decadente quanto em seu caráter simbólico”, que “o objetivo da nova arte é objetivar o subjetivo, em vez de subjetivar o objetivo” e que a fórmula essencial da estética simbolista era “vestir a ideia com uma forma sensível” (D’ONOFRIO, 2004, p. 405).

É importante mencionar que o Simbolismo é um desdobramento do Decadentismo. Esse movimento também surge na França no final do século XIX. Nele encontramos artistas que se colocam contra os valores positivos e cientificistas da época e mostram o seu descontentamento perante a vida e a

sociedade como deixa claro Anatole Baju no manifesto decadentista que é transcrito a seguir. O manifesto foi transcrito do livro “Vanguarda europeia e modernismo brasileiro”, de Gilberto Mendonça Teles (2002, p. 55):

Aos leitores!

Dissimular o estado de decadência em que chegamos seria o cúmulo da insensatez.

Religião, costumes, justiça, tudo decai, ou antes tudo sofre uma transformação inelutável.

A sociedade se desagrega sob a ação corrosiva de uma civilização deliquesciente.

O homem moderno é um insensível.

Afinamento de apetites, de sensações, de gosto, de luxo, de prazer; nevrose, histeria, hipnotismo, morfinomania, charlatanismo científico, schopenhaurismo em excesso, tais são os pródromos da evolução social.

É na língua sobretudo que se manifestam os primeiros sintomas.

A desejos novos correspondem ideias novas, sutis e matizadas ao infinito. Daí a necessidade de criar vocábulos estranhos para exprimir uma tal complexidade de sentimentos e de sensações fisiológicas.

Não nos ocuparemos desse movimento a não ser do ponto de vista da literatura.

A decadência política nos deixa frios.

Ela continua, aliás, conduzida por esta seita sintomática de politiquinhos cuja aparição era inevitável nessas horas enfraquecidas.

Nós nos absteremos de política como de uma coisa idealmente infecta e abjectamente desprezível.

A arte não tem partido; é o único ponto de reunião de todas as opiniões.

É ela que vamos seguir em suas flutuações.

Nós dedicamos esta folha às inovações fatigantes, aos audazes estupefacientes; às incoerências a 36 graus no limite mais distanciado de sua compatibilidade com estas convenções arcaicas etiquetadas com nome de moral pública.

Nós seremos as vedetes de uma literatura ideal, os precursores do transformismo latente que desgasta as camadas superpostas do classicismo, do romantismo e do naturalismo; em uma palavra, nós seremos os enviados de Alá clamado eternamente o dogma elixirizado, o verbo demasiado sutil do decadentismo triunfante.

A REDAÇÃO

Diretor: Anatole Baju

Redator-chefe: Luc Vajarnet

Apesar do Simbolismo ser associado à França, o ideólogo do movimento foi o sueco E. Swedenborg (1688 – 1772), um engenheiro militar, que se dedicou à teosofia (estudo do ocultismo e da filosofia). De acordo com o professor italiano Salvatore D’Onofrio:

Ele tentou estabelecer um sistema de comunicação entre os seres deste e do outro mundo, as almas dos finados e os anjos. No campo literário, os principais precursores do Simbolismo foram os românticos Hoffmann, Edgar Allan Poe e Baudelaire. Deste último, o soneto “Correspondências” foi tomado pelos simbolistas como poema-manifesto da nova estética (D’ONOFRIO, 2004, p. 405).

Segue o poema-manifesto “Correspondências”, do poeta francês Charles Baudelaire, no qual ele expõe a teoria das correspondências:

Correspondências

O símbolo

A Natureza é um templo em que vivos pilares
Deixam às vezes escapar palavras confusas,
O homem aí passa através de florestas de símbolos
Que lançam-lhe olhares familiares.

Sinestesia

Como longos ecos que de longe se confundem
Numa tenebrosa e profunda unidade,
Vasta como a noite e como a claridade,
Os perfumes, as cores, os sons se correspondem.

Neste verso o poeta expõe a teoria das correspondências dos sentidos.

Sinestesia

Há aromas frescos como as carnes infantis,
Doces como os oboés, verdes como os prados,
— E outros ricos, triunfantes e corrompidos,

Sinestesia

Apresentando a expansão das coisas eternas,
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso
Que cantam os transportes do espíritos e dos sentidos. (Grifo da doutoranda)

Outro poema simbolista que vale a pena citar é “Arte poética”, de Paul Verlaine. Nele, o poeta francês faz uma profissão-de-fé e mostra os outros pressupostos estéticos do Simbolismo também reforçando a importância da música, além de acrescentar o valor da ambiguidade e da ausência da forma (Teles, 2002, p. 43):

Arte Poética

A Charles Morice

Antes de tudo, a Música. Preza
 Portanto o Ímpar. Só cabe usar
 O que é mais vago e solúvel no ar,
 Sem nada em si que pousa ou que pesa.

Pesar palavras será preciso,
 Mas com algum desdém pela pinça:
Nada melhor do que a canção cinza
Onde o Indeciso se une ao Preciso.

Uns belos olhos atrás do véu,
 O lusco-fusco no meio-dia,
 A turba azul de estrelas que estria
 O outono agônico pelo céu!

Pois a Nuance é que leva a palma,
 Nada de Cor, somente a nuance!
 Nuance, só, que nos afiance
 O sonho ao sonho e a flauta na alma!

Foge do Chiste, a Farpa mesquinha,
 Frase de espírito, Riso alvar,
 Que o olho do Azul faz lacrimejar,
 Alho plebeu de baixa cozinha!

A eloquência? Torce-lhe o pescoço!
 E convém empregar de uma vez
 A rima com certa sensatez
 Ou vamos todos parar no fosso!

Quem nos dirá dos males da rima!
 Que surdo absurdo ou que negro louco
 Forjou em joia este toco oco
 Que soa falso e vil sob a lima?

Música ainda, e eternamente!
 Que teu verso seja o voo alto
 Que se desprende da alma no salto
 Para outros céus e para outra mente.

Que teu verso seja a aventura
 Esparsa ao árdego ar da manhã
 Que encham de aroma o timo e a hortelã...
 E todo o resto é literatura. (Grifos da doutoranda)

No poema de Paul Verlaine, temos várias referências à música. E isso não é por acaso, pois a música é resgatada no Simbolismo e a melodia passa a ser valorizada mais do que nunca. A poesia, que tem na musicalidade uma

característica proeminente desde a Grécia antiga, é um dos elementos extremamente valorizado por esse movimento. A exaltação da cor cinza e da imprecisão são outras características simbolistas, pois remetem à ambiguidade tão cara a esses poetas. O simbolista não se preocupa em fazer uma arte simples de ser compreendida. A poesia simbolista é hermética, carregada de misticismo e de contornos imprecisos.

É muito comum à menção a cor cinza justamente porque essa cor é uma mistura do branco e do preto, ou seja, é uma cor imprecisa. O simbolista valoriza o matiz que é a nuance de diversos tons, o cinza remete também à estação do ano preferida desses artistas: o outono. Pois, essa estação chega carregada de melancolia e tristeza e se enquadra perfeitamente bem ao estado de alma de pessoas que se refugiavam nas suas torres de marfim para escapar da dura realidade cotidiana, do tédio (“spleen”) e da falta de vontade de viver. Sobre o “spleen”, essas são as acepções encontradas no Dicionário On-line Michaelis:

Spleen

spleen

n

1 ANAT baço.

2 tédio.

3 raiva.

4 hipocondria, melancolia

EXPRESSÕES: to vent one's spleen: destilar a raiva.

Se os românticos podem ser considerados eternos adolescentes, os simbolistas são os românticos na fase adulta. E também resgatando uma outra característica romântica, os simbolistas fazem bastante referência ao sonho. O sonho está presente como temática de quadros e textos simbolistas. Nos sonhos os artistas encontram um terreno fértil para inspiração. Entretanto, nem sempre são sonhos bons. O pesadelo também pode povoar a mente desses artistas que sempre fazem largo uso do mistério, da fantasia como uma escapatória da realidade e como fonte de inspiração.

Outro elemento bastante usado pelos simbolistas é a cor branca, pois essa cor remete àquilo que é vago e impreciso, daí encontrar com bastante

frequência a citação dessa cor no Simbolismo, tanto na literatura quanto na pintura. Desde que o artista consiga enaltecer o “Símbolo”, elemento que dá nome ao movimento. O “Símbolo” está em todos os lados, porém a vida célere nas grandes cidades impede as pessoas de visualizá-lo. Por isso, muitos artistas recorriam à “torre de marfim”. Essa expressão remete a um lugar geográfico ou mental onde o artista se refugia para escapar da realidade e do contato com outras pessoas. Muitos buscavam no uso do ópio, haxixe, absinto e outras drogas uma maneira de chegar ao mais recôndito da mente. O próprio poeta Charles Baudelaire no livro “Paraísos artificiais” descreve sua experiência com o uso do haxixe.

A sinestesia também é uma outra característica extremamente relevante para se compreender a estética simbolista, já que, enquanto os românticos enalteciam os sentimentos, os simbolistas enalteciam as sensações e a sinestesia é a confluência de dois ou mais elementos dos sentidos traz à tona pinturas e poemas que podem ser sentidos em sua máxima plenitude. Os estados de alma do eu-lírico do poema ou do artista plástico ficam bem mais perceptíveis com o uso da sinestesia. Essa figura retórica sai do campo da psicologia e passa a ser usada largamente na literatura. Sobre esse termo, tem-se a seguinte definição do Dicionário On-line Michaelis:

Sinestesia
si·nes·te·si·a
sf

1 PSICOL Relação estabelecida de forma espontânea entre sensações de caráter diferente, na qual um estímulo, além de provocar a sensação habitual e normalmente localizada, origina uma sensação subjetiva de caráter e localização diferentes, como um perfume evocando uma cor, um sabor evocando uma imagem etc.

2 RET Associação de palavras ou expressões em que há combinação de sensações diferentes numa única impressão, como em Um som áspero cortou a noite (audição e tato).

ETIMOLOGIA

Der do gr synaísthēsis+ia¹, como fr synesthésie.

2.1. As vanguardas europeias: ruptura e transgressão

Diante de uma Europa conturbada e caótica em meio a iminência de uma guerra, mergulhada em uma profunda crise econômica, imersa em flagrante caos social tem-se o cenário ideal para o surgimento das Vanguardas Europeias: Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo.

A palavra “vanguarda” etimologicamente é formada por duas palavras de origens distintas: “avant” latim e “garde” alemão. Literalmente, pode significar o que se está à espera, porém com certo receio do que possa vir a acontecer. As duas palavras juntas (avant-garde) passam a ter o significado de “aquilo que está à frente”. Daí temos a palavra “vanguarda” que em português pode ter as seguintes acepções de acordo com o “Dicionário de termos literários”, de Massaud Moisés:

O termo “vanguarda” designava, originariamente, as unidades armadas que se punham à frente dos exércitos nos conflitos de guerra. De etimologia anglo-saxônica (al. Warten, giardar; ing. To Ward, proteger, séc. XI), entrou em uso no francês (séc. XII), em espanhol, na forma *avanguardia*, no fim do século XVII, contemporaneamente ao nosso vernáculo. Assumiu, mais tarde, o sentido estético moderno, ao nomear determinados movimentos artísticos e literários (MOISÉS, 2004, 461).

De acordo com o professor Gilberto Mendonça Teles:

Assim, mais do que simples tendência, a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental, desde o início deste século. Toda vanguarda sempre se caracteriza pela sua agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos (o negrismo dos cubistas), os poderes mágicos, a beleza da anarquia, o instantaneísmo, o dinamismo, a imaginação sem fio, enfim, todas as características que apontaremos na introdução a cada manifesto ou texto apresentado.

A palavra vanguarda em literatura chegou ao Brasil com o modernismo e as suas projeções se estendem aos nossos dias, motivando a retomada de pesquisas que caracterizam os movimentos experimentalistas surgidos a partir de 1965 (Teles, 2002, p. 82).

Também sobre as vanguardas europeias assim declarou Giulio Carlo Argan:

Entende-se, com este termo – vanguarda –, um movimento que investe um interesse ideológico na arte, preparando e anunciando deliberadamente uma subversão radical da cultura e até dos costumes sociais, negando em bloco todo o passado e substituindo a pesquisa metódica por uma ousada experimentação na ordem estilística e técnica (Argan, 1992, p. 200).

As vanguardas europeias enquanto tendências artísticas são as seguintes: Futurismo (1909), Expressionismo (1911), Cubismo (1913), Dadaísmo (1916) e Surrealismo (1924).

O Futurismo foi a primeira vanguarda histórica. Idealizado por Filippo Tomaso Marinetti esse movimento propunha uma contundente abolição do passado, reformulação de temas e técnicas da arte, arte dinâmica e veloz, glorificação da guerra e palavras em liberdade. Como se pode verificar no manifesto dessa vanguarda:

MANIFESTO DO FUTURISMO

1. Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito da energia e da temeridade.
2. A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais de nossa poesia.
3. A literatura exaltou até hoje a imobilidade pensativa, o êxtase, o sono. Nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo de corrida, o salto mortal, o bofetão e o soco.
4. Nós afirmamos que a magnificência do mundo enriqueceu-se de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre enfeitado com tubos grossos, semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que corre sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória de Samotrácia.
5. Nós queremos entoar hinos ao homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada também numa corrida sobre o circuito da sua órbita.
6. É preciso que o poeta prodigalize com ardor, fausto e munificência, para aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.
7. Não há mais beleza, a não ser na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças desconhecidas, para obrigá-las a prostrar-se diante do homem.
8. Nós estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveríamos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço

morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.

9. Nós queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo - o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos libertários, as belas idéias pelas quais se morre e o desprezo pela mulher.

10. Nós queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de toda natureza, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.

11. Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol com um luzir de facas; os piróscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o voo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta (Teles, 1992, p. 91–92).

Esse manifesto foi publicado no jornal francês “Le Figaro” e foi o primeiro de vários outros manifestos publicados pelo próprio Marinetti, mas também por outros integrantes da vanguarda. É bom lembrar que o Futurismo publicou mais de trinta manifestos em diversas áreas das artes, tais como, a literatura, a música, a escultura, a pintura e exerceu grande influência na forma de conceber literatura moderna, provocando um rompimento com todo o formalismo que até então existia.

No ano de 1918, foi publicado o que se pode chamar de o primeiro manifesto da vanguarda expressionista na poesia. Porém, já havia, antes dessa data, várias manifestações de trabalhos expressionistas. Um exemplo disso é o pintor norueguês Edvard Munch que no final do século XIX fazia telas no estilo expressionista cujas características na pintura são as seguintes: uso de cores fortes e vibrantes para indicar sensação de medo, angústia e dor; abolição das noções de belo e feio; representação dos horrores da guerra; ausência de traços definidos quando retratam figuras humanas. Os rostos e os corpos assemelham-se a máscaras e caricaturas.

No manifesto expressionista publicado por Arthur Drey, o poeta alemão chama a atenção para uma arte que deve ser a expressão da personalidade:

ARTE: NOVA SECESSÃO

(Relatório preliminar)

A arte é a expressão de uma personalidade e não uma ação livre e arbitrária de características e talentos mais ou menos dotados. Homens com inteligência, habilidade, clarividência, com força de vontade e de ação, podem ser grandes estadistas, diretores aplicados, cientistas renomados, mas eles não são artistas se lhes falta a personalidade completa. A tarefa primeira e mais nobre da análise da arte é a escolha das obras e, no indivíduo, a escolha das camadas em que se revela a personalidade; e, ainda, a verificação do equilíbrio da força e da plenitude delas. A pergunta a respeito da qualidade casual da personalidade é de segunda ordem. A personalidade revela-se na sua expressão em linha, cor, tom, ritmo, palavra e métrica. No caso do pintor, a linha e a cor são parte integrante de sua personalidade; mas de jeito nenhum a curva especial, a maneira de traçar as linhas, a distribuição das manchas ou o azul, o verde, o vermelho do quadro em questão, e sim o conteúdo geral obtido de tudo isso, a unidade cristalizada da forma e da cor (Teles, 1992, p. 108-109) Grifos da doutoranda

Os artistas denominados expressionistas não tiveram um grupo coeso nem se autodenominaram assim. Muitos receberam essa alcunha pelas temáticas desenvolvidas em seus poemas que continham a matéria expressionista enquanto um pressuposto estético:

No geral, os principais temas abordados pelos poetas expressionistas foram: 1) a derrocada do mundo burguês e capitalista; 2) a denúncia desse universo em crise; 3) a sensação de impotência em face de “um tempo sem alma”. A própria situação histórica em que se encontravam, bem como suas opções pessoais e visão estética, leva-os a ressaltar: 1) visões apocalípticas e negativistas; 2) a interioridade do *eu* e a deformação grotesca do mundo; 3) a despolitização da literatura e o anseio pelo “absoluto” (Helena, 2000, p. 27).

O autor do único manifesto expressionista, o poeta Kasimir Edschmid, assim declara os pressupostos artísticos do movimento:

EXPRESSIONISMO NA POESIA

A realidade tem que ser criada por nós. A significação do assunto deve ser sentida.

[...] Assim o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe. Ele não descreve, acumula vivências. Ele não reproduz, ele estrutura (*gestalter*). Ele não colhe, ele procura. Agora não existe a visão disso. Os fatos têm significado somente até o ponto em que a mão do artista atravessa para agarrar o que se encontra além deles. (...) Cada homem não é mais indivíduo ligado à obrigação, à moral, à sociedade, à família. Nesta arte, ele se torna somente o mais grandioso ou o mais humilhado: ele se torna homem. Esse tipo de expressão não é alemão nem francês. Ele é supranacional. Ele não somente assunto da arte. É exigência do espírito. Não é programa do espírito. Não é programa do estilo. É um problema da alma. Uma coisa da Humanidade (Teles, 2002, p. 111-112).

O Cubismo surge no ano de 1913. Essa vanguarda propõe o uso das formas geométricas na pintura e na escultura. Na pintura, as formas geométricas devem ser sobrepostas umas às outras a fim de criar um efeito de uma mesma imagem que aparece de formas simultâneas permitindo que o espectador possa vê-la de diferentes ângulos. As máscaras africanas exerceram uma forte influência na pintura cubista por justamente apresentarem os diversos recortes e a simultaneidade procurados pelos integrantes dessa vanguarda.

A pintura cubista é um questionamento da herança clássica do descritivismo. Segundo a nova tendência, as coisas existem a partir das relações, e mudam de aparência de acordo com o ponto de vista escolhido para focalizá-las. Desta forma, a natureza é capitada pelos cubistas como uma estrutura de relações, o que significa dizer que os cubistas rejeitam a tridimensionalidade do Renascimento e procuram um novo modo de representar o mundo (HELENA, 2000, p. 30).

O manifesto cubista será transcrito a fim de se compreender os pressupostos estéticos dessa vanguarda:

A ANTITRADIÇÃO FUTURISTA
Manifesto-Síntese
 29 de junho de 1913

ABAIXO O Pminir **Al**iminé **SS**kprsusu
 otalo **ADIS**crimir **MO**nigme

Este motor de todas as tendências Impressionismo Fauvismo Cubismo Expressionismo Patetismo Dramatismo Orfismo Paroxismo Dinamismo PLÁSTICO PALAVRAS EM LIBERDADE INVENÇÃO DE PALAVRAS

DESTRUIÇÃO

Supressão da dor poética

	A	dos exotismos snobs	
	I	da cópia em arte	
	R	das syntaxes já condenadas pelo uso em todas as	
	Ó	línguas	
	T	do adjetivo	
	S	da pontuação	
	I	da harmonia tipográfica	
	H	dos tempos e pessoas dos verbos	
		da orquestra	
Nada	A	da forma teatral	
De	D	do sublime artístico	
lamentos		do verso e da estrofe	
	O	das casas	
	Ã	da crítica e da sátira	
	S	da intriga nas narrativas	
	S	do tédio	
	E		
	R		
	P		
	U		
	S		

O
V
I
T
I
N
I
F
N
I

CONSTRUÇÃO

1. Técnicas ou ritmos renovados sem cessar

Continuidade	A	Literatura pura <i>Palavras em liberdade Invenção de</i>	
	Z	palavras	
	E	Plástica pura (5 sentidos)	
Simultaneidade	R	Criação invenção profecia	
em oposição	U	Descrição onomatopeica	
	P	Música total e arte dos ruídos	
		Mímica universal e Arte das Luzes	
ao Particularismo	A	Maquinismo Torre Eiffel Brooklin e arranha-céus	
		Poliglotismo	
		Civilização pura	
e à divisão		Nomadismo épico exploratismo urbano Arte das	
		viagens e dos passeios	
		Antigraça	
		Estremecimentos diretos em grandes espetáculos	
		livre circos music-halls, etc.	

E
D
A
D
E
I
R
A
V

[...]

Paris, 29 de junho de 1913, dia do “Grand Prix”, a 65 metros acima do Boulevard Saint-Germain.

GUILLAUME APOLLINAIRE - 202 Boulevard Saint-Germain – Paris

(Teles, 1992, p. 118-119)

Como se pode ver no texto acima transcrito, o antitradicionalismo é uma das mais importantes características cubistas e rompe com os conceitos de harmonia, clareza, perspectiva. Além da oposição da ideia da arte como imitação da natureza. Dito isso, ocorre a quebra da arte clássica com a valorização das formas geométricas que passam a representar a realidade.

O Dadaísmo ou Dadá foi o movimento mais transgressor entre todas as vanguardas europeias. Esse movimento estava alicerçado na ideia de uma anti-arte e de uma anti-literatura, no niilismo ressaltando a destruição de toda e qualquer forma de arte. Por isso, a oposição a qualquer tipo de equilíbrio, a ênfase na improvisação e no niilismo e desordem. Encontra-se também entre as características do Dadaísmo a presença do lúdico, o humor com um caráter destrutivo e parodístico, utilização da associação livre e do automatismo e o reaproveitamento de materiais (ready-made), o *non-sense*.

Sobre esse movimento assim declara o crítico Gilberto Mendonça Teles:

O movimento dadá (ou dadaísmo) foi histórico e literariamente uma reunião de pelo menos três dos principais movimentos de vanguarda na Europa conturbada pela Primeira Guerra Mundial. Tanto o futurismo, como o expressionismo e o cubismo (apesar de esta palavra designar principalmente os pintores franceses) já se haviam definido como revolucionários por volta de 1914, de modo que a guerra serviu para confirmar a maior parte de seus objetivos, acentuando sobretudo a tendência desagregadora da literatura e das artes nessa segunda década do século (Teles, 1992, p. 129).

Sobre a escolha de um nome tão insólito e sobre as propostas do grupo, Tristan Tzara, líder dos dadaístas, assim declarou:

MANIFESTO DADÁ 1918

Eu redijo um manifesto e não quero nada, eu digo portanto certas coisas e sou por princípio contra os manifestos, como sou também contra os princípios (decilitros para o valor moral de toda frase – mais comodidade; a aproximação foi inventada pelos impressionistas).

[...]

DADÁ NÃO SIGNIFICA NADA

Sabe-se pelos jornais que os negros Krou denominam a cauda de uma vaca santa: DADÁ. O cubo é a mãe em certa região da Itália: DADÁ. Um cavalo de madeira, a ama de leite, dupla afirmação em russo e romeno: DADÁ. (Teles, 1992, p. 137-138)

Como está registrado no próprio manifesto, a escolha do nome Dadá surge de forma gratuita e reforça o desejo dos integrantes do grupo de ressaltar a ludicidade, a espontaneidade e a falta total de qualquer razoabilidade dos dadaístas. A vanguarda que surge na Suíça em 1916 é fundada por Hugo Ball na cidade de Zurique. No Cabaré Voltaire, Ball ao lado de nomes como Tristan Tzara, Marcel Janco, Hans Arp e Richard Huelsenbeck apresentavam “happenings” e liam poemas de Arthur Rimbaud e Guillaume Apollinaire. Eles tinham em comum o fato de todos serem estrangeiros e com sede de criar um movimento extremamente transgressor e radical tendo como palavra de ordem a destruição (Helena, 2000, p. 33).

Eu lhe digo: não há começo e nós não trememos, nós não somos sentimentais. Nós rasgamos, vento furioso, o linho das nuvens e das preces, e preparamos o grande espetáculo do desastre, do incêndio, da decomposição. Preparamos a supressão do luto e substituímos as lágrimas pelas sereias estendidas de um a outro continente. Pavilhões de alegria intensa e viúvos da tristeza do veneno. *** DADÁ é a insígnia da abstração; a propaganda e os negócios são também elementos poéticos.

Eu destruo as gavetas do cérebro e as da organização social: desmoralizar por todo lado e lançar a mão do céu ao inferno, os olhos do inferno ao céu, restabelecer a ronda fecunda de um circo universal nos poderes reais e na fantasia de cada indivíduo (Teles, 1992, p. 140).

O Surrealismo foi a última Vanguarda Europeia. Surge oficialmente em 1924, entretanto entre os anos de 1922 e 1923 ocorre a publicação do seu primeiro manifesto. Liderado por André Breton, um ex-membro do Dadaísmo, o Surrealismo apresenta algumas das seguintes características: automatismo psíquico; o emprego passional e irracional das imagens; valorização do inconsciente, do maravilhoso, do sonho, da loucura e dos estados alucinatórios; aplicação das descobertas de Freud no campo da psicanálise e a utilização do espaço onírico e do inconsciente como elementos de inspiração; desligamento da lógica e da racionalidade.

Sobre a última Vanguarda Europeia e seus integrantes, assim declara a professora Lúcia Helena:

Os surrealistas pretendem ser, mais do que uma escola, um meio de conhecimento e estudo aprofundado de conteúdos ainda não explorados pelos que os antecederam: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, enfim, tudo o que é inverso à tradição e da racionalidade (Helena, 2000, p. 35).

Como se pode verificar a partir da citação acima, o Surrealismo defende a fantasia, o onírico, a ilusão. Despreocupar-se com a lógica e com o formalismo na arte são alguns dos preceitos dessa vanguarda que incentiva o automatismo psíquico⁸, a impulsividade.

2.2. A Semana de Arte Moderna e o Modernismo no Brasil

A Semana de Arte Moderna modificou de forma inegável a maneira de fazer e pensar a arte no Brasil. De forma anárquica e até mesmo agressiva os artistas que participaram do evento deixaram bem clara a necessidade de mudanças de paradigmas na arte feita até então. Por isso, ocuparam o grande palco do teatro e suas escadarias e todos os espaços possíveis do Teatro Municipal. Mudança e ruptura com o passado eram o que eles desejavam.

De acordo com a professora Neide Rezende, autora do livro “A Semana de Arte Moderna”:

A Semana de Arte Moderna se traduz hoje em tudo o que se fez imediatamente antes e nos dez anos seguintes a fevereiro de 1922, e exprime simbolicamente o movimento modernista. A forma como se realizou a Semana, o espírito que a impulsionou, a paixão violenta com que se discutiam as ideias, confundem-se naturalmente com a ideia de “movimento”, que supõe rupturas e polêmicas. Contundo, o Modernismo engloba o movimento e a Semana, e vai além deles (Rezende, 2002, p. 08). Grifos da doutoranda

Portanto, a partir da Semana de Arte Moderna, torna-se impossível para os artistas não se contaminarem com as inovações e com as ideias desse evento histórico, pois a ruptura com o passado acadêmico torna-se premente. As homenagens recebidas no ano de 2022 na ocasião do seu centenário

⁸ Ocorre quando o artista registra tudo o que vem a sua mente por mais que seja ilógico e fantasioso.

mostram como até hoje repercutem o que a semana histórica foi para a arte brasileira confirmando-se, dessa forma, sua importância.

O historiador literário brasileiro Mário da Silva Brito (1997) destaca que o “estopim do modernismo” aqui no Brasil gira em torno da pintura expressionista da paulista Anita Malfatti. Ela fez seus estudos primeiro na Alemanha e depois nos Estados Unidos. Em uma exposição expressionista na cidade de Colônia, na Alemanha, Anita descobre não somente uma explosão de cores, mas também novas possibilidades de representação da realidade. Tudo isso encantou a jovem que até então não conseguia vislumbrar todas as capacidades pictóricas que as cores podiam oferecer. Assim falou a própria artista sobre o impacto dessa exposição:

Fui com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta.

Pensei, o artista está certo. A luz do sol é composta de três cores primárias e quatro derivadas. Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos na luz. [...] Nada nesse mundo é incolor ou sem luz (Malfatti, 1937 *apud* Brito, 1997, p. 132).

Após esse contato com o Expressionismo, a pintora decide ter aulas com o artista cujos quadros tanto a impressionaram: Louis Corinth. Além disso, Malfatti viaja para o Sul da Alemanha e para a França a fim de ter contato com outros artistas que também proporcionavam a explosão de cores que a encantaram, tais como, Gauguin, Van Gogh, Cézanne e Pissarro.

Depois dos estudos na Alemanha, Anita retorna ao Brasil em 1914 para em seguida completar seus estudos nos Estados Unidos mais precisamente na Independence School of Art. Ao retornar ao Brasil, a pintora realiza pequenas exposições e incentivada por amigos organiza o que seria a primeira Exposição de Arte Moderna que foi inaugurada em 12 de dezembro de 1917.

Anita expõe cinquenta e três trabalhos que dividiu em cinco grupos: figuras; paisagens; gravuras; aquarelas e caricaturas e desenhos. Apesar do estranhamento inicial e de ter recebido críticas que ressaltavam o quanto

aqueles trabalhos causavam uma certa perplexidade, a exposição não recebeu tantas críticas negativas. Será o artigo do escritor Monteiro Lobato publicado no Estado de São Paulo oito dias depois da abertura da exposição que irá colocar a pintora no centro de uma polêmica artística nunca vista até então.

Sobre o artigo de Monteiro Lobato, assim escreveu Neide Rezende:

O ataque do escritor de Taubaté vai incidir justamente naquilo que a pintura de Anita possui de mais valioso para nós, hoje, e mais inovador para a época: a deformação do real, o uso da figura apenas como pretexto para a expressão, a ruptura com a arte de reprodução da natureza exterior, isto é, a negação da arte acadêmica que os brasileiros conheciam e apreciavam – enfim, Lobato ataca o ponto central do que se convencionou chamar de arte moderna.

Na época, essa era uma arte “anormal”, aliás, não só aqui, pois também em outras partes do mundo procurava-se identificá-la à loucura (Rezende, 2002, p. 17).

O escritor Monteiro Lobato reagiu de acordo com o pensamento acadêmico da época, já que ele defendia uma arte naturalista e nacionalista. Dessa forma, ele representa no artigo “A propósito da Exposição Malfatti” a visão oficial sobre como deveria ser a arte no Brasil. Não somente ele, mas muitos outros intelectuais consideravam a arte moderna uma degeneração. Sobre a pintura da artista, assim declara Lobato:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que vêm normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardando os eternos ritmos da vida. E adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres. [...] A outra espécie é formada pelos que vêm anormalmente a natureza, e interpretam-na à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábicas de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência: são frutos de fins de estação, bichados ao nascedouro. [...] Embora eles se dêem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu da paranoia ou da mistificação (Lobato, 1917 *apud* Brito, 1997, p. 136).

O artigo extremamente violento de Monteiro Lobato desencadeou uma série de reações. O escritor, de acordo com Silva Brito (1997), “era avesso às inovações artísticas, não as aceitava e, acima de tudo, seu conhecimento teórico e crítico de arte

radicava-se nas lições acadêmicas e tradicionalistas” (1997, p. 140). Por mais que a visão de Lobato sobre arte fosse bastante tradicional, o artigo muito chocou pelas palavras virulentas e pelo ataque cruel, rude e desnecessário sofrido pela Anita Malfatti. Inclusive, após a publicação, algumas pessoas chegaram a devolver à artista quadros comprados na exposição. Com certeza, tudo isso traumatizou Malfatti, porém a elevou a um posto de mártir das artes brasileiras acorrentadas a uma visão passadista e retrógrada o que acelerou a necessidade de mudanças no cenário artístico brasileiro.

Na época, já havia nomes de artistas do quilate de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia que conseguiam intuir a importância da obra de Anita, mas era necessário que algo fosse feito para chamar a atenção do grande público para o novo e o inusitado e somente um grande evento poderia fazer isso. É o nascimento da Semana de Arte Moderna. Pode-se inferir que houve um longo percurso que aqueles jovens artistas fizeram até chegarem a esse importante evento: “Em 1921 o grupo modernista brasileiro está formado e, apesar de já se anunciarem múltiplas tendências que se consolidarão depois em polêmicas e divergências flagrantes, estão unidos em torno de um objetivo com: a renovação geral das artes.”

Com essa certeza em mente, há a realização da Semana de Arte Moderna nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo e reuniu os mais importantes artistas não somente na literatura, mas também na música, na arquitetura e na escultura. Coube ao escritor Graça Aranha fazer a conferência de abertura, inclusive essa escolha foi bastante inusitada visto que Aranha estava fortemente associado à Academia Brasileira de Letras. Mas era preciso um nome de peso que pudesse ser o avalista do evento e pareceu ser conveniente para os modernistas terem o escritor maranhense na abertura da Semana.

Como se sabe, o evento, mesmo entre vaias, gritos e palavras de ordem, conseguiu mostrar suas ideias e a defesa de que no Brasil também fossem feitos objetos artísticos que mostrassem estar em consonância com o que havia de mais atual. Era necessário fugir do academicismo e do provincianismo e voltar-se para o novo, para novas experimentações estéticas. Sobre isso declara a professora Lucia Helena:

A Semana ecoou na imprensa e abriu caminho para a difusão dos três princípios fundamentais do modernismo brasileiro,

segundo Mário de Andrade: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional (Helena, 2000, p. 47).

O professor e crítico literário João Luiz Lafetá, no livro “1930: a crítica e o modernismo (2000)”, chama a atenção para o caráter revolucionário da experimentação estética promovida pela primeira fase do nosso Modernismo, fase essa também denominada de “Fase heroica”. Em duas linhas de análise que o citado crítico nomeia de “projeto estético” e “projeto ideológico”, o crítico paulista analisa o impacto do Modernismo, mais precisamente entre os anos de 1922 a 1930 e enfatiza a importância das vanguardas históricas para a criação de uma poética modernista e assim declara:

O Modernismo brasileiro foi tomar das vanguardas europeias sua concepção de arte e as bases de sua linguagem: a deformação do natural como fator construtivo, o popular e o grotesco como contrapeso ao falso refinamento acadêmico, a cotidianidade como recusa à idealização do real, o fluxo de consciência como processo de desmascaramento da linguagem tradicional (Lafetá, 2000, p. 22).

O mesmo crítico chama a atenção para o fato de que os artistas vanguardistas foram buscar na arte primitiva a matéria de inspiração para as vanguardas e, no caso do Brasil, as artes africana e indígena sempre coexistiram com a arte europeia. Dessa forma, diferentemente dos artistas das vanguardas, os brasileiros conviviam com esse amalgama cultural no seu cotidiano. Sendo assim:

O senso de fantástico, a deformação do sobrenatural, o canto do cotidiano ou a espontaneidade da inspiração eram elementos que circundavam as formas acadêmicas de produção artística. Dirigindo-se a eles e dando-lhes lugar na nova estética o Modernismo, de um só passo, rompia com a ideologia que segregava o popular – distorcendo assim nossa realidade – e instalava uma linguagem conforme à modernidade do século (Lafetá, 2000, p. 23).

Lafetá também ressalta que o nosso Modernismo, de forma contraditória, não foi financiado pela elite industrial de São Paulo, mas pela elite agrária do estado. O que é um paradoxo visto que em um país ainda preso

ao elemento agrário, que era a representação do atraso social, haver famílias de cafeicultores fomentando a criação de um evento que clamava pelo novo e desejoso para se desvencilhar do antigo. De acordo com Lafetá, esse elemento representa uma importante antinomia da Semana de Arte Moderna e do Modernismo da Fase Heroica: ser patrocinado por aqueles que queriam manter o passado: “Há uma contradição aparente no fato de a arte moderna, implicando todas aquelas ligações com a sociedade industrial, ter sido patrocinada e estimulada por fração da burguesia rural.” (Lafetá, 2000, p. 23)

Vale ressaltar que a elite do café enviava seus filhos e filhas para estudarem na Europa. Lá esses jovens tiveram contato com todas as novidades artísticas e voltaram ao Brasil ansiosos para implementar as novidades europeias em solo brasileiro e tudo ocorrer em São Paulo apenas confirmar a atmosfera cosmopolita que existia na cidade nas duas primeiras décadas do século 20: “Educada na Europa, culturalmente refinada, adaptada aos padrões e aos estilos da vida moderna, não apenas podia aceitar a nova arte como na verdade, necessitava dela.” (Lafetá, 2000, p. 23)

3. ARIANO SUASSUNA E O BRASIL CASTANHO

Neste capítulo serão analisados a literatura social presente no Romance de 30 e a religiosidade popular, já que em ambas estão presentes o Brasil castanho de Ariano Suassuna que é o Brasil da cultura popular nordestina, do catolicismo popular e do povo pobre do interior do Nordeste com suas crenças que invocam os santos populares da sua terra. Já que Suassuna leva para o palco muitas das temáticas abordadas no Romance de 30 e por vermos em seus textos muito da religiosidade popular nordestina surgiu a necessidade de um capítulo que aborde esses dois elementos. Além disso, neste capítulo pode-se compreender a importância do riso na obra do autor paraibano, a partir do momento em que o riso também é usado para fazer as denúncias sociais encontradas não somente no “Auto da Compadecida”, mas também em outras obras do escritor.

A segunda fase do Modernismo brasileiro também está dividida em poesia e prosa. Na prosa, o chamado Regionalismo apresenta, na verdade, vários regionalismos, pois há tendências temáticas visto que as diversas realidades das regiões brasileiras estão presentes na prosa de ficção. E de Norte a Sul, do Nordeste ao Sudeste encontraremos romances e contos que retratam a realidade de vida de cada uma dessas regiões. Essa fase recebe o nome de Romance de 30 e sobre ela José Aderaldo Castello e Antonio Candido escreveram o seguinte:

O decênio de 1930 teve como característica própria um grande surto do romance, tão brilhante quanto o que se verificou entre 1880 e 1910, e que apenas em pequena parte dependeu da estética modernista. Mas sem ela, e sobretudo sem o movimento que lhe correspondeu, os novos romancistas não teriam tido provavelmente a oportunidade de se exprimirem e serem aceitos, desde logo, com o maior entusiasmo. O primeiro grupo a ser mencionado está preso ao ambiente do Rio de Janeiro e se alimentou da já referida atualização sem radicalismo, que permitiu aproveitar muitas lições do passado com espírito novo. [...] A este tipo de ficção se ligam vários escritores de outras partes, sobretudo mineiros, como Cyro dos Anjos, quanto Guilhermino César e Lúcio Cardoso aderem à linha social, esteticamente falando mais irregular [...] O panorama do Rio Grande do Sul é bastante rico, desde o regionalismo (Davi Azambuja, Ciro Martins) até a investigação psicológica (Dionélio Machado), passando por escritores muito hábeis na recriação do quotidiano numa tonalidade entre poética e prosaica: Telmo Vergara, Ernâni Fornari e, mais importante do que todos os outros, Érico Veríssimo (Castello; Candido, 2005, p. 29 – 30).

Como visto acima, é bastante variada toda a produção do Romance de 30 (ver lista de quadros). A realidade social e crítica é uma das características dessa vertente. Os autores retratam os dramas vividos pelos moradores das mais diversas regiões do país. E esses dramas passam pelo viés social e também pelo psicológico. Boa parte dos textos trata dos problemas pelos quais o país passava no momento em que foram escritos, ou seja, na contemporaneidade do escritor. Problemas sociais marcantes são levados às páginas dos romances fazendo mais que uma denúncia, mas contribuindo para uma solução. Esses textos põem o dedo na ferida e escancaram as chagas presentes na sociedade brasileira. Sobre a prosa social de 30 as seguintes características costumam ser elencadas: realismo crítico; situação dos proletários rurais; linguagem próxima da fala.

Sobre o Romance de 30, tem-se a seguinte análise do professor e crítico literário Alfredo Bosi:

A prosa de ficção encaminhada para o “realismo bruto” de Jorge Amado, de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo e, em parte, de Graciliano Ramos, beneficiou-se amplamente da “descida” à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismo léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado. E até mesmo em direções que parecem espiritualmente mais afastadas de 22 (o romance intimista de Otávio de Faria, Lúcio

Cardoso, Cornélio Pena), sente-se o desrecalque psicológico “freudiano-surrealista” ou “freudiano-expressionista” que também chegou até nós com as águas do Modernismo (Bosi, 2000, p. 385).

A vida precária e de miséria dos trabalhadores rurais foi exposta de forma rude e direta pelos escritores que trabalharam com essa temática. A exploração que esses trabalhadores sofriam nas mãos dos grandes latifundiários é mostrada sem atenuantes e somente reforçam a desigualdade social sofrida pela enorme quantidade de pessoas miseráveis que dependiam das migalhas oferecidas pelos donos da terra. Seja no litoral baiano, nas plantações de cacau, nos engenhos da zona da mata, ou no sertão de outros estados do Nordeste os escritores usam tintas pesadas e denunciam de forma contundente a exploração sofrida pelos trabalhadores rurais.

A ficção regionalista nordestina, cujas raízes sobem a Franklin Távora, passando por Rodolfo Teófilo e Domingos Olímpio, entra numa fase nova em 1928 com “A Bagaceira”, de José Américo de Almeida, cujo introito é uma espécie de manifesto. Em 1930 tem grande êxito “O Quinze”, de Rachel de Queiroz. Ambos possuíam um cunho regional e social, voltando-se para problemas como a condição e os costumes do trabalhador rural, a seca, a miséria. Na mesma linha, surgem em 1932 “Os Corumbas”, de Amando Fontes, e “Cacau”, de Jorge Amado. Do ano seguinte são “Menino de Engenho”, de José Lins do Rego, e Caetés, de Graciliano Ramos. E estava lançada uma das correntes mais poderosas da nossa literatura, que chamamos de regionalista para simplificar e nos conformarmos ao uso, mas que em muitos dos seus produtos se desprende completamente dos elementos pitorescos, do dado concreto, da vivência social e telúrica da região. Na maioria dos livros, porém, esta existe como enquadramento expressivo, dando um peso de realidade e um elemento de convicção. Por outro lado, os regionalistas nordestinos são bastante diversos uns dos outros, quanto ao estilo e em virtude da multiplicidade de experiência de cada um, conforme suas respectivas áreas de origem, desde o seco e lapidar Graciliano Ramos até o lírico Jorge Amado, passando pela irregularidade pujante de José Lins do Rego, cujo ritmo criador parece esposar a inspiração popular da sua zona (Castello; Candido, 2005, p. 31-32).

Essa realidade do Romance de 30 nordestino ainda está, infelizmente, fincada na região. Quando se estuda sobre religiosidade e catolicismo populares, esse quadro está mais vivo do que nunca, principalmente no interior

do Nordeste. Não à toa as pessoas mais simples têm a religião como um alento para suas vidas em que a carência financeira, da saúde e da escolaridade só deixam a fé como uma única saída para o descaso social no qual vivem.

Sobre a importância da fé e da religião na vida das pessoas, em especial, as pessoas mais carentes, vale ressaltar que o Brasil é um país predominantemente católico. No censo de 2010 (Teixeira; Fontes, 2013, p. 92), foi verificado que 64,6% dos brasileiros declararam-se católicos, mesmo que esse número seja menor em relação ao censo de 2000 que teve como percentagem 73,8 dos brasileiros declarando-se seguidores do Catolicismo. Os números de 2010 mostram que a fé católica ainda predomina entre a maioria das pessoas entrevistadas. No entanto, há muitos brasileiros que professam um catolicismo muito voltado para o chamado catolicismo popular. Esse catolicismo tem origem no catolicismo tradicional que dominou o Brasil colonial até aproximadamente a Proclamação da República.

No país, estão presentes duas formas de catolicismo conforme analisa o historiador brasileiro Riolando Azzi (1978) no livro “O catolicismo popular no Brasil: aspectos históricos”. Estão presentes entre nós o catolicismo tradicional e o catolicismo renovado. O último representa o catolicismo clerical, romano, sacramental e os valores governamentais; enquanto aquele é luso-brasileiro, medieval, familiar e feito por pessoas comuns. Sobre esses dois tipos de catolicismo Riolando Azzi declara:

Em todo o período colonial, ou seja, nos três primeiros séculos de vida cristã no Brasil, dominou incontestemente o catolicismo tradicional. Durante essa época, apenas os jesuítas e alguns bispos tentaram efetivamente introduzir no Brasil o catolicismo renovado, de inspiração tridentina. A época imperial se caracteriza por uma acentuada luta de hegemonia entre o catolicismo tradicional, que goza do apoio do governo, e o catolicismo renovado, propugnado pelos bispos reformadores. Existe outro dado importante a ser considerado: o catolicismo tradicional, por sua origem lusitana e por seu aspecto social, está mais profundamente vinculado à cultura do povo brasileiro (1978, p. 09).

Como se pode compreender do trecho acima citado, o chamado catolicismo popular brasileiro tem uma forte inspiração no catolicismo

tradicional de origem lusitana. Na expressão desse tipo de catolicismo, há presença de dois elementos totalmente intrínsecos: a fé e a cultura. No catolicismo popular, tais elementos caminham em perfeita sintonia dificultando, inclusive, a separação da fé e da cultura. Não por acaso, as expressões da religiosidade popular serem tão ricas mesmo sendo uma profissão de fé de pessoas simples, principalmente daquelas que vivem no campo. Essa tradição popular/medieval e ibérica-portuguesa irá predominar até meados do século XIX. A partir desse século, as pessoas comuns agregam às suas práticas tradicionais devoções oriundas do catolicismo renovado. Sobre esse tipo de catolicismo, Azzi disserta no livro citado acima:

O catolicismo renovado, por sua vez, por seu caráter nitidamente romano, parece mais dissociado da tradição cultural do povo brasileiro. Aliás, ele só prevaleceu no Brasil a partir do século passado, graças aos esforços dos bispos formados nos seminários europeus, os quais contaram com a colaboração efetiva e atuante de inúmeras congregações religiosas europeias que se transladaram para o Brasil em fins do século (1978, p. 10).

Entretanto, mesmo com a instalação do chamado catolicismo renovado aqui no Brasil, é inegável que o catolicismo tradicional e lusitano não perde sua força em terras brasileiras, principalmente entre os católicos do interior do país. Essa forma de devoção popular continua viva e pulsante não somente no interior, mas também nas capitais com seus “santos de cemitério” que mesmo nos dias atuais enchem esse solo sagrado no Dia de Finados com pessoas que vão lhes prestar homenagens e pagar pelas graças recebidas.

O ecletismo é uma outra característica do catolicismo popular. No Brasil, temos o amálgama entre os cultos de origem africana com os cultos ameríndios, assim como o Espiritismo. Tudo isso resulta em uma religiosidade popular extremamente rica e repleta de diversidade: “Desse modo, não é raro encontrar católicos que frequentam a umbanda, o espiritismo ou assembleias protestantes.” (1978, p. 11) A partir do que foi dito, é nítido todo o pluralismo cultural que faz parte da religiosidade popular brasileira, mais especificamente, do nosso catolicismo popular que é uma tradição do nosso país, levando-se em

consideração que a palavra “tradição” vem do latim “traditio” e significa “Ato ou efeito de entregar; transferência.”

O historiador belga Eduardo Hoornaert no livro “Formação do catolicismo brasileiro” (1991) disserta sobre a implantação da Igreja Católica no país a partir de 1550 até 1800. Ao longo do citado livro, o autor faz reflexões sobre os diversos tipos de catolicismos que o Brasil possui. No capítulo destinado ao “Catolicismo Popular”, o historiador, assim como, Riolando Azzi (1976), chama a atenção para as diversas faces do sagrado existentes no país e sobre o latente sincretismo religioso oriundo das presenças indígenas e africanas.

Hoornaert (1991) chama a atenção para o preconceito que sofre a religiosidade popular no Brasil e chega à conclusão que, assim como cultura popular surge a partir da experiência da opressão, o mesmo ocorre com a religiosidade popular. De acordo com Hoornaert, essa opressão torna a religiosidade popular mais rica e diversificada. Ele também salienta que mesmo diante das dificuldades o homem simples não se conforma e usa sua fé como meio de escapar das adversidades.

Tomemos por exemplo: a expressão popular “se Deus quiser” tem certa complexidade, não é tão simples assim. Frequentemente surge por ocasião da revolta diante de uma determinada situação dolorosa ou injusta: eis o primeiro momento genuíno e original, da expressão religiosa do povo pobre. O pobre não se conforma, apela para Deus-Pai, cuja justiça e bondade invoca, e este apelo já contém os elementos essenciais da fé cristã: Deus é Pai, todos nós somos irmãos. Num segundo momento, o homem abafa este primeiro grito de revolta por meio da sabedoria tradicional. O segundo momento é cultural, provém dos condicionamentos e das experiências coletivas; a tradição ensina que a revolta não resolve nada, que precisa resignar-se e lembrar-se “que pobre nasceu para sofrer mesmo”. Esta lição é continuamente lembrada ao homem pelo ambiente cultural em que vive (1991, p. 103-104).

Infelizmente, o preconceito contra o catolicismo popular provém de uma falsa crença de que nesse tipo de religiosidade não existe criatividade, mas somente fatalismo de quem aceita de forma passiva seu destino. Daí vem o confronto entre o catolicismo patriarcal e o popular:

O primeiro é a religião da casa-grande, exprime a fé e as aspirações dos moradores em terra alheia, dos que dependem dos proprietários. Em ambas as situações, a vida é vivida de maneira diferente: uns vivem dos outros, à custa dos outros. A religião não pode deixar de exprimir essa realidade (1991, p. 104).

Para o antropólogo carioca Carlos Rodrigues Brandão (1986), é necessário destacar, quando se estuda as religiões populares, a diferença entre a religião de mediação e a religião popular. Enquanto a última é considerada popular se for “o catolicismo rústico do campesinato, o pentecostalismo tradicional, as modalidades arcaicas e atuais de cultos afro-brasileiros e os surtos messiânicos” (1986, p. 121); aquela:

É o lugar onde mesmo quando a “massa” de fiéis é demograficamente subalterna, a “mesa” é ou tende ser erudita, ou, pelo menos, reprodutora dos valores de um comando erudito e colonialista a distância (1986, p. 121).

Segundo Brandão, a melhor forma de descrever as religiões populares é inseri-las no espaço subalterno de um lugar no qual serão encontrados feiticeiros, profetas, bruxas, sacerdotes. Ao contrário das religiões de mediação que, aparentemente, são populares por terem pessoas menos privilegiadas, mas são comandadas por agentes que tentam fazer das suas igrejas um espaço de erudição. Algumas dessas igrejas: “as assembleias de Deus, a Congregação Cristã do Brasil, os adventistas do 7º Dia, as testemunhas de Jeová e, no limite, a Igreja Cristo Pentecostal no Brasil e a Igreja do Senhor Jesus [...]” (1986, p. 121) Para Brandão, nesses espaços tem-se grandes igrejas com pessoas humildes e isso não as torna, necessariamente, representantes de uma religiosidade popular.

Uma característica das religiões populares, de acordo com o antropólogo, é a ausência de títulos antes dos nomes dos agentes, ou seja, não há “padres”, “bispos”, “frades”, “pastores” ou “médiums”. Mas, é bem fácil encontrar “Ziquinha, Nico Miguel, dona Leontina, Nerção Garrancho, Coqueiral, Lazo Policarpo, Dito Felix, Dita Mamangaba, Luís Laia, Bahiano e Zé Agenor” (1986, p. 123). Como se pode ver, todos são pessoas comuns, não têm títulos nem outras denominações hierárquicas. São apenas pessoas que têm dons e

usam esses dons entre outros membros da sua comunidade, entre pessoas que acreditam e têm fé que esses dons podem curar ou afastar maus agouros.

Há uma variedade de credos que podem ser encontrados entre os católicos populares. Como já foi dito acima, essa miscelânea é uma das marcas da religiosidade popular:

No mundo dos católicos de foice e viola, a fronteira entre a religião e a magia tem contornos pouco definidos. Por isso, “pedir” no saravá não é pecado, mas equivale a usar um recurso a mais. Ali são pequenas as diferenças entre esperar o milagre; da parte do Deus supremo; de uma das suas “três pessoas” – de preferência “o Filho”, mas não o Cristo cósmico dos leigos intelectualizados, nem o “chefão” dos cursilhistas, e sim o “Menino Jesus”, ou o “Bom Jesus de Pirapora”, “do Iguape”, “dos Perdões” ou da “Cana Verde”; de uma das muitas padroeiras “nossas senhoras”; de um, ou de uma associação lógica de mediadores populares e especialistas; de uma fração do corpo de Cristo, como as “cinco chagas”; de entidades santificadas – “meu anjo da guarda”, “as almas do purgatório”, “as treze almas benditas, sabidas e entendidas”; ou, ainda, de um objeto simbólico tornado poderoso, como “o santo lenho”, as relíquias de um santo, o túmulo de um menino, uma fonte de água, uma cruz de beira de estrada (Brandão, 1986, p. 133).

Apesar de a figura do padre ser importante em determinadas cerimônias atuando como um agente legitimador, os santos populares são os escolhidos quando o assunto é milagres, rezas e magias.

Sabe-se que essa devoção de caráter popular em vários estados e regiões, porém chama a atenção como no Nordeste esse catolicismo solidificou-se de forma mais palpável, de forma especial, no agreste e no sertão.

O Brasil castanho de Ariano Suassuna faz-se presente em textos que mostram o país real. O país com seus dilemas sociais típicos de uma nação com tanta desigualdade como o Brasil. E na segunda fase do Modernismo encontra-se obras que vão abordar – do sertão nordestino à região Sudeste – essas realidades tão díspares. O escritor como um dos maiores nomes do Modernismo brasileiro herdou a valorização da linguagem regional e coloquial, a representação do cotidiano sem máscaras e disfarces e no que se refere ao

Nordeste mostrou com humor a situação dos desvalidos e dos miseráveis muito bem representados em João Grilo e Chicó.

4. A REPRESENTAÇÃO DA MORTE E DO ALÉM NO TEATRO RELIGIOSO DE ARIANO SUASSUNA

*A Escatologia cristã é voltada para o futuro.
(João Batista Libânio)*

O inexorável destino da humanidade é a morte. E o ser humano pode, diante dela, sentir horror, medo, tristeza ou pode apelar para outro sentimento que atenuie a chegada desse momento. Rir dela pode ser uma saída, já que escapar é impossível. Como disse certa vez Ariano Suassuna: “O ser humano só tem duas saídas para enfrentar o trágico da existência: o sonho e o riso”. Dito isso, neste capítulo serão analisados o riso acerca da morte na peça “Auto da Compadecida” e a relação que esse texto possui com o trabalho do comediógrafo português Gil Vicente.

No que concerne ao riso, será utilizada a teoria da carnavalização elaborada por Mikhail Bakhtin no livro “Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais” e também o livro “História do riso e do escárnio”, de Georges Minois. O teórico russo é fundamental para compreendermos a dimensão do riso na Idade Média, já que ele observa a

subversão do riso enquanto elemento desestruturador da rígida sociedade medieval. O riso que se configura como um desvio, por isso também causa tanto incômodo, é o riso que promove a destruição das verdades constituídas.

4.1. O “auto” religioso de Ariano Suassuna e sua relação com o teatro de Gil Vicente

Muito já se escreveu sobre a relação entre os autos vicentinos e a produção teatral de Ariano Suassuna. Tanto as farsas quanto as peças de caráter religioso do autor português exerceram uma importante influência na composição do autor paraibano. Gil Vicente, um comediógrafo do Humanismo português, viveu nos fins do período medieval e como integrante de um momento histórico que representa um divisor de águas entre o fim da Idade Média e o início do Renascimento vai escrever peças que possuem características e valores medievais, mas também evidenciam alguns valores do homem moderno renascentista.

O teatro de Gil Vicente é marcado fortemente pelo elemento popular tanto na forma quanto na escolha de alguns temas. No caso das peças que constituem a Trilogia das Barcas, o autor compõe uma viagem pelo universo do além com o “Auto da Barca do Inferno”, o “Auto da Barca do Purgatório” e o “Auto da Barca da Glória”. Nessas peças, o autor elabora um painel muito rico sobre o pensamento e as crenças ainda presentes sobre o que concerne à vida depois da morte. Para fazer isso, o autor não cria recursos extremamente elaborados, pois, como foi dito acima, o seu teatro tem um forte apelo popular e, muitas vezes, suas peças não possuíam sequer cenário e os espectadores eram convidados a “imaginar” o cenário da peça.

É importante destacar que as peças teatrais no contexto medieval eram encenadas de início no interior das igrejas e depois passaram a ser encenadas no pátio das mesmas ganhando então um caráter profano o que explica a etimologia dessa palavra na qual “pro” significa diante e “fanum” templo. Portanto, as peças profanas eram dramatizadas “fora do templo”. Esse teatro popular e profano ganha as praças, as tavernas, as feiras e também diferentes

públicos. O teatro vicentino vai herdar essa composição altamente popular que veio dos reinos ibéricos e entra em Portugal através das suas peças. Não por acaso, o comediógrafo Gil Vicente é considerado o “pai” do teatro português. E tem o castelhano Juan del Encina o seu maior inspirador.

Gil Vicente reelabora os gêneros teatrais do período medieval, tais como, os milagres, os mistérios e as moralidades em peças religiosas que unem os três gêneros citados. É bom lembrar a importância do teatro em um cenário social no qual havia um grande número de pessoas analfabetas e, através das peças, as pessoas podiam conhecer sobre o texto bíblico e sobre a vida de santos e santas. Os milagres cumpriam muito bem esse papel, pois eram peças que encenavam feitos milagrosos atribuídos a Jesus, Maria e aos mais diversos santos populares da época. Os mistérios tratavam de momentos importantes da Bíblia como a criação de Adão e Eva, a vida de Jesus e de outras personagens importantes do texto bíblico, já nas moralidades fazem-se presentes alegorias do comportamento humano e, muitas vezes, as personagens não tinham nomes próprios e eram chamados por termos genéricos, tais como, Prudência, Sabedoria, Virtude, entre outros.

Inclusive, personagens sem nomes próprios é uma das características do teatro vicentino, pois, como mestre em criar personagens-tipo, Vicente faz com que a personagem perca sua individualidade e represente um segmento social maior. Por isso, é fácil encontrar personagens como o Judeu, o Frade, a Alcoviteira, o Fidalgo, o Sapateiro, etc. Dessa forma, Gil Vicente atinge um número bem significativo de pessoas levando-as a refletirem sobre suas ações e comportamentos. Tudo isso através do humor, já que o citado autor usa o lema latino *Ridendo castigat mores*, isto é, “Rindo corrigem-se os costumes”.

Assim, o teatro vicentino é marcado pelo humor com o objetivo de fazer o público refletir sobre suas ações e procedimentos visto que se existe alguma chance de mudança é enquanto a pessoa está viva, pois após a morte não há possibilidade de retroagir e mudar o comportamento e apagar as falhas cometidas. Pode-se afirmar, então, que o teatro de Gil Vicente é alegórico e também pedagógico e catequético. Também chama a atenção o fato de o autor

fazer com que o público ria de si mesmo ao ver seus erros representados no palco.

Isso acontece devido ao enorme talento artístico do autor que obteve enorme sucesso entre os nobres e fidalgos que formavam o seu público. Visto que mesmo sendo um teatro popular pela rusticidade da sua produção cênica, vale lembrar que muitas vezes nem cenário havia, ainda assim suas peças eram encenadas para o público aristocrático.

Sobre a biografia de Gil Vicente há várias lacunas, pois não se sabe ao certo o ano de seu nascimento e de morte. Algo certo em sua biografia está a data 07 de junho de 1502 que marca o nascimento do herdeiro do trono português, filho dos reis Dom Manuel e Maria de Castela. Após recitar nos aposentos reais o “Monólogo do Vaqueiro”, Gil Vicente ganha a simpatia dos regentes que solicitam outras apresentações. Portanto, a data de nascimento de Dom João III marca o início do teatro vicentino.

Causa tão boa impressão que lhe pedem volte a recitar o monólogo nas festas de Natal. Em lugar de o fazer, encena outra peça, de tema semelhante: Auto Pastoril Castelhana. Como o êxito não fosse menor, daí por diante Gil Vicente dedica-se a escrever e representar teatro para o entretenimento da realeza e da fidalguia, concomitantemente com suas outras funções junto à Corte (Moisés, 2013, p. 113).

Críticos da literatura portuguesa dividem o teatro do comediógrafo português em três fases. Segundo o crítico literário Massaud Moisés, elas se constituem da seguinte forma:

A primeira, de 1502 a 1514, em que é notória a influência de Juan del Encina, sobretudo nos primeiros anos, atenuando-se depois de 1510; a segunda, de 1515 a 1527, começa com Quem tem farelos? e termina com o Auto das Fadas: corresponde ao ápice da carreira dramática de Gil Vicente, com a encenação de suas melhores peças, dentre as quais a Trilogia das Barcas (1517-1518), o Auto da Alma (1518), a Farsa de Inês Pereira (1523), o Juiz da Beira (1525); e a terceira, de 1528, com o Auto da Feira, até 1536, com a Floresta de Enganos, fase em que o dramaturgo, sob o impacto

do classicismo renascentista, entra a intelectualizar o seu teatro (Moisés, 2013, p. 114).

Também costuma-se dividir, quanto ao tema, o teatro vicentino. O teatro tradicional com temas ligados à Idade Média. Nesse conjunto entram peças como o Auto da Alma e o Auto da Fé que possuem grande influência do teatro litúrgico de Juan del Encina. E o teatro de atualidades que apresenta peças com um forte apelo crítico e satírico e são dessa safra algumas das peças mais conhecidas do autor, tais como, “Quem tem farelos?”, a “Trilogia das Barcas” e a conhecidíssima “Farsa de Inês Pereira”.

Segundo António José Saraiva e Óscar Lopes, como o teatro vicentino era encenado requeria muito da sua criatividade, pois o palco era rudimentar e não se sabe se havia uma companhia profissional de atores e nem se havia um elenco fixo:

São mal conhecidas as condições da encenação vicentina. Mas, pelas poucas referências contidas nas peças, é de conjecturar que de simples representação ao rés do soalho se tenha passado depois à montagem de um estrado. Neste se faria, mais tarde, a instalação das barcas, da frágua, da estalagem, etc. exigidas pelas moralidades ou fantasias alegóricas mais complexas (Saraiva; Lopes, 2010, p. 193).

Daí afirmamos como a criatividade foi um elemento importante e fez com que o caráter lúdico, rudimentar, do teatro vicentino salte aos olhos. O apoio recebido pelo regente da época não impediu que o autor deixasse latente em seus textos não somente sua visão de mundo, mas também sua crítica mordaz e, nesse aspecto, sobressai o homem renascentista que não se furta em fazer as críticas necessárias, principalmente para sua própria classe social.

Essas determinantes são fundamentais para compreender o precoce despontar, historicamente falando, de um teatro tão rico, denso e variado. Escrevendo para um público exigente e que detinha nas mãos as rédeas do poder, nem por isso Gil Vicente deixou de impor-se como teatrólogo e impor o seu gosto pessoal. E se por vezes parece haver obedecido às injunções do meio social em que vivia e em que representava o seu teatro, jamais se rebaixou a ponto de se desmerecer, ainda que, para defender a sua autonomia moral, tivesse de camuflá-la com o emprego de disfarces, truques, símbolos, alegorias e

mesmo o cômico mais desopilante. Graças a tais condições de trabalho, legou obra volumosa, fruto duma persistente ebulição interior, e diversa nos seus ingredientes e recursos cênicos (Moisés, 2013, p. 117).

No teatro de sátira social, encontram-se grandes obras primas do teatro vicentino com seus personagens estereotipados. Gil Vicente foi, como já dito, um profícuo criador de personagens. Algumas delas somente para a distração, tais como, os tipos folclóricos que costumam ser denominados assim o homem que trabalha no campo. Elas servem para que os fidalgos e os nobres riam da simplicidade dessas pessoas. Entretanto, o homem do campo junto com os parvos costumam ser os únicos que têm o merecimento de entrar na glória celestial.

A personagem-tipo que aparece de forma muito recorrente nas peças vicentinas são os padres e os frades. Principalmente o frade por estar mais próximo ao povo. O frade costumava ser mais exigido moralmente falando justamente por servir de exemplo as pessoas comuns. Não à toa o olhar de Gil Vicente torna-se mais crítico e mordaz quando se refere aos religiosos católicos.

Gil Vicente censura nele a desconformidade entre os actos e os ideais, pois, em lugar de praticar a austeridade, a pobreza e a renúncia ao mundo, busca a riqueza e os prazeres, é espadachim, blasfema, tem mulher e prole, ambiciona honras e cargos, procedendo como se a ordenação sacerdotal o imunizasse contra os castigos que Deus tem reservado para os pecadores. A principal ambição dos clérigos vicentinos é bispar, ou seja, tornarem-se bispos ou prelados. Para o conseguir, um frade que participa na *Ramagem de Agravados* defuma-se com palha amarela de modo a aparentar um rosto macilento de jejuns e mortificações (Saraiva; Lopes, 2010, p. 193).

Na sátira social vicentina, não é somente o frade que aparece de forma recorrente. Eis alguns que também se fazem presentes:

Comparecem outros tipos tradicionais e em grande parte convencionais, embora com alguma dose de realidade reconhecível, como por exemplo, a velha beberona (*Maria Parda*), a desavergonhada e vivaz alcoviteira (*O Juiz da Beira, Comédia do Viúvo*, *Inês Pereira, Barca do Inferno*) e o Judeu (*O Juiz da Beira, Inês Pereira, Barca do Inferno, Diálogo sobre a Ressureição*). Em relação a estes tipos, Gil Vicente limitou-se a seguir a opinião e até os preconceitos correntes, tanto na corte como no seio do povo (Saraiva; Lopes, 2010, p. 199).

Toda essa gama de personalidades literárias faz com que o leitor possa ter um cenário bem abrangente dos tipos que são analisados nas peças. Outra personagem que aparece com certa regularidade no teatro vicentino é o Escudeiro. Esse tipo representa o ócio e a preguiça, pois como declaram os professores António Saraiva e Óscar Lopes: “O Escudeiro imita os padrões da nobreza, toca guitarra, verseja, faz serenatas às filhas dos ‘oficiais mecânicos’, pavoneia-se de bravo e cavaleiro, espera o seu ‘acrescentamento’, que o instalará de vez na nobreza” (Saraiva; Lopes, 2010, p. 200). Como se pode constatar, todas as classes sociais e todos os tipos humanos foram analisados por Gil Vicente.

Com o objetivo de divertir a corte, o teatro vicentino também foi marcado pela espontaneidade e o improviso. A partir desse fato, pode-se inferir que o autor deixava seus atores livres para apresentar suas falas. Esse improviso aparece também no espaço em que se dava a peça, pois na ausência de teatro propriamente dito as ações aconteciam nos salões da corte e muitas vezes era necessário usar a imaginação para “ver” alguns objetos em cena. É importante lembrar que os textos eram escritos em forma de verso e em redondilha menor ou maior⁹. Uma escolha formal bem ao gosto da poesia trovadoresca e bem comum de ser usada na Idade Média. Além disso, eram comuns cantigas entre as falas das personagens. É bom lembrar que como um autor inserido no Humanismo, Gil Vicente incorpora elementos da forma literária medieval nos seus textos.

⁹ Redondilha menor é um verso com cinco sílabas poéticas e redondilha maior é um verso com sete sílabas poéticas.

Gil Vicente no processo de decomposição do teatro medieval, é claro que nos interessa uma classificação histórica, integrando os seus autos nos géneros existentes na sua época e então reconhecidos como tais, ou avaliando a sua diferenciação em relação a esses géneros (Saraiva, 1965, p. 92).

Sobre essa dualidade vicentina, ou seja, um autor com um pé fincado na Idade Média e outro no Renascimento que mostrava seus prenúncios assim declara o professor Massaud Moisés:

Enquanto comediógrafo, Gil Vicente destaca-se como o mais inspirado autor de teatro em toda a história da Literatura Portuguesa. Servindo de ponte de trânsito, traço de união, entre a Idade Média e a Renascença, fixou em suas peças o momento em que as duas formas de cultura se defrontavam, uma, para terminar (ou melhor, para diminuir o seu influxo e domínio), a outra, para começar. Daí o seu duplo (quando não triplo ou quádruplo) caráter, como apontamos ao tratar dos tipos de peças: é um teatro que tem, na exata medida do tempo, olhos voltados para trás, contemplando o mundo que morria (e a que Gil Vicente pertencia por ideologia e formação), e para a frente, na intuição feliz do novo rumo tomado pelo embate das ideias (Moisés, 2013, p. 117).

Enquanto um homem que olhava para o Renascimento, temos um Gil Vicente extremamente crítico e mordaz. O Gil Vicente das sátiras sociais que não era condescendente com os desvios éticos daqueles que deveriam dar o primeiro exemplo, como já foi dito, os clérigos de uma maneira geral. Esse uso temático e estilístico é bem típico de uma época que se abre para um contexto bem diferente do medieval, pois como um homem do Humanismo o autor exalta a figura humana e seus feitos, mas também sabe quando criticar e denunciar seus vícios.

Em um contexto histórico e social totalmente diferente do de Gil Vicente, o autor paraibano Ariano Suassuna busca inspiração no mestre português com peças que remetem à forma e à temática do teatro vicentino. O autor paraibano, como se sabe, teve uma forte influência dos autos do comediógrafo português como o próprio autor declara no livro “Almanaque armorial”.

Anatol Rosenfeld, com extraordinária agudeza e com a penetração crítica de sempre notou que meu teatro era, sim, aproximado do de Gil Vicente, dos milagres medievais e –

acrescento eu – do de Plauto, do de Goldoni, do de Lope de Vega, do de Calderón de La Barca etc. – e não do de Claudel ou Brecht (Suassuna, 2008, p. 178).

Ariano mescla as formas e os elementos do teatro vicentino com o romanceiro popular do Nordeste, além de elementos da literatura de cordel. Como é o caso da peça “Auto da Compadecida” que é inspirada no folheto “O enterro do cachorro” de autoria desconhecida, além dos folhetos “O cavalo que defecava dinheiro” e “O castigo da soberba”.

Essa amálgama de influências é a marca do teatro de Suassuna. A busca por uma arte erudita com clara influência da cultura popular nordestina e ibérica. Porém, a cultura popular nordestina sempre ofereceu sua maior fonte de inspiração como declara no já citado livro “Almanaque Armorial”:

Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romanceiro Popular do Nordeste, com o qual tive estreito contacto desde minha infância de menino criado no Sertão do Cariri da Paraíba. Quem quiser tirar prova disso leia o Cancioneiro do Norte, de Rodrigues de Carvalho, e Violeiros do Norte, de Leonardo Mota. Bastam esses dois. O Auto da Compadecida é inteiramente baseado em dois romances e num auto popular, publicados por esses dois pesquisadores do Romanceiro, que exerceram, com isso, um papel decisivo na criação da peça (Suassuna, 2008, p.179-80).

O “Romanceiro” é o termo usado pelo artista paraibano para se referir aos romances ou histórias publicadas em folhetos. Para ele, essas histórias ou “romances” representavam e continham a essência da cultura popular nordestina, em especial, a cultura do sertão que, como se sabe, é um elemento de extrema importância na literatura do autor. Ariano faz um gesto antropofágico com esses romances e outros textos medievais ao incorporar tudo isso para criar sua vasta produção artística.

Pode-se verificar este gesto antropofágico no “Auto da Compadecida” quando o autor explica antes do início do texto que cada ato da peça tem inspiração em folhetos nordestinos. O primeiro ato foi inspirado no folheto “O dinheiro - O testamento do cachorro”, de Leandro Gomes de Barros; o segundo

ato é inspirado no folheto “O cavalo que defecava dinheiro”, Leandro Gomes de Barros e o terceiro e último ato teve inspiração em “O castigo da soberba”, por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Sousa.

Seguem algumas estrofes do folheto de cordel “O dinheiro – O testamento do cachorro”:

O dinheiro neste mundo
 Não há força que o debande
 Nem perigo que o enfrente
 Nem senhoria que o mande
 Tudo está abaixo dele
 Só ele ali é o grande.

.....

Um inglês tinha um cachorro
 De uma grande estimação
 Morreu o dito cachorro
 E o inglês disse então:
 - Me enterra essa cachorra
 Inda que gaste um milhão!

- Ele antes de morrer
 Um testamento aprontou
 Só quatro contos de réis
 Para o vigário deixou!
 Antes do inglês findar
 O vigário suspirou:

- Coitado!, disse o vigário
 De que morreu este pobre?
 Que animal inteligente
 Que sentimento tão nobre
 Antes de partir do mundo

E lá chegou o cachorro
 O dinheiro foi na frente
 Teve momento o enterro
 Missa de corpo presente
 Ladainha e seu rancho
 Melhor do que certa gente.

Mandaram dar parte ao bispo
 Que o vigário tinha feito
 O enterro do cachorro
 Que não era de direito
 O bispo aí falou muito
 Mostrou-se mal satisfeito.

.....

- Foi um cachorro importante
Animal de inteligência
Ele antes de morrer
Deixou a Vossa Excelência
Dois contos de réis em ouro
Se errei, tenha paciência!

- Não foi erro, Seu vigário
Você é um bom pastor
Desculpe eu incomodá-lo
A culpa é do portador
Um cachorro como este
Já vê que é merecedor!

No “Auto da Compadecida”, Ariano coloca o animal como sendo da Mulher do Padeiro. Os dois maus patrões de João Grilo não se conformam com a morte do cachorro e exigem que ele seja enterrado em latim. João Grilo com toda sua picardia elabora um plano para fazer com que o padre enterre o animalzinho e para isso cria a história de que o cachorro deixou um testamento no qual deixava uma soma em dinheiro para o padre e o sacristão.

Padre
Por sua conta como, se o vigário sou eu?
Sacristão
O vigário é o senhor, mas quem sabe quanto vale o testamento sou eu.
Padre
Hem? O testamento?
Sacristão
Sim, o testamento
Padre
Mas que testamento é esse?
Sacristão
O testamento do cachorro
Padre
E ele deixou testamento?
Sacristão
Só para o vigário deixou dez contos.
Padre
Que cachorro inteligente! Que sentimento nobre!
[...]

(Suassuna, 2005, p. 51–52).

No trecho a seguir, pode-se verificar outra crítica a hipocrisia do clero encontrada no “Auto da Compadecida” quando o Bispo muda de opinião sobre o enterro do cachorro quando descobre que também está no testamento.

João Grilo

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

Bispo

Do testamento? Que testamento?

Chicó

O testamento do cachorro.

Bispo

Testamento do cachorro?

Padre, animando-se

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

Bispo

É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal interessante! Que sentimento nobre! (Suassuna, 2005, p. 68–69).

No segundo ato, o autor inspira-se no folheto “O cavalo que defecava dinheiro” para a construção da trama. Com Ariano, agora o cavalo passa ser um gato. Um gato que “descome” dinheiro.

MULHER

Espere. Sabe do que mais, João? Não vá buscar o gato que isso só traz aborrecimento e despesa. Não viu o que aconteceu com o cachorro? Terminei tendo que fazer testamento.

João Grilo

Ah, mas aquilo é porque foi o cachorro. Com meu gato é diferente...

Mulher

Diferente por quê?

João Grilo

Porque, em vez de dar despesa, esse gato dá lucro.

Mulher

Fora vaca, cavalo e criação, bicho que dá lucro não existe.

[...]

João Grilo

É que o gato que lhe trouxe, descome dinheiro.

Mulher

Descome dinheiro? (Suassuna, 2005, p. 76–77).

A seguir algumas estrofes do romance “O cavalo que defecava dinheiro”:

.....
Foi na venda e de lá trouxe
Três moedas de cruzado
Sem dizer nada a ninguém
Para não ser censurado
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!

Saiu o duque vexado
Fazendo que não sabia,
Saiu percorrendo as terras
Como quem não conhecia
Foi visitar a choupana,

Onde o pobre residia.

.....

Ariano Suassuna retoma algumas personagens do “Auto da barca do Inferno” no “Auto da Compadecida” (ver apêndice):

E assim como Gil Vicente que utiliza rimas nas suas peças, Ariano também costuma utilizar esse recurso. Apesar de não haver rimas no “Auto da Compadecida”, elas estão presentes em quase toda a comédia “Farsa da Boa Preguiça” como se pode constatar no trecho seguinte:

CLARABELA

Aderaldo, querido! Que saudade!
 Não sei, na impaciência de revê-lo,
 como suportei essa viagem!
 Beije de longe, para não estragar a maquilagem!
 Ah! Que beijo fabuloso! Olhe, você fez a transação
 e açambarcou o gado do Sertão? (Suassuna, 2020, 61).

Suassuna usa personagens-tipo no “Auto da Compadecida” e dessa forma faz com que essas personagens representem um segmento social e não somente uma pessoa em particular. Como vimos no quadro acima, a ausência de nomes próprios de alguns personagens comprova isso. Mesmo a personagem Benedito da peça “A pena e a lei” é uma personagem-tipo, o “zanni” da *commedia dell’arte*. O criado cômico, esperto e trapalhão. Outro artifício usado, como foi visto, por Gil Vicente e também é possível perceber em Ariano Suassuna é a máxima latina “Rindo corrigem-se os costumes”, em especial, no teatro religioso do autor paraibano.

Como bem declara a pesquisadora Lígia Vassalo:

Na produção literária de Ariano Suassuna, configuram-se inúmeros espaços intertextuais. Residem nos vários planos e níveis de intersecção das diversas instâncias em que o artista reelabora suas fontes: sequências narrativas, estruturas formais, cenas, motivos, temas... (Vassalo, 2022, p. 117).

Vassalo no livro “O sertão medieval e o teatro de Ariano Suassuna” também chama a atenção para o fato de a intertextualidade também ser recorrente na Idade Média e de que essa intertextualidade estava presente na escrita e na oralidade também:

A intertextualidade era prática frequente na Idade Média, associando-se à oralidade ou à escrita. Por não se preocupar com o registro de autoria das obras, a literatura medieval enfatiza a versão e o tratamento conferido a ela por cada novo intérprete, inclusive nas situações em que os textos se dizem traduções. [...] Uma das maneiras de decodificar a intertextualidade repousa no estudo das fontes. Elas de certo modo abrem os espaços intertextuais, deixando ver o enunciado primeiro através dos interstícios. As de Suassuna derivam de múltiplas procedências: populares e eruditas, orais e escritas, explícitas e implícitas. Aliás, o dramaturgo não costuma fazer segredos sobre as que têm cunho popular, em geral desconhecidas do público letrado (Vassalo, 2022, p. 122-123).

A citada pesquisadora chama a atenção para o caráter intrínseco do medievalismo nas produções da cultura popular do Nordeste:

A medievalidade parece provir da própria literatura popular nordestina no caso dos temas, das matrizes textuais e das dramatizações populares, ao passo que aparenta derivar de fontes cultas no tocante aos modelos formais de teatro religioso e profano. Caberia ressaltar, contudo, que essas fontes, hoje consideradas cultas, pertenceram ao mundo popular à época em que foram produzidas, em que não se fazia um recorte tão rígido quanto o de hoje nas produções literárias (Vassalo, 2022, p. 123).

Para explicar as marcas da cultura feudal no Nordeste brasileiro, Vassalo afirma que essa região foi a primeira a prosperar devido ao cultivo da cana-de-açúcar e isso fez com que muito cedo o nordeste absorvesse um modelo social e econômico muito próximo do regime feudal. Soma-se a isso o fato de que a metrópole trazia para a colônia uma religiosidade muito profunda que terminava por se dividir na religiosidade oficial e na popular que representava os grupos que ficavam à margem da sociedade. Em Ariano Suassuna, a cultura popular serve de sustentáculo visto que:

A maneira adotada para analisar o projeto estético do dramaturgo acaba por desvendar de que modo a explícita vinculação com a cultura popular nordestina que lhe serve de esteio se amalgama com a erudita, para que se opere a transposição da arte popular para o ambiente culto, que é o cerne da proposta armorial. Percebe-se que, se as fontes temáticas, as sequências narrativas e certas técnicas do cordel e dos folguedos populares constituem as bases principais para o teatro de Suassuna, o artista integra tais elementos em modelos formais dramáticos da alta literatura ocidental (Vassalo, 2022, p. 123).

Nesse cenário tem-se a importância de um autor como Gil Vicente para a produção literária do dramaturgo paraibano. Gil Vicente com suas moralidades, mistérios e milagres vai influenciar de forma inegável a produção artística de Suassuna que reelabora os elementos medievais já existentes no Nordeste.

4.2. O riso da morte no “Auto da Compadecida”

Neste tópico pretende-se constatar como o enredo que forma o *corpus* da pesquisa apresenta o riso acerca da finitude, ou seja, acerca da morte. O “Auto da Compadecida” é uma peça teatral que possui três atos. Ela possui as seguintes personagens:

Palhaço: além de apresentar a peça, também faz comentários sobre as ações de outras personagens. Ele aparece nos três atos e possui um caráter metalinguístico quando faz considerações sobre a dinâmica do texto teatral.

João Grilo: a personagem principal da peça. Pobre, muito magro e “amarelo”. João Grilo usa da sua esperteza para sobreviver aos maus patrões que o exploram. Ele também é personagem de um folheto de cordel.

Chicó: amigo inseparável de João Grilo e assim como este é extremamente pobre. Ajuda o amigo em diversas situações da peça. Covarde e medroso, Chicó adora criar “histórias” cujo final não sabe como explicar, pois é um grande mentiroso.

Bispo: um religioso interesseiro que usa as leis da Igreja para o seu próprio benefício.

Padre João: sacerdote também interesseiro sempre preocupado em agradar os interesses das pessoas ricas e importantes da cidade.

Sacristão: outro exemplo de religioso preocupado com os próprios interesses financeiros.

Frade: o religioso que representa com humildade o clero, diferente dos outros religiosos locais.

Padeiro: representa a pequena burguesia da cidade. Mau patrão que explora seus empregados.

Mulher do Padeiro: adúltera e lasciva, só consegue desenvolver laços afetivos com seus animais de estimação.

Severino do Aracaju: cangaceiro que invade a cidade de Taperoá em busca de dinheiro e vingança.

Cangaceiro: ajudante de Severino do Aracaju.

Encourado: satanás e promotor supremo do Inferno. Recebe esse nome do autor pelo fato de que no sertão nordestino acredita-se que o Diabo usa roupas de couro semelhantes às roupas dos vaqueiros.

Demônio: ajudante do Encourado.

Manuel: filho de Deus e juiz. É a representação do bem, amor e compaixão.

Compadecida: Nossa Senhora é a grande advogada invocada por João Grilo. Ela representa o olhar de amor e misericórdia.

No primeiro ato, tem-se a apresentação das personagens e dos atores, além da chegada dos amigos João Grilo e Chicó tentando encontrar uma forma de o pároco benzer o cachorro da mulher do Padeiro. Eles sabem que terão dificuldades em fazer com que o Padre João aceite essa incumbência, por isso João Grilo cria uma história mirabolante envolvendo o nome de Antônio Moraes, o homem mais rico e temido da cidade de Taperoá, a fim de fazer com que o padre benza o cachorro. Como era de se esperar, tudo isso vai provocar uma série de mal-entendidos envolvendo todas as personagens da peça. Depois de várias confusões o padre, por interesse financeiro, aceita enterrar o cachorro em latim. O Bispo ao saber do ocorrido decide punir o pároco, mas ao descobrir que também seria beneficiado financeiramente decide ratificar a atitude do padre.

No segundo ato, ocorre a chegada de Severino do Aracaju com seus cangaceiros. É quando as personagens do primeiro ato, com exceção de Chicó, morrem pelas mãos de Severino e seu auxiliar. Começa aqui a jornada dos mortos para o além e mais das artimanhas de João Grilo a fim de escapar de ir para o Inferno. Percebe-se que mesmo a morte tem na peça de Ariano um quê de algo cômico que não permite que um acontecimento tão duro como esse fique ainda mais pesado e sombrio. É o que ocorre, por exemplo, na morte do Padeiro e da Mulher do Padeiro:

SEVERINO

Que foi isso? Só matou um?

CANGACEIRO

Não, os dois.

SEVERINO

Só ouvi um tiro.

CANGACEIRO

la matar a mulher primeiro, como o senhor mandou, mas no momento em que ia puxar o gatilho, o homem correu, abraçou-se com a mulher e morreram juntos. (Suassuna, 2005, p. 101)

Ou então na passagem em que João Grilo tenta enganar Severino persuadindo-o a acreditar que uma gaita benzida pelo padre Cícero é capaz de fazer um morto ressuscitar:

JOÃO GRILO

Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.

SEVERINO

Qual é?

JOÃO GRILO

Dar-lhe esta gaita de presente.

SEVERINO

Uma gaita? Pra que eu quero uma gaita?

JOÃO GRILO

Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.

SEVERINO

Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.

JOÃO GRILO

Mas cura! Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer! (Suassuna, 2005, p. 102).

Mesmo diante da morte violenta, esse evento em Ariano Suassuna parece seguir o conceito de morte domesticada¹⁰ de Philippe Ariés, pois no contexto do sertão a morte ou viria de forma natural ou através da morte violenta. E mesmo temendo a finitude as personagens terminam por aceitar o seu fim pelas mãos de um cangaceiro.

CHICÓ

João! João! Morreu! Ai meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado e morrer assim! Que é que eu faço no mundo sem João? João! João! Não tem mais jeito, João Grilo morreu. Acabou-se o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre. Que posso fazer agora? Somente seu enterro e rezar por sua alma (Suassuna, 2005, p. 113).

No livro “História do riso e do escárnio” (2003), o historiador francês Georges Minois, logo no início do capítulo dedicado a diabolização do riso na Alta Idade Média, chama a atenção para o fato de que “o cristianismo é pouco propício ao riso” (2003, p. 111). O citado historiador continua sua análise chamando a atenção para a forma como o cristianismo na Alta Idade Média foi moldado a partir da influência dos conceitos platônicos e aristotélicos. De acordo com o estudioso, influenciada por esses conceitos, a teologia clássica irá formar a concepção de um Cristo triste e autocontemplativo que dominará, de forma contundente, o imaginário da época.

¹⁰ Morte domesticada é uma expressão usada pelo historiador francês Philippe Ariés para se referir à morte pacífica que o homem medieval esperava ter. É a morte aceita pelo moribundo.

O riso passa a ser visto como uma consequência do pecado original e, por isso mesmo, deveria ser evitado a qualquer custo, pois ele denuncia as imperfeições humanas:

O pecado original é cometido, tudo se desequilibra, e o riso aparece: o diabo é responsável por isso. Essa paternidade tem sérias consequências: o riso é ligado à imperfeição, à corrupção, ao fato de que as criaturas sejam decaídas, que não coincidam com seu modelo, com sua essência ideal. É esse hiato entre a existência e a essência que provoca o riso, essa defasagem permanente entre o que somos e o que deveríamos ser. [...] É a desforra do diabo, que revela ao homem que ele não é nada, que não deve seu ser a si mesmo, que é dependente e que não pode nada, que é grotesco em um universo grotesco (Minois, 2003, p. 112).

Minois chama a atenção para o fato de que em algumas passagens bíblicas o riso não é bem visto pelo próprio Criador. Um exemplo ocorre quando Sara ri ao saber que vai engravidar aos noventa anos e é repreendida por Deus que vê no riso da mulher de Abraão um sinal de descrença. O historiador continua mostrando que os teólogos da Alta Idade Média não encontram o riso na Bíblia associado a algo positivo. Muitos defendem, inclusive, que o próprio Jesus não ri nas Sagradas Escrituras.

Essas discussões ilustram toda a ambiguidade das interpretações da Bíblia. Quando colocamos a questão de saber se há humor na Bíblia, seria necessário distinguir entre o humor que acreditamos encontrar nela, com nossa sensibilidade atual, e o humor que os redatores voluntariamente aí colocaram, mesmo que isso não nos faça rir mais (Minois, 2003, p. 134).

O único riso aceito pelos fundadores do Catolicismo era o riso contra o mal. Nesse caso, a zombaria vale para apontar os defeitos daqueles que representam o maléfico. Minois chama a atenção para o paganismo como um constante alvo dos fundadores.

A luta se acirra, sobretudo contra o riso coletivo organizado sob a forma de festa. Ainda mais que a festa está intimamente ligada à mitologia e às crenças pagãs. Saturnais e lupercais dão lugar a regozijos imorais, severamente condenados pelos

autores cristãos: ‘culpado’, ‘indecente’, ‘vergonhoso’, ‘debochado’, ‘licença’, ‘luxúria’ são termos cada vez mais recorrentes sobre o assunto. As mascaradas são julgadas particularmente odiosas: usar uma máscara, disfarçar-se, é mentir, é mudar de identidade para esconder suas más ações – sugestão demoníaca, obra de Satã (Minois, 2003, p. 137).

Percebe-se que as fusões do riso com o sagrado, do cômico com o sério estão no cerne da religião popular do período medieval. O historiador francês chama a atenção para o fato desse alicerce ser formado a partir de uma contradição:

Esse paradoxo pode ir muito longe. Numa religião tão ritualizada como o catolicismo, em que tudo gira em torno da repetição cotidiana da mesma cerimônia – com os mesmos gestos e as mesmas palavras em todas as igrejas – reproduzindo a última refeição, a Ceia, era inevitável que aparecesse logo uma deformação cômica desse ritual, sob forma de paródia. Da refeição sagrada ao banquete bufão, a passagem é muito rápida, e essa utilização cômica do trágico sagrado é a principal fonte do riso medieval que enraíza na religião.

Ao trazer essa constatação para o “Auto da Compadecida” é possível verificar como Ariano, através das personagens Chicó e João Grilo, parodiam uma missa fúnebre na passagem do enterro do cachorro. A missa em questão é rezada em latim. Como um artista que busca inspiração na Idade Média, Suassuna promove esse riso que quebra com a seriedade das cerimônias oficiais.

Nesse sentido, o autor paraibano promove uma carnavalização da morte, através de um riso que lembra “o riso unânime da festa medieval” (Minois, 2003, p. 155). O riso medieval que se apresenta na forma de paródia:

É o riso de uma sociedade que se vê em um espelho deformante. Essa sociedade se macaqueia, porque encontrou certo equilíbrio. Se pode zombar de si mesma é porque não tem angústias metafísicas. Ela evolui num quadro que não é confortável, mas coerente. Se a morte está sempre presente, se a penúria, a guerra e a epidemia nunca estão longe – ainda que tenha havido uma relativa trégua do século XI ao século XIII -, elas inscrevem-se num sistema de mundo que mistura de forma inextricável o sagrado e o profano (Minois, 2003, p; 155).

Nas festas e celebrações, há uma tendência de o homem do medievo fazer cópias deformadas das festividades que existiam. Daí a existência das farsas, do Carnaval, das festas dos loucos, dos asnos, etc. Zombar uns dos outros faz parte de um jogo no qual se sabe qual o papel de cada um naquela sociedade. As pessoas aceitam e reconhecem a existência desses valores, mas nas festas existe a inversão dos papéis.

Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (proteicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária como um “mundo ao revés” (Bakhtin, 2010, p. 9-10).

Percebe-se que esse mundo às avessas também faz com que a morte passe a ser vista por outro prisma na peça “Auto da Compadecida”. O prisma da paródia, do riso e da carnavalização:

SEVERINO

Não, não gosto de matar frade que dá azar. Vá embora. [O Frade sai] E chega agora a vez do excelentíssimo senhor padeiro desta cidade de Taperoá, que terá a subida satisfação de morrer ao lado de sua excelentíssima mulher safada.

PADEIRO

Antes de morrer, tenho um pedido a fazer.

SEVERINO

Ai, ai, ai! O que é?

PADEIRO

Quero que ela morra primeiro, pra eu ver.

SEVERINO

Concedido. Mate a mulher primeiro.

MULHER

Ah desgraçado!

PADEIRO

Desgraçada é você que me desgraçava a testa sem eu saber!
E se ao menos fosse com uma pessoa de respeito! Mas até Chicó!

CHICÓ

Até Chicó o quê? Eu fui que corri o perigo de ficar falado,
andando com essa mulher pra cima e pra baixo!

PADEIRO

Eu não digo? Você me desgraçou. Caminhe na frente! Faço
questão de ver essa desgraça morrer! (Suassuna, 2005, p. 99 -
100).

De acordo com Mikhail Bakhtin (2010), o riso popular deve ser colocado de forma adequada para que ele não caia em uma visão moderna e pouco aprofundada. Pois, sua essência pode ser perdida caso ele seja analisado tendo como parâmetro os textos cômicos modernos. Essa postura pode fazer com que a comicidade seja entendida somente como o riso pelo riso. Sobre essa constatação, assim declarou o teórico russo:

O problema do riso popular deve ser colocado de maneira conveniente. Os estudos que lhe foram consagrados incorrem no erro de modernizá-lo grosseiramente, interpretando-o dentro do espírito da literatura cômica moderna, seja como um humor satírico negativo (designado dessa forma Rabelais como autor exclusivamente satírico), seja como um riso alegre destinado unicamente a divertir, ligeiro e desprovido de profundidade e força. Geralmente seu caráter ambivalente passa despercebido (Bakhtin, 2010, p. 11).

Sobre a junção do sagrado e do profano que alicerçam o cômico na citada peça, temos o que Bakhtin chama de paródia sacra. Há vários desses elementos na peça de Suassuna, tais como, o testamento do cachorro:

Posteriormente, surgem dúplices paródicos de todos os elementos do culto e do dogma religioso. É o que se chama de ‘paródia sacra’, um dos fenômenos mais originais e ainda menos compreendidos da literatura medieval. Sabemos que existem numerosas liturgias paródicas (Liturgia dos beberões, Liturgia dos jogadores, etc.), paródias das leituras evangélicas, das orações, inclusive as mais sagradas (como o pai-nosso, a ave-maria, etc.), litânias, dos hinos religiosos, dos salmos, assim como de diferentes sentenças do Evangelho, etc. Escreveram-se testamentos paródicos (“Testamento do porco”, “Testamento do burro”), epitáfios paródicos, decisões paródicas dos concílios, etc. Esse gênero literário quase infinito estava consagrado pela tradição e tolerado em certa medida pela Igreja. Uma parte era composta e existia sob a égide do “riso pascal” ou do “riso de Natal”, a outra (liturgias e orações paródicas) estava em relação direta com a “festa dos tolos” e era interpretada nessa ocasião (Bakhtin, 2010, p. 12).

Como se pode constatar da citação acima, havia uma grande variedade da literatura cômica-religiosa no período medieval. E essas modalidades retomam o carnaval das praças públicas nas quais o riso carnavalizante acontecia, pois de acordo com o estudioso russo:

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência (Bakhtin, 2010, p. 09).

Se o carnaval iguala a todos, o mesmo podemos dizer da morte que no “Auto da Compadecida” demonstra de forma bem clara que, independente de classe social, ninguém escapa da finitude. Essa constatação abre espaço para um outro elemento medieval que também aparece na peça que é a “Dança macabra”. Ela consistia em um conjunto de imagens que mostravam reis, rainhas, mendigos, religiosos, jovens e velhos sendo levados por esqueletos que representavam a Morte. Na peça tem-se o Bispo, o Padre e o Sacristão que são os primeiros a morrer, depois os representantes do capital e da burguesia local, no caso, o Padeiro e a Mulher do Padeiro e por fim a

personagem picaresca João Grilo que também tem seu encontro com a morte quando tentava obter algum tipo de lucro com a morte de Severino do Aracaju:

JOÃO GRILO

E agora a vida boa e a independência pra João Grilo e pra Chicó, graças à minha altíssima sabedoria e ao testamento do cachorro.

CHICÓ (DE FORA)

João, venha embora pelo amor de Deus!

JOÃO GRILO

Já vou, Chicó, João Grilo já vai.

O CANGACEIRO REERGUE DIFICILMENTE A CABEÇA, PEGA O RIFLE, ATIRA EM JOÃO E MORRE, JOÃO ENTRE EM CENA SEGURANDO O ESPINHAÇO E SENTA-SE NO CHÃO. CHICÓ VOLTA CORRENDO.

CHICÓ

Que foi isso, João?

JOÃO GRILO

O cabra estava vivo ainda e atirou em mim.

CHICÓ

Ai, minha Nossa Senhora, será que você vai morrer, João?

JOÃO GRILO

Acho que vou, Chicó, estou ficando com a vista escura.

CHICÓ

Ai, meu Deus, pobre de João Grilo vai morrer!

JOÃO GRILO

Deixe de latomia, Chicó, parece até que nunca viu um homem morrer! Nisso tudo eu só lamento é perder o testamento do cachorro.

MORRE.

(Suassuna, 2005, 112–113).

Ariano Suassuna no seu livro “Iniciação à estética” defende o risível e o cômico como categorias estéticas. Assim ele diz no citado livro:

Já salientamos, em capítulo anterior, que os dois grandes campos do comportamento humano pelos quais a Arte se interessa são o doloroso, de um lado, e o do risível por outro. Isto não significa que todos os tipos existentes de Risível interessem à Estética: esta se preocupa com o riso estético, isto é, com aquele tipo de Risível recriado, ou possível de ser recriado, pela Arte; riso do qual as categorias mais importantes são o Cômico e o Humorístico (Suassuna, 2023, p. 124).

A morte cômica na peça “Auto da Compadecida” atenua esse acontecimento que é considerado um tabu para muitas pessoas. Principalmente, em uma sociedade que cada vez mais afasta a morte do seu cotidiano. Vale ressaltar que em outras peças de Suassuna encontramos também o riso nas cenas em que a morte se faz presente. Isso está, por exemplo, em “A pena e a lei” como se pode constatar no trecho seguinte:

BENEDITO

Sabe me dizer se eu morri?

PEDRO

Morreu!

BENEDITO

De quê?

PEDRO

De raiva! Você não se lembra de ter saído correndo, para buscar o advogado que ia requerer o inventário de Seu Vicentão?

BENEDITO

Me lembro: montei no cavalo, saí galopando, e, quando vi, foi uma pedra enorme na minha frente.

PEDRO

Pois foi essa pedra, mesmo, que desgraçou você: o cavalo tropeçou e você caiu de cara nela. Sua cara lascou-se pelo meio, rasgou-se o pano dos fígados, os peitos se abriram, a espinhela arriou. O sangue, que alimentava os tecidos

epiteliais, refluíu, vermelhando, para as concavidades interiores, que ressoaram cavamente, num eco terrificante e atroador. A barriga estufou, as tripas explodiram, o espinhaço torou-se, isso tudo foi lhe dando aquela raiva, aquela raiva, e você morreu.

BENEDITO

Eu sempre fui um sujeito esquentado da peste! Qualquer coisinha me fazia um ódio! Quer dizer que morri no chão?

PEDRO

Morreu! (Suassuna, 2005, p. 111–112).

Sobre a morte e o risível assim declarou Mikhail Bakhtin:

No sistema de imagens grotescas, portanto, a morte e a renovação são inseparáveis do conjunto vital, e incapazes de infundir temor. É preciso notar que no grotesco da Idade Média e do Renascimento há elementos cômicos mesmo na imagem da morte (até no campo pictórico, como por exemplo nas “Danças macabras” de Holbein ou Dürer) (Bakhtin, 2010, p. 44).

Influenciado pela Idade Média, o escritor Ariano Suassuna, traz para o universo nordestino e sertanejo essa concepção da morte como renovação através da relação entre morte e renascimento. Um renascimento agora para um outro plano. Um plano espiritual no qual não há mais necessidade de mentiras e máscaras, pois na morte todos são igualados na mesma sorte. Portanto, espaço para fingimento não há mais.

Sobre o risível, vale também destacar a contribuição do filósofo francês Henri Bergson que no livro “O riso: ensaio sobre a significação da comicidade” (2001) trata da importância social da comicidade e do riso. Bergson chama a atenção para o fato de que o riso se dirige à inteligência e é um fenômeno basicamente humano, por isso também pode ser considerado uma forma de comunicação e regular o comportamento do homem como pode-se verificar no “Auto da Compadecida”.

Retomando Mikhail Bakhtin é possível constatar que há uma escatologia popular¹¹ mediada pelo riso e isso pode ser confirmado na ideia de fazer do riso uma arma contra o mal. É o que está presente na forma como o Diabo é

¹¹ Escatologia popular no contexto desta tese refere-se à maneira como Ariano Suassuna elabora, a partir de um olhar popular, o conceito de finitude.

alvo de escárnio nas festividades do carnaval na Idade Média, como declarou o teórico russo Mikhail Bakhtin:

A maneira como é tratada a personagem diabo faz também ressaltar a diferença entre os dois grotescos. Nas diabruras dos mistérios da Idade Média, nas visões cômicas de além-túmulo, nas lendas paródicas e nos *fabliaux*, etc., o diabo é um alegre porta-voz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material, etc. Não tem nada de aterrorizante nem estranho (em Rabelais, a personagem Epistémon, voltando do inferno, “assegurava a todos que os diabos eram boa gente”) Às vezes o diabo e o inferno são descritos como meros “espantalhos alegres” (Bakhtin, 2010, p. 36).

Em o “Auto da Compadecida” o Diabo na sua tentativa de ser levado a sério, termina sendo motivo de riso por ser alvo das zombarias de João Grilo como se pode ver no trecho seguinte:

JOÃO GRILO

Ah! Pancadinhas benditas! Oi, está tremendo? Que vergonha, tão corajoso antes, tão covarde agora! Que agitação é essa?

ENCOURADO

Quem está agitado? É somente uma questão de inimizade. Tenho o direito de me sentir mal com aquilo que me desagrada.

JOÃO GRILO

Eu, pelo contrário, estou me sentido muito bem. Sinto-me como se minha alma quisesse cantar (Suassuna, 2005, 124).

A carnavalização da morte também está presente, pois o riso é um dos aportes para o fenômeno que Bakhtin investiga. E isso se faz presente pela maneira como a morte é tratada no texto. A morte pode até acontecer de forma violenta, mas mesmo assim não deixa de provocar uma inversão daquilo que se espera dela. É uma morte que tem o riso como acompanhante, pois dentro

da carnavalização do teórico russo ocorre o mundo às avessas como já foi falado anteriormente. Dessa maneira a carnavalização da morte é acompanhada da paródia que iguala a todos, já que ao contrário do mundo oficial, o elemento carnavalesco representa a vitória da ausência das relações hierárquicas, mesmo que seja somente temporariamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de trazer mais uma contribuição para o universo das ciências da religião, esta tese de doutorado faz um estudo sobre o riso acerca da morte no “Auto da Compadecida”, de Ariano Suassuna. Para isso, pautou-se na pesquisa bibliográfica e buscou contribuições de artigos, dissertações e teses

sobre o tema, pois essa forma de metodologia mostrou-se a mais pertinente para a conclusão dos objetivos propostos.

Com a intenção de elucidar as considerações finais deste trabalho, foi resgatada a pergunta norteadora desta pesquisa: como o autor paraibano insere o riso no momento da morte no “Auto da Compadecida”? Esse problema de pesquisa surgiu a partir da leitura do estado da arte que mostrou muitos trabalhos acadêmicos sobre a obra de Suassuna que abordavam tanto a morte quanto o riso, mas nenhum sobre o ato de rir da morte. Essa constatação evidenciou a pertinência do trabalho.

No intuito de explicar esse problema de pesquisa, os objetivos foram elaborados para mostrar todo o trajeto que seria realizado a fim de elucidar a presença do riso na finitude humana. Para isso, foi importante compreender o conceito de escatologia cristã, mais precisamente da escatologia católica, visto que se pode encontrar elementos do catolicismo na peça teatral analisada começando pelo título do texto. O autor costumava usar esses elementos na sua produção literária deixando explícita sua devoção à Virgem Maria e à Santíssima Trindade.

Em seguida, foi importante analisar a arte moderna desde o movimento romântico até o Modernismo brasileiro a fim de demonstrar não somente como se deu esse percurso, mas também para expressar o quanto as conquistas da modernidade estética foram importantes tanto para a realização do “Auto da Compadecida” quanto para a produção literária do escritor paraibano. Já que ele herda as conquistas estéticas dos primeiros modernistas e fez da peça uma junção de vários elementos, bem ao gosto antropofágico vale ressaltar, uma vez que são encontradas diversas influências: o pícaro espanhol, o folheto de cordel nordestino, o trovadorismo português, a tradição oral das pessoas do interior.

Também se mostrou pertinente discorrer sobre o Romance de 30 pelo fato de que nessa fase do Modernismo brasileiro há a inserção de temáticas regionais e sociais que mostravam a realidade brasileira de forma nua e crua. Nessa vertente regionalista há um importante destaque para os escritores

nordestinos que mostraram os excluídos sociais do litoral ao sertão. À sua maneira, Suassuna vai trabalhar nas suas obras com questões sociais, em especial, com àquelas relacionadas ao universo sertanejo, tais como, o coronelismo, a seca, a fome, a exploração sofrida pelo trabalhador humilde, o cangaço. Dentro desse universo do sertão, está também o catolicismo popular que aparece em várias peças de Ariano. No “Auto da Compadecida”, ele se faz presente no culto mariano que tem uma forte presença na vida do homem do interior, pois, na maioria das vezes, ele só tem a fé para ampará-lo nos momentos de adversidade. Na peça, a mãe de Jesus é associada à imagem da advogada, da intercessora, do rosto materno de Deus, da mãe que se compadece com o sofrimento dos seus filhos.

Outro elemento que se mostrou importante pesquisar foi a influência do comediógrafo português Gil Vicente no “Auto da Compadecida”. Verificar essa influência no texto foi oportuna para comprovar a presença da Antropofagia de Oswald de Andrade e o caráter moderno da sua obra visto que, como já foi dito, Suassuna sofre influência de vários elementos que foram importantes para sedimentar o seu estilo literário que, como se sabe, bebe em várias fontes, do erudito ao popular. E para analisar um texto cômico como o “Auto da Compadecida” a teoria da carnavalização elaborada por Mikhail Bakhtin mostrou-se a mais adequada visto que o rir da morte no texto é um riso carnavalizado, pois inverte a imagem de terror que a morte deveria provocar em algo que provoca o humor.

Apesar de não ser considerado estritamente um comediógrafo, assim como Gil Vicente, já que Ariano Suassuna fez tragédias também, é inegável que seus textos cômicos gozam de uma maior popularidade. Neles o riso aparece não somente com o intuito de fazer rir, mas também com uma função de nos chamar a atenção sobre como o ser humano procede no cotidiano e as consequências das suas ações. É o que vemos, por exemplo, nas peças nas quais a morte e o além fazem parte da trama, como o “Auto da Compadecida”, “A pena e a lei” e “Farsa da boa preguiça”.

Nesses casos, a morte aparece de forma cômica como se o autor quisesse atenuar a chegada da “indesejada das gentes”. A morte provoca o

riso e faz com que esse riso desconstrua toda a imagem de medo que ela traz. O mesmo se pode falar sobre o Diabo que no “Auto da Compadecida” também termina por provocar o riso, da mesma forma que os demônios na “Farsa da Boa Preguiça”.

De fato, o que deveria ser tomado como algo que emite seriedade e respeito é alvo do riso na peça citada. Riso provocado pelas verdades ditas por João Grilo. Com a morte não seria diferente. Porém, dentro do cenário cômico que a peça analisada apresenta e a partir também da perspectiva cristã do seu autor, a morte conduz o ser humano para uma reparação dos vícios, pecados e mentiras que foram praticados em vida confirmando que a escatologia cristã é voltada para o futuro, nas palavras de João Batista Libânio. O futuro no além, livre do fardo das mazelas da vida terrena.

Apesar de diferenciarem um riso bom do mau, os teólogos medievais sabiam que o riso era um fenômeno que reunia em si o físico e o espiritual, daí a preocupação e o estudo com afinco dessa matéria. De acordo com eles, o riso bom era aquele que externa a alegria de ser cristão, mas com discrição e parcimônia. Enquanto, o riso mau é o escárnio e zombaria. Esse riso transforma e deforma o rosto daquele que ri.

Em Ariano Suassuna, pode-se dizer que a alegria de ser cristão assegura a certeza de um julgamento justo no além, pois nele Jesus, como juiz zeloso e misericordioso, estará lá para garantir a lisura do processo não permitindo as artimanhas do Diabo para levar todas as almas de forma indiscriminada para o Inferno. Ainda Georges Minois chama a atenção para o riso e o medo na Baixa Idade Média e de que como rir do Diabo e do Anticristo passam a fazer parte das representações teatrais da época.

Como foi dito, no “Auto da Compadecida”, há vários momentos no terceiro ato que o Diabo é vítima do escárnio de João Grilo e das reprimendas de Jesus. A invocação da Nossa Senhora só complica essa situação. Pois, como a grande advogada, a Compadecida encontra formas para atenuar a severa pena que o Diabo deseja impor às almas presentes no tribunal presidido por Cristo. O Diabo passa ser mais escarnecido isso demonstra que o riso em

Ariano tem a capacidade de destruir o próprio mal, pois como diz a mãe do Salvador na peça: “quem gosta de tristeza é o Diabo”.

5. REFERÊNCIAS:

5.1. *CORPUS* LITERÁRIO:

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

5.2. DISSERTAÇÕES E TESES SOBRE A OBRA DE ARIANO SUASSUNA

ARAÚJO, Robson. **Da Ibéria ao Sertão**: reminiscências e resíduos ibero-medievais na epopeia paraibana de Ariano Suassuna. Orientador: Marinalva Lima. 2012. 120 f. Dissertação (Mestrado em História) - Mestre, Campina Grande, 2012. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/2044>. Acesso em: 1 out. 2020.

BORBA, Romina. **O arlequim nordestino**: as personagens-palhaço de Ariano Suassuna de Ariano Suassuna. Orientador: Larissa de Oliveira Neves Catalão. 2012. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Mestra em Arte, Campinas, 2012.

CALDAS NETO, Paulo. **Do picadeiro ao céu**: o riso no teatro de Ariano Suassuna. Orientador: Marcos Falheiros. 2008. 204 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Mestre, Natal, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16129/1/PauloMCN.pdf>. Acesso em: 1 out. 2020.

HOMEM, Mayla. **Pecado, castigo e redenção em A pena e a lei, de Ariano Suassuna**. Orientador: Fernando Segolin. 2010. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Mestre, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14656>. Acesso em: 1 out. 2020.

LAIA, Evandro. **Palimpsesto mediático**: o lastro medieval n'O Auto da Compadecida. Orientador: José Luiz Ribeiro. 2012. 155 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Mestre em Comunicação, Juiz de Fora, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufjf.br:8080/jspui/handle/ufjf/4527>. Acesso em: 1 out. 2020.

MORETTI, Tacyana. **Trágico e tragédia em Uma mulher vestida de sol, de Ariano Suassuna**. Lodrina: [s. n.], 2011. Disponível em:

<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000163390>. Acesso em: 1 out. 2020.

PIMENTEL, Cláudio. **Humanização do divino, divinização do humano:** representações do imaginário religioso no teatro de Ariano Suassuna. Orientador: Brito, Enio José da Costa. 2010. 115 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Mestre, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/1788>. Acesso em: 1 out. 2020.

SIMÕES, Ester. **A morte, o feminino e o sagrado:** uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna. Orientador: Ermelinda Maria Araújo Ferreira. 2016. 166 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Mestre, Recife, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/19647>. Acesso em: 1 out. 2020.

5.3. LIVROS SOBRE ARIANO SUASSUNA E SUA OBRA:

COSTA, Jonas Nogueira da. **O tribunal de Manoel:** aspectos teológicos na obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. São Paulo: Edições Loyola, 2018.

DIDIER, Maria Thereza. **Emblemas da sagração armorial.** Recife: Editora UFPE, 2000.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos espertos:** uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura. São Paulo: FAPESP, 2011.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Ariano Suassuna:** almanaque armorial. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino:** a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Editora da UFPE, 1999.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano Suassuna:** o cabreiro tresmalhado. São Paulo: Palas Athena, 2002.

RABETTI, Beti. **Teatro de comichidades:** estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular:** Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

VASSALO, Ligia. **O sertão medieval:** origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993.

5.4. GERAL:

ABRANTES, Fernandel. **Tristão e Isolda:** lenda medieval celta de amor. 5 ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** Tradução Federico Carotti; Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia.** Tradução Hernâni Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

ARIÉS, Philippe. **O homem diante da morte.** Tradução Luiza Ribeiro. Campinas: Unesp, 2014.

ARIÉS, Philippe. **História da morte no Ocidente:** da Idade Média aos nossos dias. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. 7 ed. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOUREAU, Alan. **Satã herético:** o nascimento da demonologia na Europa medieval (1280-1330). Tradução Igor Salomão Teixeira. Campinas: Editora da UNICAMP, 2016.

BRAET, Herman; WERNER, Verbeke (Orgs.). **A morte na Idade Média.** Tradução Heitor Megale; Yara Yara Frateschi; Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 1996.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro:** antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BAYARD, Jean-Pierre. **Sentido oculto dos ritos mortuário:** morrer é morrer? Tradução Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1996.

BERGSON, Henry. **O riso:** ensaio sobre o significado do cômico. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro.** Tradução Maria Paula Zurawski; Jacó Guinsburg. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- BINGEMER, Maria Clara. **Teologia e literatura**. Petrópolis: Vozes, 2015.
- BOAS, Alex Villas. **Teologia em diálogo com a literatura**: origem e tarefa poética da teologia. São Paulo: Paulus Editora, 2017.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Espetáculos populares do Nordeste**. 2ª Ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2007.
- BLANK, Renold J. **Escatologia da pessoa**: vida, morte e ressurreição. São Paulo: Paulus, 2000.
- BOFF, Lina. **Mariologia**: interpretações para a vida e para a fé. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2019.
- CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um teatro do povo e da terra**: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco. 2ª Ed. Recife: CEPE, 2011.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2ª Ed. São Paulo: Global, 2006.
- CASTELLO, José Aderaldo; CANDIDO, Antonio. **Presença da literatura**: modernismo. Rio de Janeiro: Difel, 2000. Vol. 02
- CANDIDO, Antonio (Org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectivas, 2015.
- CITELLI, Adilson. **Romantismo**. São Paulo: Ática, 2004.
- DASTUR, Françoise. **A morte**: ensaio sobre a finitude. Tradução Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- DELUMEAU, Jean. **O pecado e o medo**: a culpabilização no Ocidente (Séculos 13-18). Tradução Álvaro Lorencini. Bauru: EDUSC, 2003. (Volume I)
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**: 1300-1800 (Uma cidade sitiada). Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental**. São Paulo: Ática, 2004.
- DUARTE, Lélia Parreira. **De Orfeu e de Perséfone**: a morte na literatura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- DUBY, Georges; ARIÈS, Philippe (Orgs.). **História da vida privada**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (Volume 2)
- ESPÍN, Orlando. **A fé do povo**: reflexões teológicas sobre o catolicismo popular. São Paulo: Paulinas, 2000.
- FARIA, Jacir de Freitas. **O medo e o Inferno e a arte de bem morrer**: da devoção apócrifa à Dormição de Maria às irmandades de Nossa Senhora da Boa Morte. Petrópolis: Vozes, 2019.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em cordel**: o passo das águas mortas. 2ª Ed. São Paulo: HUCITEC, 1993.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9 ed. São Paulo: LTC, 2002.

FRANÇA, Jacira; SOUZA, Marcelo Renan (Orgs.). **Patrimônio cultural imaterial de Pernambuco**. Recife: FUNDARPE, 2018.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 4. Ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GONZÁLEZ, Mário. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

GUINSBURG, Jacó; ROSENFELD, Anatol. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). **O Romantismo**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HELENA, Lucia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000.

LAUWERS, Michel. **O nascimento do cemitério** lugares sagrados e terra dos mortos no Ocidente medieval. Tradução Robson Murilo Grando Della Torre. Campinas: Editora da UNICAMP, 2015.

LE GOFF, Jacques. **O nascimento do purgatório**. Tradução Maria Idalina Ferreira Lopes. Petrópolis: Vozes, 2017.

LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Tradução Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994.

LE GOFF, Jacques. **A Idade Média**. Tradução Hortência Santos Lencastre. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

LIBÂNIO, João Batista. **Escatologia cristã**. Petrópolis: Vozes, 1985.

LOPES, Oscar; SARAIVA, António. **História da literatura portuguesa**. 10 ed. Porto: 2010.

MELENTÍNSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. 2ª Ed. Tradução Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade; Arlete Cavaliere. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Trad. Maria Elena Assumpção. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

MINOIS, Georges. **História do inferno**. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Ed. Unesp, 2023.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, Massaud. **Literatura portuguesa**. 32 ed. São Paulo Cultrix, 2003.

NOGUEIRA, Carlos Roberto. **O Diabo no imaginário cristão**. 2ª Ed. Bauru: EDUSC, 2002.

NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza. **Religião e linguagem**: abordagens teóricas interdisciplinares. São Paulo: Paulus, 2015.

PLATÃO. **Fédon**. Tradução Anderson de Paula. Petrópolis: Vozes, 2022.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

REIS, Luís. **TPN - Teatro popular do Nordeste: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho**. Recife: CEPE, 2018.

REZENDE, Neide. **A semana de arte moderna**. São Paulo: Ática, 2002.

RIES, Julien. **Vida e morte nas grandes religiões**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2019.

SCHIMITT, Jean-Claude. **Os mortos e os vivos na sociedade medieval**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SARAIVA, António José. **Gil Vicente e o fim do teatro medieval**. Lisboa: Gradiva, 1992.

SÁEZ, Oscar Calavia. **Fantasmas falados: mitos e mortes no campo religioso brasileiro**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

SILVA, Carlos Guardado da. **O imaginário medieval**. Lisboa: Colibri, 2014.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. **Teoria da literatura**. Lisboa: Almedina, 1991.

SHUMACHER, Bernard N. **Confrontos com a morte: a filosofia contemporânea e a questão da morte**. Tradução Lúcia Pereira de Sousa. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. São Paulo: Ática, 2003.

SUSIN, Luiz Carlos. **O tempo e a eternidade: a escatologia da criação**. Petrópolis: Vozes, 2018.

TELES, Gilberto Medonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 18ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

VICENTE, Gil. **Os autos das barcas**. 7ª Ed. Sintra: Europa-América, 2003.

VIEIRA, Yara Frateschi. **Poesia medieval**. São Paulo: Global, 1987.

VOLVELE, Michel. **As almas do purgatório: ou o trabalho de luto**. Tradução Aline Meyer. São Paulo: UNESP, 2010.

APÊNDICES

APÊNDICE A – COMPARAÇÃO ENTRE AS POÉTICAS CLÁSSICA E ROMÂNTICAS

QUADRO COMPARATIVO ENTRE AS POÉTICAS CLÁSSICA E ROMÂNTICA	
POÉTICA CLÁSSICA	POÉTICA ROMÂNTICA
Condicionamento	Liberdade de criação
O artista clássico segue normas e estilos oriundos da Era Clássica.	O artista romântico rompe com todas as normas e todas as regras. Liberdade é a palavra de ordem.
Contemporaneidade	Historicismo
Representar os fatos históricos da sua época. Quando o artista clássico faz uma retomada ao passado, é para que aquele fato reforce a influência da arte da Grécia e Roma antigas.	Evasão no tempo e no espaço, em especial à Idade Média. Não por acaso ser o Medievalismo uma das características do Romantismo. O artista também aprecia lugares exóticos assim como regiões consideradas selvagens e pouco tocadas pela civilização.
Cultura	Natureza
No Classicismo, o artista tem apreço à tradição, por isso segue normas previamente estabelecidas. Alimenta-se das regras criadas no passado para criar suas obras.	A natureza para o romântico é extremamente importante. Porém, não é a natureza bucólica dos árcades. Não é a natureza greco-romana. Mas, a natureza do seu país. Essa postura está relacionada ao nacionalismo. Uma outra característica do Romantismo.
	O artista romântico é atraído pelas paisagens

	intensas: altas montanhas, florestas, riachos, pássaros. Sempre vai preferir o natural e o puro, por isso há a idealização do indígena.
Otimismo	Pessimismo
A idealização da realidade faz o artista clássico ser extremamente otimista. Ele só consegue enxergar o lado bom. Quando ocorre uma crítica à sociedade é para fazer com que ela corrija suas ações, por isso as obras costumam ter um fundo moral bem expressivo.	Por não conseguir concretizar muitos desejos e aspirações, o romântico passa a desenvolver um pessimismo perante a vida e as pessoas. Daí o desespero, a melancolia, o tédio de viver, a tristeza intensa que caracterizam a Geração Mal-do-Século.
Objetivismo	Subjetivismo
A objetividade é uma das marcas da arte clássica. Por isso, a verossimilhança é tão importante. A obra procura ter um caráter universal e o conceito de beleza significa a harmonia das formas.	A emoção à flor da pele é uma das marcas mais importantes do Romantismo. O autor busca colocar na obra a sua realidade interior. Voltar-se para si é alicerce de toda e qualquer forma de conhecimento. A obra romântica é uma representação de uma realidade interior. Não existe o conceito de que belo é a harmonia das formas. A vida é feita de bons e maus momentos. O disforme, o feio, também podem ser bonitos. A concepção de beleza é relativa. Valoriza-se agora o grotesco.
Real	Fantástico
Se a objetividade é uma das marcas da arte clássica, como já foi dito, a	Culto à fantasia, ao sonho, à imaginação, ao irreal, ao mistério. O romântico ama cenários

realidade não podia deixar de ser valorizada. Daí a importância da verossimilhança. Até os deuses têm características humanas.	e situações oníricas e cheios de fantasia. A palavra sonho é recorrente na arte romântica, por isso mesmo o uso da razão e da lógica ficam em segundo plano. Por isso, encontramos obras como “Macário” no qual a personagem-título passa uma madrugada caminhando com o Satã. Essa figura por sinal é bastante utilizada pelos artistas
Razão	Sentimento
Se a beleza está no equilíbrio das formas, a razão deve ser explorada ao máximo e a emoção deve ser contida para que a obra não perca sua objetividade.	O primado do sentimento está relacionado com a conhecida subjetividade romântica. Há uma idealização da mulher amada, da virgindade, do saudosismo, da nostalgia.
Classe dominante: nobreza	Classe dominante: burguesia
No clássico, a nobreza é retratada em todo o seu esplendor. Não há heróis que possam estar relacionados com a vida cotidiana. Encontramos deuses, nobres, reis e a aristocracia sendo retratados nas obras.	As personagens das obras românticas são pessoas comuns. Na maioria das vezes, homens e mulheres da classe média que lutam para subir na vida e até mesmo ex-prisioneiros. Pode-se encontrar, inclusive, protagonistas que não apresentam o ideal da beleza clássica, pois para o artista romântico a aparência não é o elemento mais importante.

Sobriedade	Embriaguez
A mente lúcida para elaborar uma obra de arte é algo extremamente valorizado pela arte clássica.	O artista romântico busca meios artificiais para ter inspiração como o vinho. A embriaguez abre as portas da mente para a imaginação.
Fonte: Quadro comparativo baseado nos estudos do professor Salvatore D'Onofrio	

APÊNDICE B – DIFERENÇAS ENTRE O REALISMO E O NATURALISMO

DIFERENÇAS ENTRE O TEXTO REALISTA E O TEXTO NATURALISTA	
PROSA REALISTA	PROSA NATURALISTA
Registra o instante	Intensifica os acontecimentos
Narrativa focada na análise psicológica da personagem	Narrativa focada na análise patológica da personagem
Personagens burgueses	Personagens do proletariado
O ser humano tem consciência das suas escolhas.	O ser humano é guiado pelo determinismo.
Linguagem próxima da realidade das pessoas comuns	Linguagem próxima da realidade das pessoas comuns, além do uso de termos científicos da medicina, filosofia e sociologia
Romance documental	Romance experimental ou de tese
Exaltação do indivíduo	Exaltação do coletivo
Fonte: Elaboração da doutoranda	

APÊNDICE C – AS OBRAS MAIS IMPORTANTES DE ROMANCE DE 30

OBRAS MAIS IMPORTANTES DO ROMANCE DE 30		
AUTORES	OBRA PRINCIPAL	LOCALIDADE E TEMA
DIONÉLIO MACHADO	OS RATOS	RIO GRANDE DO SUL/DRAMA URBANO

MARQUES REBELO	A ESTRELA SOBE	RIO DE JANEIRO/DRAMA SOCIAL
CORNÉLIO PENA	FRONTEIRA	MINAS GERAIS/ROMANCE PSICOLÓGICO
JOSÉ AMÉRICO DE ALMEIDA	A BAGACEIRA	SERTÃO NORDESTINO/DRAMA DA SECA
CYRO DOS ANJOS	O AMANUENSE BELMIRO	MINAS GERAIS/ROMANCE SOCIAL
JORGE AMADO	CAPITÃES DA AREIA	BAHIA/ROMANCE SOCIAL
JOSÉ LINS DO REGO	MENINO DE ENGENHO	PARAÍBA/CICLO DA CANA DE AÇÚCAR
RAQUEL DE QUEIRÓS	O QUINZE	CEARÁ/DRAMA DA SECA
GRACILIANO RAMOS	VIDAS SECAS	ALAGOAS/DRAMA DA SECA
ÉRICO VERÍSSIMO	O TEMPO E O VENTO	RIO GRANDE DO SUL/ROMANCE ÉPICO
Fonte: Elaboração da doutoranda		

APÊNDICE D – PONTOS DE CONVERGÊNCIAS ENTRE AS PERSONAGENS DO AUTO DA BARCA DO INFERNO E DO AUTO DA COMPADECIDA

SIMILARIDADES ENTRE AS PERSONAGENS DO AUTO DA BARCA DO INFERNO E DO AUTO DA COMPADECIDA	
AUTO DA BARCA DO INFERNO	AUTO DA COMPADECIDA

Parvo Joane	João Grilo e Chicó
Sapateiro	Padeiro
Alcoviteira Brísida Vaz	Mulher do Padeiro
Frade	Sacristão, Padre e Bispo
Arrais do Inferno	Encourado
Fidalgo	Antônio Moraes
Fonte: Elaboração da doutoranda	

ANEXOS

ANEXO A -

LISTA DE FIGURAS

Figura 01



O triunfo da Morte, Pieter Bruegel (1562)

Fonte: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-triumph-of-death/d3d82b0b-9bf2-4082-ab04-66ed53196ccc>> Acesso em 23 de set. 2023

Figura 02



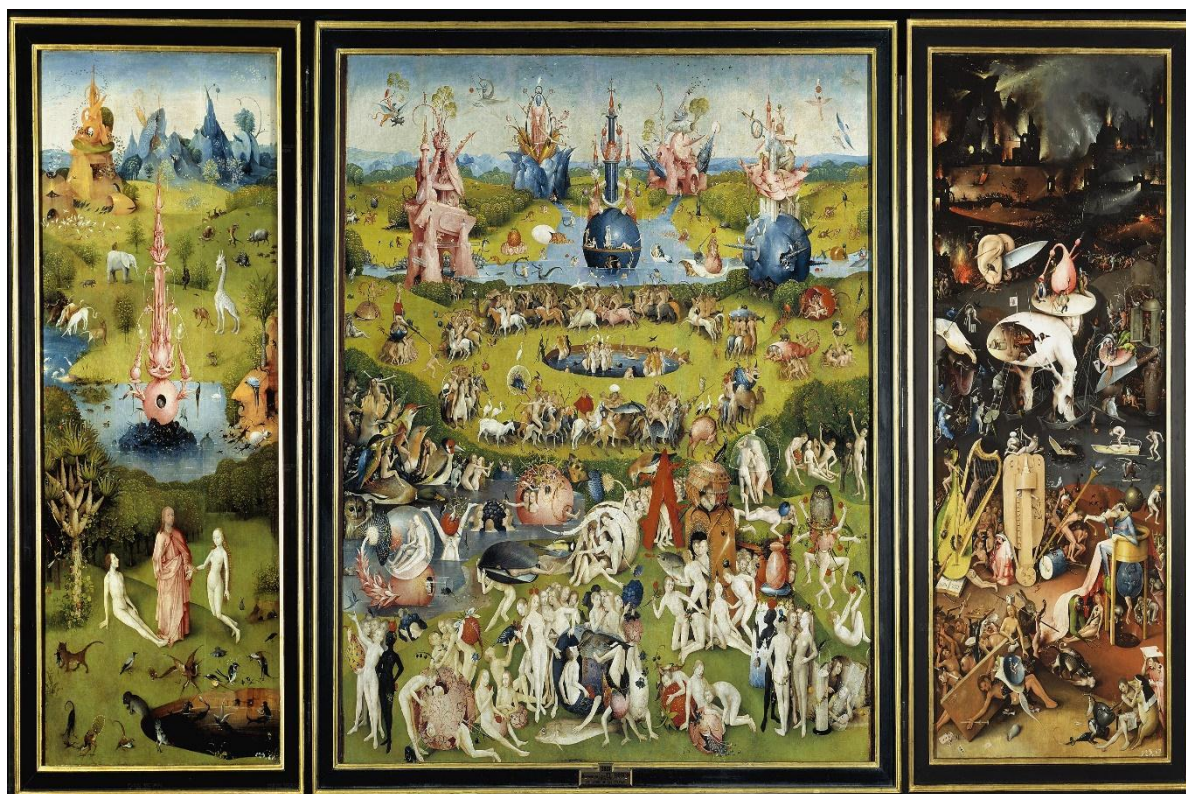
Detalhe da pintura “O triunfo da Morte” – Aqui é possível ver a Morte sobre um cavalo esquelético liderando um exercito de esqueleto. A Morte segura uma grande foice que usa para ceifar a vida de todos que passarem no seu caminho.

Figura 03



Detalhe da pintura “O triunfo da Morte” – Do lado inferior da imagem há um rei esperando pelo momento da sua hora derradeira. Atrás dele uma caveira amarela sorri e segura uma ampulheta deixando claro que todos têm seu encontro com a morte, inclusive um monarca. Aqui temos uma temática bem comum na sua época que é a “dança macabra”. Ilustrações que mostram a morte levando pessoas dos diversos extratos sociais.

Figura 04

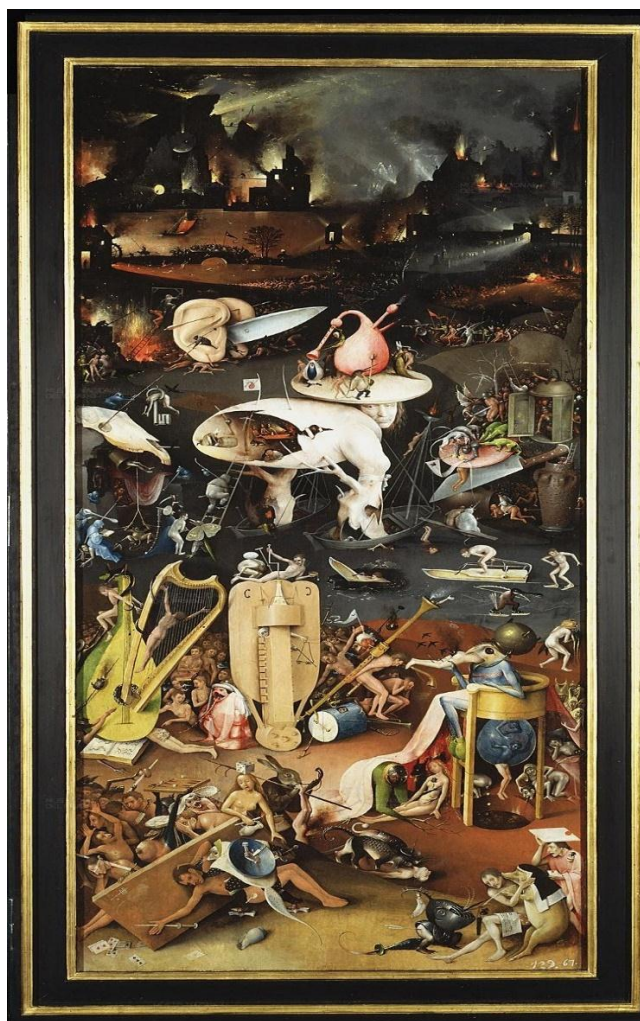


O jardim das delícias, Hieronymus Bosch (1510)

Fonte: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>>

Acesso em 23 jan. de 2024

Figura 05



Detalhe do tríptico: O jardim das delícias. Neste painel vê-se as almas entregues à danação eterna e sendo torturadas em instrumentos musicais.