



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS - LÍNGUA PORTUGUESA

CIDIMARCOS TRAJANO SILVA

**ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR NA PEÇA “AUTO DA COMPADECIDA”,
DE ARIANO SUASSUNA**

CAJAZEIRAS - PB

2018

CIDIMARCOS TRAJANO SILVA

**ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR NA PEÇA “AUTO DA COMPADECIDA”,
DE ARIANO SUASSUNA**

**Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Letras/Língua Portuguesa, do Centro de
Formação de Professores da Universidade
Federal de Campina Grande – *Campus* de
Cajazeiras - como requisito de avaliação
para obtenção do título de licenciado em
Letras.**

Orientador: Prof. Abdoral Inácio da Silva

CAJAZEIRAS - PB

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Josivan Coêlho dos Santos Vasconcelos - Bibliotecário CRB/15-764
Cajazeiras - Paraíba

S586e Silva, Cidimarcos Trajano.
Elementos da cultura popular na peça “Auto da Compadecida”, de
Ariano Suassuna / Cidimarcos Trajano Silva. - Cajazeiras, 2018.
48f.
Bibliografia.

Orientador: Prof. Abdoral Inácio da Silva.
Monografia (Licenciatura em letras - Língua Portuguesa) UFCG/CFP,
2018.

1. Análise literária. 2. Teatro. 3. Cultura popular. 4. Cordel. 5.
Suassuna, Ariano. I. Silva, Abdoral Inácio da. II. Universidade Federal de
Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 82-2.09

CIDIMARCOS TRAJANO SILVA

**ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR NA PEÇA “O AUTO DA
COMPADECIDA” DE ARIANO SUASSUNA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores da Universidade Federal de Campina Grande - Campus de Cajazeiras - como requisito de avaliação para obtenção do título de licenciado em Letras.

Aprovado em: 03 / 08 / 2018

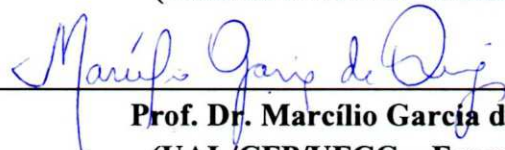
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Abdoral Inácio da Silva
(UAL/CFP/UFCG - Orientador)



Prof. Dr. Nelson Eliezer Ferreira Junior
(UAL/CFP/UFCG - Examinador 1)



Prof. Dr. Marcílio Garcia de Queiroga
(UAL/CFP/UFCG - Examinador 2)

Aos meus pais, irmãos e amigos.

AGRADECIMENTOS

A Deus por me iluminar sempre.

Aos meus pais, pelos ensinamentos que sempre me passaram.

A minha família, que sempre me ajudou com incentivo acreditando na minha capacidade.

Ao meu orientador, Professor Abdoral Inácio da Silva, pela excelente orientação.

Aos colegas da turma e professores, pelo conhecimento adquirido ao longo do curso.

Aos demais amigos.

“Nem sempre terás o que desejas, mas enquanto estiveres ajudando aos outros encontrarás os recursos de que precisas.”

(Chico Xavier)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar e discutir a peça *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna como portadora de elementos culturais populares, explorando a essência popular dos textos que serviram de inspiração para a criação da mesma, a sua ligação com o cordel e o Movimento Armorial. O teatro liga-se com a literatura na medida em que utiliza a palavra como condutor de comunicação. Nessa ligação, a literatura possibilita a essência catártica de um texto teatral. A seleção desta obra se deve pelo fato dela se basear em textos anônimos da tradição popular nordestina, além da crítica que ela faz a alguns segmentos da sociedade brasileira. Foram expostos um recorte histórico do cordel com seus temas e suas características. Um capítulo sobre cultura popular, com ênfase no pensamento dos estudiosos Luís Câmara Cascudo, Renato Ortiz e Afrânio Coutinho. Com o intuito de melhor compreendermos como a cultura popular se manifesta nesta obra suassuniana, foi escrito um subtópico que trata sobre as personagens da peça *Auto da Compadecida*. Por último, foi exposto um capítulo sobre a obra que é objeto de estudo desse Trabalho de Conclusão de Curso, no qual se permitiu que encontrasse a crítica de Ariano Suassuna direcionada a alguns setores da sociedade brasileira, assim como, principalmente, os elementos da cultura popular nordestina.

Palavras-chave: Ariano Suassuna. Cultura Popular. Cordel.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze and discuss Ariano Suassuna's *Auto da Compadecida* concerning the presence of popular cultural elements, exploring the popular essence of the texts that served as inspiration for its creation, its connection with the cordel and the Armorial Movement. Theater is connected to literature in the sense that it uses the word as a conductor of communication. In this connection, literature enables the cathartic essence of a theatrical text. The selection of this play was due to the anonymity of its texts that are based on the northeastern tradition of Brazil, in addition, it also presents a criticism to some segments of Brazilian society. A synchronic survey on cordel with its themes and its characteristics were exposed; A chapter on popular culture, with an emphasis on the thinking of the scholars Luis Câmara Cascudo, Renato Ortiz and Afrânio Coutinho; In order to better understand how popular culture manifests itself in this work, a subtopic was written about the characters of the play *Auto da Compadecida*. Finally, a chapter was dedicated to the work that is the object of study of this Course Conclusion Work, in which it was allowed to find Ariano Suassuna's criticism directed at some sectors of Brazilian society, as well as, mainly, the elements of northeastern popular culture.

Keywords: Ariano Suassuna. Popular culture. Cordel

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABLC	Academia Brasileira de Literatura de Cordel
CFP	Centro de Formação de Professores
DEC	Departamento de Extensão e Cultura
UAL	Unidade Acadêmica de Letras
UFCG	Universidade Federal de Campina Grande
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
TEP	Teatro do Estudante Pernambucano

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1- HISTÓRIA, TEMAS E CARACTERÍSTICAS DA LITERATURA DE CORDEL.....	13
1.1 UM BREVE HISTÓRICO DO CORDEL	13
1.2 O CORDEL COMO FONTE DE INFORMAÇÃO	18
CAPÍTULO 2- CULTURA POPULAR	21
2.1 POVO	22
2.2 A ORALIDADE NA CULTURA POPULAR	24
CAPÍTULO 3- O MOVIMENTO ARMORIAL.....	27
CAPÍTULO 4- AUTO DA COMPADECIDA.....	31
4.1 OS PERSONAGENS.....	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
REFERÊNCIAS.....	41

INTRODUÇÃO

Este estudo tem como finalidade apresentar os aspectos da cultura popular contidos na peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Essa peça é classificada no gênero comédia, que significa um espetáculo que desperta o riso. O teatro é uma das formas artísticas mais antigas da história. De acordo com Rodrigues (2011), desde a Grécia antiga, século VI a.C. os atenienses se reuniam em festividades e rituais, alguns em procissões com recitais, danças e músicas, para cultuar Dionísio, o deus do vinho e da fertilidade. Com o passar dos séculos, a dramaturgia adquiriu características que a fizeram modificar o seu local de encenação, assim como os gêneros e os temas de acordo com contexto histórico.

O teatro nos ajuda a construir uma visão crítica e, ao mesmo tempo prazerosa, que aborda temas muitas vezes universais, que visam entreter e questionar o expectador. Na característica prazerosa do teatro observa-se o germe poético, uma vez que essa forma artística é fruto do texto literário. A literatura e o teatro são expressões artísticas que estão, de certa forma, interligadas, pois se manifestam artisticamente com base na criação textual verbal. No ato da apresentação, a peça continua usando a palavra, porém, através da oralidade. A palavra passa do papel para a voz, isso faz com que ela ganhe novos significados, pois se trata do universo da dramaturgia. Sendo assim, o expectador deve estar atento à multissemiótica da apresentação teatral.

Nesse rico espaço que há entre a literatura e o teatro, encontra-se o pensamento do escritor, dramaturgo, poeta e professor paraibano Ariano Suassuna, que produziu uma série de obras que enaltecem a cultura popular nordestina a partir das representações de crenças, valores e ideais do homem nordestino. Nascido em 1927, em João Pessoa, que antes era chamada de Paraíba, Ariano Suassuna era filho do ex-governador João Suassuna, em uma época de efervescência política, que se iniciou com a revolta de 1930. A família de Ariano Suassuna sofria perseguições por parte dos adversários políticos que culminaram com o assassinato de seu pai, quando o escritor tinha apenas três anos de idade e morava na cidade de Aparecida, sertão paraibano, na fazenda Acahuan.

Quando as perseguições à família de Ariano diminuíram, Dona Ritinha, sua mãe, levou a família para morar na cidade de Taperoá, sertão paraibano. Nesta cidade, Ariano viveu dos seis aos dez anos de idade com constantes passagens nas fazendas dos tios maternos, incorporando assim a sua formação de sertanejo. Em Taperoá, Suassuna assistiu aos primeiros desafios de viola, as pejejas, entre os cantadores Antônio Marinho e Antônio

Marinheiro. É nessa cidade, também, que ele conhece o tradicional teatro de bonecos do Nordeste, o mamulengo, com seus personagens famosos, como o negro Benedito e o Cabo 70.

Foi nessa cidade, Taperoá, que Ariano foi à escola pela primeira vez. O tempo em que viveu nessa cidade marcou intensamente o futuro escritor. Ariano leu obras de Alexandre Dumas, Rafael Sabatini, folhetos de feira de Leonardo Mota, Eça de Queiroz, Guerra Junqueiro, Euclides da Cunha, Antero de Figueiredo e outros.

A partir de 1951, Ariano Suassuna se direciona para o lado do riso. Entre as suas várias produções, a que o projetou para a fama foi a peça “O auto da Compadecida”. Essa peça

[...] representou, para Suassuna, uma guinada definitiva para o campo do Cômico, e é a partir de Torturas de um coração que esse campo se desvela com todas as suas possibilidades, como se o autor tivesse finalmente encontrado, no riso, uma possibilidade real de apaziguar o sentimento trágico da vida que desde cedo o dominava. (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 35)

A aplicação de um texto teatral, como a peça *Auto da Compadecida*, em sala de aula, por exemplo, busca incentivar o aluno a entrar no mundo do cordel e despertar questionamentos que contribuem para a formação dele enquanto cidadão. O dramaturgo descreve em seu texto ações do cotidiano, o que proporciona uma interação entre os diferentes saberes, nos variados campos do conhecimento. Nós construímos um saber mais acessível e prazeroso a partir da leitura do texto mesclado do real com o imaginário, despertando o nosso interesse para a pesquisa e produção do conhecimento, pois ao conhecermos uma obra tão rica, como objeto de nosso estudo, é possível perceber a riqueza cultural da região nordestina. Por isso, apresentamos a obra *Auto da Compadecida* como material essencial do nosso trabalho.

Este trabalho visa estudar a cultura popular na obra supracitada de forma a fazer com que o pesquisador relacione a cultura popular presente na peça *Auto da Compadecida* com o seu cotidiano, o uso real da sua língua, para que se perceba a variedade linguística nordestina e a necessidade de preservação cultura popular nordestina.

No primeiro capítulo apresentamos a história e as características da literatura de cordel, assim como a listagem de alguns dos principais cordelistas. Abordaremos a maneira como ele chegou ao Brasil e ganhou destaque nas composições dos poetas nordestinos, trazendo o cordel como fonte de informação popular inspirado no dia a dia dos autores. No segundo capítulo abordamos os aspectos da cultura popular, ligando-a ao folclore e ao

pensamento dos intelectuais brasileiros em decifrar a identidade nacional.. No terceiro capítulo, falamos sobre a vertente artístico-cultural chamada Movimento Armorial, que foi liderado por Ariano Suassuna.

No quarto capítulo fazemos uma análise sobre a obra, objeto de estudo desse trabalho.

CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA, TEMAS E CARACTERÍSTICAS DA LITERATURA DE CORDEL

Desde as sociedades mais primitivas, o homem, instigado pela sede de conhecimento procura explicações para os acontecimentos que lhe rodeiam. O contexto histórico em que se encontra o homem é, de certa forma, influenciador e por que não dizer limitador direto da capacidade humana de explicar os fatos. Na Grécia antiga, época em que a ciência ainda não era sistematizada, os filósofos já tentavam explicar o mundo e responder às inquietações como: a origem das coisas; dos fenômenos da natureza, etc.

A filosofia era muito ligada à religião, pois os praticantes dessa forma de pensar acreditavam ter o dom de transmitir a mensagem dos deuses. Segundo os filósofos, eles tinham conhecimento das mensagens dos deuses e às expunham à sociedade através dos discursos públicos. Muitos dos temas falados pelos filósofos se popularizaram, ao longo dos séculos, e viraram narrativas.

Depois de ouvir as narrativas tradicionais, Homero, que viveu no século VIII a.C., escreveu narrativas sobre esses episódios. Assim ele produziu obras que narram as aventuras dos heróis, deuses, semideuses e criaturas míticas. Entre essas narrativas, as mais conhecidas são A Ilíada¹ e a Odisseia², que ao longo dos milênios foram recontadas e reescritas. Nesse fenômeno de recontagem e reescrita das obras tradicionais orais, permanece o saber de uma sociedade, o saber popular. A arte começou expressar o conhecimento do povo com a literatura de cordel, que versificou histórias de amor, de guerra, de façanhas dos navegadores etc.

1.1 UM BREVE HISTÓRICO DO CORDEL

Segundo Silva³ (1999 *apud* LUCIANO, 2012), a literatura de cordel vem dos povos antigos e chegou até a Península Ibérica no século XVI. No entanto, essa afirmação é refutada por Luciano (2012), que a considera um equívoco.

¹ Poema épico da Grécia Antiga que narra a Guerra de Tróia.

² Poema épico que narra a história de Ulisses, que depois de passar 10 anos na Guerra de Troia, leva mais 10 anos para voltar para casa, passando por muitas aventuras no caminho. É considerada a continuação da Ilíada.

³ Gonçalves Ferreira da Silva, presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel. Autor de um grande número de títulos de cordel.

Esses escritos se popularizaram e ficaram conservados na memória das pessoas ao serem transmitidos de geração em geração. Essas histórias eram impressas de maneira rudimentar em livretos ou em folhetos⁴. Segundo Luciano (2012), esses folhetos eram vendidos nas feiras pendurados em barbantes, ou em “cordéis”, por isso, deu-se o nome de Literatura de Cordel.

As narrativas, que posteriormente dariam origem ao cordel brasileiro, chegaram ao Brasil na bagagem dos colonos portugueses, e continham histórias de cavalaria, de amor, de guerras ou conquistas marítimas, que foram se conservando pela memória popular e eram contadas de geração em geração, ganhando, então, novos elementos e outras versões ao longo do tempo. Diégues Júnior (1973 *apud* LUCIANO, 2012, p. 43), assegura dizendo “que ao mesmo tempo, ou quase ao mesmo tempo, também começaram a aparecer, no mesmo tipo de poesia e de apresentação, a descrição de fatos recentes, de acontecimentos sociais que prendiam a atenção da população”.

O aparecimento da imprensa, com a conseqüente popularização do livro, tornou a Literatura de Cordel praticamente escassa na Europa. Porém, no Brasil, levando em consideração o atraso econômico e industrial, essa literatura desenvolveu-se, naturalmente à medida em que incorporava características socioculturais da região, uma vez que sua divulgação não carecia de altos custos.

Na segunda metade do século XIX, o Brasil tinha uma sociedade marcada pelo patriarcalismo e pelo grande número de analfabetos. Sodré (1965, p. 106) afirma que “o Brasil era, nessa fase, caracterizadamente, latifundiário e escravocrata, enquanto em vastas zonas do interior, as relações feudais surgiam ou continuavam intactas através do tempo”. Foi nesse ambiente marcado pelo atraso tecnológico e econômico, com secas prolongadas e movimentos messiânicos e de cangaço, que a Literatura de Cordel incorporou temáticas locais e deu origem à Literatura Brasileira de Cordel.

A variedade cultural, que se desenvolvia no nosso país, como a de origem africana, indígena, europeia entre outras, marcou sensivelmente a identidade da sociedade brasileira. A respeito do início da oralidade no Brasil, Coutinho (1986) nos confirma a influência dessas culturas na oralidade brasileira dizendo que “a oralidade brasileira foi influenciada também pelo folclore indígena e africano. O colono trouxe seus contos, adivinhações, anedotas, casos, assim como os africanos e indígenas tinham o mesmo gênero” (COUTINHO, 1986, p. 184).

⁴ Livretos com dimensões de 15 x 11 cm, geralmente impresso em papel jornal.

Toda essa riqueza de elementos foi associada ao cotidiano do povo brasileiro. Nessa época, século XIX, pesquisadores fizeram estudos sobre as tradições do povo brasileiro, especialmente no Nordeste. Foi nessa região em que o Cordel ganhou mais força quando se aproximou do repente, incorporando aspectos do cotidiano do povo.

Aqui, pensamos diferente de alguns autores quando estes vinculam o cordel ao fruto oral dos cantadores e repentistas, como se o cordel fosse uma reprodução escrita do repente. O cordel e o repente são duas formas distintas de poesia, apesar de alguns cantadores também se dedicarem à produção cordelista (LUCIANO, 2012). O mesmo autor, em sua dissertação de mestrado *Literatura de Cordel: uma poética para os heróis degolados 2*, atesta que:

Muitos estudiosos confundem a poesia dos cantadores repentistas nordestinos com a Literatura de Cordel. Certo que sejam irmãs. E como todos os irmãos, sejam, também, diferentes. Os poetas cordelistas raramente são repentistas ou glosadores. [...]. O repente é obra de momento, é construção oral cuja maior característica é ser efêmero, fruto do improviso. [...]. O verso cordeliano, ao contrário, é fruto do trabalho, da elaboração. (LUCIANO, 2003, p 48-49).

Podemos dizer que, diante da característica da elaboração, o Cordel leva certo tempo para ser produzido e por ser registrado em papel, fixa-se na mente durante mais tempo do que o repente.

Assim, o dia-a-dia do vaqueiro com a correria do trato com o gado, as lavadeiras que batiam a roupa nos açudes, o trabalho pesado nos canaviais, os assuntos ligados às pessoas da alta sociedade e entre outros, que são temas do repente se aglutinaram, lentamente, à poesia vinda de Portugal.

A partir daí, o Cordel passou a representar, além dos romances tradicionais oriundos da Península Ibérica, os mitos, as lendas e as características do homem nordestino. Em suas produções documentam-se narrativas dos mais variados temas, como as do Cordel circunstancial, que serviam de jornal para os habitantes do interior do Nordeste. Podemos citar a morte de Getúlio Vargas, a chegada do homem à lua, fatos sobre vida de Antônio Silvino, Lampião e de Padre Cícero, por exemplo, foram temas de muitas produções cordelinas, que informaram os mais distantes da zona urbana.

Podemos encontrar produções de cunho social em *Viagem a Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, na qual o autor recria o Nordeste para o patamar paradisíaco para contrastar com a realidade, fazendo desta forma uma crítica às condições sociais em que se encontrava o nordestino flagelado pela violência, pelas secas e pela omissão dos governantes perante a

assistência pública (LUCIANO, 2012). Os versos abaixo ilustram bem o pensamento de Manoel Camilo dos Santos:

Doutor mestre pensamento
 Me disse um dia: - Você
 Camilo vá visitar
 O país São Saruê
 Pois é o lugar melhor
 Que nesse mundo se vê

O povo em São Saruê
 Tudo tem felicidade
 Passa bem, anda decente
 Não há contrariedade
 Não precisa trabalhar
 E tem dinheiro a vontade
 [...]. (CAMILO, 1964 *apud* LUCIANO, 2012, p. 59).

Outro tema que podemos encontrar no Cordel é a peleja, ou desafio, no qual o autor reproduz um ambiente de cantorias nordestinas. Como exemplo, podemos citar *Discussão de João Ataíde com Leandro Gomes*. Nesse gênero de Cordel vale ressaltar que se trata de um encontro fictício entre os cantadores, uma reconstituição incompleta da peleja que foi criada pela mente criativa do cordelista (DIÉGUES JÚNIOR, 1973 *apud* LUCIANO, 2012).

Os autores cordelistas andavam muito de feira em feira, de cidade em cidade para divulgar e vender suas produções em muitas situações eles recitavam parte de seus versos com o objetivo de vender o seu produto. Vários autores conceituam os poemas dos cordéis como narrativos, porém Luciano (2012) inclui além da característica narrativa, a característica descritiva. Como embasamento para o seu pensamento, o autor cita o exemplo das pelejas em que o cordelista narrador aparece simplesmente para apresentar os opositores que travaram uma disputa ao longo do cordel.

Existem os folhetos mais curtos, de 8 e 16 páginas, são geralmente os folhetos que contam sobre os acontecimentos de uma determinada região, são os folhetos noticiosos, e os mais longos de 32 e 48 páginas, são os romances, que narram histórias de ficção.

O cordel é formalmente escrito em sextilhas, que são estrofes de seis versos de sete sílabas poéticas, também chamado de redondilha maior, característica dos versos populares..

A capa do folheto de cordel é uma das suas características mais marcantes. Ela é impressa em papel jornal, em cores claras, nos tons verde, amarelo, rosa ou azul com uma xilogravura que faz referência ao assunto de que trata o folheto. Nas contracapas há informações sobre os dados do autor, avisos, propagandas, horóscopos etc.

O material de produção do cordel é barato. No início ele era produzido pelo próprio poeta, com a utilização de materiais simples. Na capa se coloca uma gravura que representa a história, feita com uma técnica chamada xilogravura, que se originou do termo grego *xylon* (madeira) e *graphein* (gravar, escrever). As xilogravuras são um importante recurso de informação usado pelo autor do cordel, pois elas retratam as histórias cotidianas nos folhetos como os casais, os trabalhadores, fatos políticos, assuntos relacionados à ciência, religião etc.

A Fundação Casa de Rui Barbosa⁵, em seu projeto *Cordel, Literatura Popular em Verso* divide os poetas da Literatura de Cordel em duas gerações. Segundo essa instituição (s/d), os poetas da primeira geração, que são os pioneiros (1900-1920/30) foram responsáveis por definir as regras do gênero criando os estilos e temas que a distinguiram da literatura tradicional oral. Entre os poetas da primeira geração, podemos citar Antônio Ferreira da Cruz, Francisco das Chagas Batista, Silvino Pirauá de Lima, João Melquíades Ferreira da Silva, Leandro Gomes de Barros e outros.

Ainda segundo a Fundação Casa Rui Barbosa (s/d), a segunda geração, na qual estão os poetas que viveram de 1920 a 1930 em diante, iniciou seus escritos no mundo da composição cordelista, que é formada por poetas que cresceram ouvindo as histórias narradas nos folheto, sobre as quais decidiram reescrevê-las, inserindo-as nos seus próprios contextos. Entre os poetas da segunda geração, podemos citar João Martins de Ataíde, Manuel Camilo dos Santos, José Pacheco, Manuel Pereira Sobrinho e outros.

Silvino de Pirauá de Lima (1948-1913), que era cantador de viola, foi responsável por inúmeras inovações na cantoria, como a introdução da sextilha. Foi ele quem teve a ideia de rimar as histórias tradicionais como *História de Zezinho e Mariquinha* e *História do capitão do navio*, preparando assim o terreno para o seu seguidor, que foi Leandro Gomes de Barros.

Leandro Gomes de Barros nasceu em Pombal, Paraíba, em 1865, morou muito tempo no Teixeira, região sertaneja da Paraíba, de onde se mudou para Vitória de Santo Antão, Pernambuco, e posteriormente, para Recife. Foi ele quem teve a ideia pioneira de publicar folhetos rimados e imprimir sua própria produção, pois as gráficas imprimiam apenas jornais. Este cordelista, que é considerado o rei dos poetas populares do seu tempo, tinha um diferencial, ele tanto criava histórias como fazia versos das histórias já conhecidas, também fazia crítica social e sátiras. Leandro Gomes de Barros tinha o seu talento reconhecido por Carlos Drummond de Andrade que, em um editorial do *Jornal do Brasil*, o chamou de “Príncipe dos Poetas”.

⁵ Instituição vinculada ao Ministério da Cultura. É um memorial com coleção de documentos literários, mobílias originais e uma grande biblioteca. O seu acervo contém cerca de 9.000 folhetos de cordel.

Não foi príncipe dos poetas do asfalto, mas foi, no julgamento do povo, rei da poesia do sertão, e do Brasil em estado puro [...]. Leandro foi o grande consolador e animador de seus compatriotas, aos quais servia sonho e sátira, passando em revista acontecimentos fabulosos e cenas do dia-a-dia, falando-lhes tanto do boi misterioso, filho da vaca feiticeira, que não era outro senão o demo, como do real e presente Antônio Silvino, êmulo de Lampião. (ANDRADE, 1976 *apud* CASA RUI BARBOSA, s.d., s.p.).

As gráficas especializadas na produção dos folhetos surgiram depois da morte de Leandro Gomes de Barros, em 1918. Francisco das Chagas Batista, cantador da região do Teixeira, Paraíba, (1882-1930) adquiriu o prelo que pertencia a Leandro e montou sua própria editora. O poeta e editor João Martins de Athaíde escreveu, em seu folheto, uma homenagem a Leandro Gomes de Barros.

Poeta como Leandro
 Inda o Brasil não criou
 Por ser um dos escritores
 Que mais livros registrou
 Canções não se sabe quantas
 Foram seiscentas e tanta
 As obras que publicou. (CASA RUI BARBOSA, s.d., s.p.).

João Martins de Athaíde (1880-1959), outro poeta de destaque, comprou os direitos autorais de Leandro Gomes de Barros. Segundo Roberto Benjamim (s/d), Athayde iniciou a republicação dos folhetos de Leandro e se indicou como editor e, posteriormente, retirou a informação da autoria de Leandro Gomes de Barros. O cordel, com sua riqueza poética e informativa teve e ainda tem muita relevância para a propagação da cultura popular.

1.2 O CORDEL COMO FONTE DE INFORMAÇÃO E PROPAGAÇÃO DA CULTURA

Ao longo da história o homem utilizou as mais variadas fontes de informação. Desde os papiros da antiguidade até a internet, a informação passa pelas inúmeras variedades de suportes nas quais podem ser consultadas. Entre os diversos meios de informação, podemos dizer que a literatura é um poderoso instrumento através do qual o homem se utiliza para informar o outro. Referimo-nos aqui, especificamente, à literatura que se enquadra em uma determinada escola.

A formação cultural de um indivíduo está relacionada a um processo temporal de confronto entre o ambiente e este indivíduo. Nesse sentido, podemos dizer que: “o homem é resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquirida pelas numerosas gerações que o antecederam”. Laria (1997 *apud* DUARTE; ISIS, 2006). No caso da cultura popular nordestina, podemos dizer que suas raízes foram mantidas, apesar da imposição dos costumes portugueses. Segundo os estudiosos, uma forma de permanência da cultura de um povo é a conservação da memória, dos mitos, lendas, tradições religiosas, costumes etc., que são registradas através da contação de histórias dos antepassados, de contos, anedotas, leitura e recitação de poesias, de romances, de folhetos de cordel etc. Um exemplo é o conto, que ao ser contado inúmeras vezes, preenche a memória e reforça a imaginação de quem o ouve. Observamos deste modo, o papel decisivo da oralidade na permanência da cultura de um povo.

A tradição oral, herança dos europeus medievais, transmitiu à cultura nordestina a característica oral a partir das narrativas seculares, que posteriormente foram transformadas em romances advindos da Península Ibérica, alimentaram a poesia tradicional daquela região. A respeito disso, lembramo-nos das palavras de Cascudo, quando este diz que:

A poesia tradicional sertaneja tem nos romances um dos mais altos elementos. Recebidos em Portugal em prosa ou em verso todos foram vertidos para as sextilhas habituais e cantadas nas feiras, nos pátios, nas latadas das fazendas, “esperando da Missa do Galo”, na hora das fogueiras de São João, nas festas de oragos paroquiais, nas bodas de outrora. Esses romances trouxeram as figuras do tradicionalismo medieval. (CASCUDO, 1984 *apud* LUCIANO, 2012, p. 42).

Luciano (2012) ressalta que, os romances foram importantes para a poesia tradicional sertaneja, porém não foram fundamentais para o surgimento desta. Esses romances foram versificados, vertidos para a sextilha, estrofe de seis versos, sendo cantados pelos repentistas. O romanceiro influenciou a cultura popular, mas não originou a literatura de cordel brasileira como afirmam alguns estudiosos, pois quando esses romances chegaram ao Brasil o cordel já existia. A relação que o cordel tem com os romances tradicionais é que ele, de algum modo, os recria.

A literatura de cordel é uma fonte de informação muito rica. Pois, tendo em vista os seus diversos temas, proporciona o acesso à experiência cultural de um determinado povo. O fato de esta literatura ter uma linguagem coloquial, ou seja, de fácil compreensão, fez com

que o cordel se propagasse pelo Nordeste com rapidez e apesar das dificuldades do povo daquela época, ganhou prestígio pela facilidade de produção e impressão.

Nessa época, em que os meios de comunicação eram poucos, as pessoas se apropriavam dos folhetos noticiosos para aprender a ler e se informar dos acontecimentos da região. Esses folhetos funcionavam como verdadeiras cartilhas de alfabetização e/ou jornais. Gonçalo Ferreira da Silva (s.d., s.p.), cordelista e presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC) nos confirma dizendo que “a Literatura de Cordel já foi o jornal do Nordeste, o veículo de comunicação de maior credibilidade entre os nordestinos”. Lopes (1983 *apud* DUARTE; ISIS, 2006, p. 217) ratifica dizendo “[...] é evidente que a literatura de cordel, recolhendo, registrando e interpretando fatos da vida real, constitui fonte preciosa da história.

Em todas as épocas, os poetas cantam os efeitos notáveis dos povos. Podemos perceber diante dessa afirmação que o cordel é mais do que uma literatura de diversão, é também um suporte de informações que, pode servir de fonte de estudo para a cultura de um povo. Apesar de, atualmente, a população estar informada por outros meios, a todo o momento, mesmo assim, ela continua lendo o folheto de cordel.

CAPÍTULO 2 – CULTURA POPULAR

O termo cultura é muito amplo, portanto pode ser aplicado em vários sentidos. Uma concepção da qual podemos falar é a de Botelho (2001 *apud* CANEDO, 2009), na qual a pesquisadora conceitua o termo cultura como um sistema de signos e significados produzidos por grupos sociais através da interação entre seus indivíduos. Diante disso, nosso estudo acompanhará o fenômeno complexo e polissêmico dessa palavra. Um desses sentidos está relacionado à concepção de cultura popular para os folcloristas.

O termo *folklore* foi criado em 22 de Agosto de 1846, pelo arqueólogo inglês William John Thoms, se referindo ao saber do povo, chegou ao Brasil com a grafia alterada para folclore. Nesse início, o termo fazia referência ao conhecimento preservado pela transmissão oral entre os camponeses. A cultura popular já era valorizada pelos românticos no final do século XVIII para o início do século XIX, portanto antes do aparecimento da palavra folclore. Esses estudiosos se dedicaram a esse tema e conceituaram-no como uma cultura popular ingênua, anônima, que espelhava a alma nacional. Os folcloristas, posteriormente, encontraram no Positivismo emergente um modelo para interpretar o folclore. (VILHENA, 1997 *apud* CATENACCI, 2001).

Até a metade do século XVII, a nobreza participava de eventos como atos religiosos, superstições e jogos que eram realizados pelas camadas inferiores. No entanto, essas camadas inferiores, que eram compostas pelo povo, não participavam dos eventos da elite. Segundo Ortiz (1985 *apud* CATENACCI, 2001), essa configuração social não deixava bem delimitada a fronteira entre cultura popular e cultura de elite.

O distanciamento entre essas duas culturas ocorreu aos poucos, aumentando o processo de rejeição da cultura da elite sobre a cultura do povo. Vários fatores contribuíram para esse fenômeno, entre eles destacam-se a política de submissão do povo baseada nas doutrinas das igrejas católica e protestante que interferiam diretamente nos setores da política, e a centralização do estado.

Entre os subalternos, existia uma classe social que enriquecia com atividades comerciais e que iria ser responsável por impulsionar a Revolução Francesa, essa classe se chamava burguesia. A confirmação da burguesia como classe social, entre outros fatores, transformou a ordem de organização e segmentação social da Europa no século XVIII, que passara para a modernidade.

2.1 POVO

Segundo Menezes (2008) os conceitos de povo estão relacionados com a forma e os interesses de cada tempo, de acordo com o pensamento dessa autora, esses conceitos:

[...] não são deslocados de fatores sociais, políticos, econômicos e culturais e não se mostram inalteráveis, mas passivos de interpretações e re-significações. Se, para os gregos, povo compreendia cidadãos; para os senhores feudais e mais tarde a nobreza medieval, dizia respeito à plebe; para a burguesia dentro do estado moderno, povo é a parte pobre e para a geopolítica, é o conjunto de pessoas com uma unidade cultural. (MENEZES, 2008, p.12).

No período em que a modernização capitalista encontrava-se a todo vapor, o termo folclore foi criado, porém os intelectuais não pretendiam voltar ao passado para estudar as manifestações populares como fizeram os românticos. Com base no ideário iluminista, acreditava-se serem reveladas as qualidades universais eternas e imutáveis da humanidade, assim como o desenvolvimento de formas racionais de pensamento que prometiam a liberação do uso arbitrário do poder (HARVEY, 1999 *apud* CATENACCI, 2001).

Nesse período da modernidade, os limites do capitalismo se expandiam cada vez mais devido aos avanços dos meios de comunicação e de transporte. Nesse contexto, a organização da sociedade ocidental continuava sofrendo mudanças profundas, a maior delas é o crescimento das cidades em oposição ao campo. A grande questão colocada pelos intelectuais europeus e os estudiosos brasileiros no final do século XIX, era a dúvida sobre o espaço que a tradição teria naquele contexto de transformação da organização social. Os intelectuais brasileiros se viram diante de outra pergunta, diretamente ligada à questão da identidade nacional: “Quem somos, afinal?”

Essa pergunta, que percorre ainda no século XXI, foi enfrentada desde o século XIX por intelectuais brasileiros como Sílvio Romero, o pai dos estudos folclóricos brasileiros, Celso de Magalhães e José de Alencar. O conceito de povo que predominava no pensamento dos intelectuais nessa época era o da mistura racial, ou seja, o brasileiro se apresentando como um misto das raças branca, indígena e africana. Nessa linha de pensamento Sílvio Romero, estuda a cultura popular a partir dos elementos constitutivos do homem brasileiro (ORTIZ, 1994).

Esse desafio de decifrar a identidade nacional fez com que esses estudiosos entrassem em contato com o povo, ou seja, com as classes subalternas, os homens simples e ao mesmo tempo testemunhas e arquivos da tradição. Diante desse fato, iniciou-se o trabalho de coleta de gêneros da literatura oral como conto e verso popular (COUTINHO, 1986).

Os estudiosos acreditavam na possibilidade do desaparecimento dessas manifestações folclóricas, pois segundo eles, essas tradições encontravam-se principalmente na zona rural, e estariam ameaçadas pelo processo de modernização pelo qual o Brasil vinha passando. Segundo Catenacci (2001) os folcloristas achavam incompatíveis as manifestações folclóricas e o progresso, ou seja, os avanços da modernidade e a tradição. Nesse sentido, esses estudiosos tiveram então um dilema, viam em seus trabalhos a necessidade de salvar as tradições e o desejo de esquecê-las.

Cascudo (1967) coloca o folclore fortemente ligado às três instâncias: ao popular, uma ampla abrangência dentro de determinada sociedade e à continuidade temporal, sendo o folclore, ao mesmo tempo antigo e persistente porque, sendo originado há muito tempo, permanece vivo ao longo dos anos (CAVALCANTI, s/d).

O folclore não se define apenas por seu caráter popular, mas ele estabelece uma estreita e essencial relação com o povo. Para Cascudo (1967) o folclore permanece e continua vivo, por sua característica popular. Na visão deste autor, povo é aquele que conserva suas próprias tradições:

“No campo ergológico povo conserva o seu patrimônio tradicional, móveis e utensílios nos formatos antiquados que muito lentamente vão sendo mudados. (...) é todo um mundo ainda defendido, quanto possível em quinhentos anos de fidelidade inabalável.” (CASCUDO, 1967, p. 12 *apud* CAVALCANTI, s.d., p. 3).

Também em *Folclore do Brasil*, Cascudo (1967) chama a atenção para a continuação das tradições. Segundo ele, nós somos um processo contínuo com pouquíssimas mudanças. A continuidade temporal é, portanto, o principal fator adotado por Cascudo em suas análises dos temas folclóricos.

No artigo *Câmara Cascudo e o folclore: uma via para o descobrimento do Brasil*, Cavalcanti analisa o pensamento do folclorista potiguar, no qual o estudo diz que o brasileiro é formado pelo encontro de várias tradições de origem remotas. Essas tradições estão ligadas a fatores universais ou amplamente espalhadas entre os diferentes povos (CAVALCANTI, s.d., p. 4).

No caso do Brasil, a convergência de tradições, é principalmente a mesclagem das tradições presentes nas três culturas: a indígena, a negra e a branca. A identidade brasileira está, portanto, no pensamento de Câmara Cascudo, caracterizada pelo mito das três raças que surgiu no século XIX (RIBEIRO, 1922).

2.2 A ORALIDADE NA CULTURA POPULAR

O conhecimento já era transmitido oralmente pelos grupos humanos, mesmo antes da invenção da escrita. Segundo Sisto (2010 *apud* NASCIMENTO; NASCIMENTO; CÓRDULA, 2014) as condições rudimentares não impediram de o homem repassar o saber aos outros, pois apesar de tudo, havia a palavra e a memória. Relatos de caçadas, lutas e descobertas de um clã ou comunidade ao pé do fogo numa noite fria eram comuns nas comunidades primitivas.

As imagens que se processavam na mente humana, eram esboçadas nas paredes das cavernas como forma de expressão da emoção da oralidade. Diante disso, ao longo dos milênios, a oralidade passou a ser caracterizada por meio do convívio e crenças próprias na comunidade, sendo caracterizada, principalmente, pelas lendas e os contos, que possuem sentido poético muito essencial, no que se refere ao aspecto sonoro. As mais antigas lendas e sagas só foram registradas em papel depois de viajarem ao longo do tempo pelo veículo da oralidade cultural.

Contar uma história, um conto, por exemplo, exige do contador um talento que os especialistas julgam ser essencial para o ato de contar. Zumthor (1997, p. 225 *apud* GONÇALVES, 2012, s.p.) conceitua o intérprete como “[...] o indivíduo de que se percebe, na performance, a voz e o gesto, pelo ouvido e pela vista”.

No processo de transmissão do saber popular, a memória social exerce papel primordial, pois a preservação e a continuidade das tradições dos grupos dependem das lembranças dos seus membros (NASCIMENTO; NASCIMENTO; CÓRDULA, 2014).

Uma das características mais marcantes da criação teatral de Ariano Suassuna é a reconstituição da oralidade em sua escrita, na qual o autor emprega um discurso coloquial nas falas das personagens da peça do *Auto da Compadecida*, por exemplo. Discutiremos, a seguir, a opinião da estudiosa Kobs (2017) a respeito da obra em estudo. Como ponto de partida podemos tomar um raciocínio da autora supracitada, no qual faz referência à cultura popular nordestina, pois, segundo a autora, privilegiam-se a oralidade e o registro dialetal.

A respeito do Nordeste, a autora Kobs (2017), cita Freyre da seguinte forma:

[...] o Brasil é isto: combinação, fusão, mistura. E o Nordeste, talvez principal bacia em que se vêm processando essas combinações, essa fusão, essa mistura de sangues e valores que ainda fervem: portugueses, indígenas, espanhóis, franceses, africanos, holandeses, judeus, ingleses, alemães, italianos. (FREYRE, 2006, p. 30 *apud* K OBS, 2017, s.p.).

Auto da Compadecida apresenta-se com finalidades semelhantes ao Manifesto Regionalista de Freyre, porque essas duas obras aparecem na ideia de firmar a unidade por meio da diversidade, pois no *Auto da Compadecida*, situa geográfica e espacialmente as críticas e os conflitos da região nordestina, conseqüentemente, atinge um alcance universal, fazendo com que os fatos que nela se passam sejam a representação de todas as demais, unificando-as de certa forma.

Segundo Santos (1999) o teatro de Ariano Suassuna se insere na literatura erudita brasileira e remete ao estudo dos romances e dos folhetos de feira, interligando à cultura ibérica.

A respeito da composição da linguagem da peça *Auto da Compadecida*, esta apresenta uma fala muito próxima da oralidade nordestina, a qual é repleta de dizeres populares e composta de situações que remetem ao folclore brasileiro. A fala da personagem Chicó merece maior atenção, pois ele incorpora a figura do contador de causos. Por exemplo, quando ele conversa com seu fiel amigo, João Grilo, a respeito de quando Chicó foi pescado por um peixe.

CHICÓ

Foi quando eu estive no Amazonas. Eu tinha amarrado a corda do arpão em redor do corpo, de modo que estava com os braços sem movimento. Quando ferrei o bicho, ele deu um puxavante maior e eu caí no rio.

JOÃO GRILO

O bicho pescou você!...

CHICÓ

Exatamente, João, o bicho me pescou. Para encurtar a história, o pirarucu me arrastou rio acima três dias e três noites. (SUASSUNA, 2014, p. 45-46).

Segundo Silva e Cardoso (2015) as lendas surgem do anonimato coletivo e são transmitidas oralmente de geração em geração, principalmente as de assombrações, narradas de maneira simples, produzidas pela imaginação. Uma passagem que remete ao imaginário popular é a que Chicó fala da assombração de cachorro na passagem do riacho de Cosme Pinto.

CHICÓ

Se o lugar é assombrado, não sei. O que eu sei é que eu ia atravessando o sangrador do açude e me caiu do bolso nágua uma prata de dez tostões. Eu ia com meu cachorro e já estava dando a prata por perdida, quando vi que ele estava assim como quem está cochichando com outro. De repente o cachorro mergulhou, e trouxe o dinheiro, mas quando fui verificar só encontrei dois cruzados. (SUASSUNA, 2014, p. 53).

De acordo com Silva e Cardoso (2015) o folclore gera características negativas para o cachorro, ligando-o ao demônio- o Cão, fato que não se nota nas outras culturas. Conforme Cascudo (1987), essa relação entre o cachorro e o demônio, na cultura brasileira, consiste em uma herança deixada pelos africanos.

Na obra em análise, Suassuna (1955) se utiliza de outras situações em que as personagens dialogam usando expressões de maneira coloquial, ou seja, a variedade não padrão da língua portuguesa, por exemplo: benzido, pra, num, pr'o, inda, n'água, pra cá, um cabra. A composição da peça *Auto da Compadecida* foi possível graças aos primeiros lampejos de criação do Movimento Armorial, que vinham aparecendo, ao longo das composições de Ariano Suassuna. A cultura popular foi a base de trabalho da estética armorial.

CAPÍTULO 3 - O MOVIMENTO ARMORIAL

Foi no pátio da catedral São Pedro dos Clérigos, um dos poucos monumentos históricos de Recife, Pernambuco, que resistiram à arquitetura moderna, que aconteceram no dia 18 de Outubro de 1970, um concerto e uma exposição de artes chamada de “Três séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”. Este evento, organizado pelo Departamento de Extensão e Cultura (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), informou ao público o lançamento do Movimento Armorial. Ariano Suassuna, idealizador e um dos organizadores do projeto, leu um pequeno texto nominado manifesto armorial, no qual apresentou o trabalho de artistas e estudantes que desenvolveram durante anos obras com temas inspirados na cultura popular nordestina.

A ideia do Movimento Armorial era, e é até hoje, criar uma arte brasileira erudita baseada nas raízes da cultura popular nordestina, e segundo o próprio Ariano, tem o objetivo de combater o processo de vulgarização da cultura brasileira e instiga ao trabalho e à pesquisa da cultura popular nordestina, suas tradições, festas, costumes, como norte e centro para o estudo e formação de uma arte brasileira que enalteça a cultura popular.

A palavra “armorial” é originalmente um substantivo e significa o livro onde são registrados símbolos de nobreza, como brasões, ou então ao conjunto desses símbolos. No entanto, Ariano Suassuna (1970), idealizador do Movimento Armorial, explica que passou a empregá-lo também como adjetivo. “Primeiro porque é um belo nome. Depois porque está ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas.” (SUASSUNA *apud* VICTOR; LINS, 2007, p. 76).

Segundo Newton Júnior (2014, p. 60), Ariano Suassuna

[...] criou, assim, um neologismo para identificar a arte que defende, uma arte erudita, mas baseada na riquíssima tradição popular brasileira (tão apegada a insígnias, escudos e brasões), e que consegue manter, com a arte popular uma unidade que nos identifica enquanto povo e nos fortalece enquanto nação.

O termo armorial também designa os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e a rabeça dos Cantadores (SUASSUNA, 1970).

Diante do primeiro conceito do termo “Armorial” definido por Ariano, acima, é coerente dizer que, aqui entre nós, brasileiros, a heráldica é uma arte popular, pois segundo Lins e Victor (2007, p. 76), Ariano Suassuna sempre defendeu que “[...] a unidade nacional

brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata”. Ariano ainda se refere até ao futebol para justificar a escolha do nome do movimento que estava criando, e cita outros exemplos: “Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio” (LINS; VICTOR, 2007, p. 77-78).

Segundo Newton Júnior (1990 *apud* Menezes, 2008, p. 42) “[...] não existiu um grupo de pensadores escrevendo e propondo o Movimento Armorial, uma proposta teórica firme, complexa, engessada em princípios que guiariam a execução das obras.” Estas obras vieram primeiramente com exercício contínuo de trabalhar a cultura popular dentro de sua dinamicidade.

Suassuna (2007) afirma que o Movimento Armorial começou com as primeiras composições do autor, desde quando ele expressava suas primeiras manifestações artísticas através de poemas, pinturas, músicas, esculturas, desde o período do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), onde escreveu seus primeiros textos teatrais. No texto de apresentação do Movimento Armorial, Suassuna fala do extenso trabalho realizado anos antes. Devido a essa ausência de proposta engessada do Movimento Armorial, alguns estudiosos consideram difícil definir uma estética precisa para essa tendência artística criada por Suassuna, a não ser se não pelo estudo particular de suas obras de dimensões (MENEZES, 2008, p. 43).

As manifestações artísticas para Suassuna (2007) eram um compromisso de criação e de vida. Por ser impossível seguir carreira em várias áreas artísticas, ele escolheu dedicar-se a carreira de escritor, mas não deixou de se encantar pelas outras manifestações. Ariano era professor da UFPE desde 1956 e ministrava a disciplina de estética. Em 1969, um ano antes de fundar o Movimento Armorial, Ariano Suassuna foi nomeado diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE (DEC/UFPE). Com a nova função, ele esforçou-se para desenvolver trabalhos com política de Cultura. Como diretor do DEC e com o apoio da instituição ele conseguiu fundamentar e desenvolver as propostas do Movimento Armorial.

O Movimento Armorial tinha a música como expressão forte, por isso valorizava sons pastoris, reisados, cavalos-marinheiros, cirandas, maracatus e outras modalidades musicais. Lins e Victor (2007, p. 81), na obra *Ariano Suassuna: um perfil biográfico* classificam a música como “a força motriz do Movimento Armorial”. As linhagens, indígena, negra, e ibérica, principalmente as barrocas, serviram de objeto de estudo para os artistas. Segundo Lins e Victor (2007, p. 81), “a ideia era que a arte popular [...] servisse de chão e raiz para a

construção de uma nova arte brasileira”, por isso, na opinião delas, a música não era apenas reproduzida, mas principalmente reinventada.

O Quinteto Armorial, primeiro representante musical Movimento, realizou concertos importantes no país no início da década de 1970. O primeiro disco do grupo, lançado quatro anos depois da estreia, foi intitulado “*Do romance ao galope nordestino*”, que trouxe na capa uma gravura de Gilvan Samico, integrante do Movimento na área das artes plásticas. Segundo Lins e Victor (2007) duas músicas do disco de estreia do Armorial são baseadas em romances populares como: o “Romance da bela infanta”, que é de origem ibérica e do século XV, e o “Romance de Minervina”, que é de origem nordestina, provavelmente do século XIX.

De acordo com Suassuna (2004 *apud* Lins; Victor 2007, p. 84):

[...] o Movimento Armorial interessa-se por Cerâmica, Pintura, Tapeçaria, Gravura, Teatro, Escultura, Romance, Poesia e Música, sendo que estamos a ponto de tentar nossas primeiras experiências no campo do Cinema e no da Arquitetura. ... No que se refere à Música, trabalho do Quinteto Armorial é o que, na minha opinião, temos de mais importante, pois já contamos com compositores que já estão dando o que falar, no campo da Música brasileira e erudita, de raízes nacionais populares.

Quando ingressou na Faculdade de Direito do Recife, em 1946, Suassuna aproveitou a estrutura da instituição para desenvolver o seu potencial literário, pois encontrou ali, um espaço vantajoso para realizar seus trabalhos. Nessa época, Ariano se aproximou de pessoas com o mesmo gosto artístico que ele, como Hermilo Borba Filho, José Laurêncio de Melo, Ivan Neves Pedrosa e entre outros.

Sob a liderança de Hermilo Borba Filho, o grupo de amigos retoma, naquele mesmo ano, o TEP. Para Newton Júnior (2014), o retorno desse teatro, significou a volta de um teatro com outra essência, uma alma diferente da primeira, com novos direcionamentos, com o trabalho de temas universais a partir dos clássicos da dramaturgia, aliado à pesquisa a favor de um teatro de raízes nordestinas e populares.

Borba Filho era experiente no campo do teatro, sua maturidade e conhecimento deram força ao TEP. Foi através de Borba Filho que Suassuna teve contato com a obra teatral de Federico García Lorca⁶. Segundo Newton Júnior (2014), a partir daí, Suassuna, seduzido pelas características da poesia de Lorca, se distanciou da influência do Romantismo, e se

⁶ Federico García Lorca (1899-1936), poeta e dramaturgo espanhol. Em poesia, sua obra prima é o Romancero gitano. No teatro, destaque para Bodas de sangue, Yerma e A casa de Bernarda Alba. Em seus poemas, é comum a presença das imagens de ciganos, bois, cavalos e cabras.

identificou ainda mais com as manifestações ligadas ao Romanceiro Popular Nordestino, com o seu mundo. A proposta central do TEP também ressalta a importância da cultura popular como base de criação para o teatro e demais atividades culturais. Borba Filho ressalta dizendo que:

[O TEP] estimulou, fundou, e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, que representa o que nossa tradição, nossos contos de mitos, nosso romanceiro e nosso espírito populares têm de mais verdadeiro e profundo. Embora tendo o teatro como atividade básica, realizou, sem dinheiro e apoio, um movimento artístico completo, total, que alcançou quase todas as artes, sendo escola de autores, encenadores, cenógrafos, mas também de pintores, músicos, poetas, novelistas, estudiosos das tradições e artes do povo: criou uma editora e lançou livros. (BORBA FILHO, 1977 *apud* MENEZES, 2008, p. 43).

Segundo Menezes (2008, p. 44) “o TEP proporcionou muitos encontros entre o popular e o erudito, ou seja, entre a forma da oralidade e o modelo escrito promovendo recitais de violeiros, apresentação de mamulengos e mesas redondas com artistas populares.”

A vivacidade e atuação do Movimento Armorial é destacada por Newton Júnior (2014, p. 61), segundo este autor, “a grande obra de arte, partindo sempre de uma reflexão do artista sobre o seu mundo, universaliza-se pela qualidade, pela capacidade do artista de captar a sensação de eternidade da sua aldeia e transpô-la para a obra”.

O trabalho do aspecto cômico de Suassuna é marcado pelos elementos da arte erudita, como os da comédia latina, por exemplo, a *commedia dell'arte*⁷ e das peças de Gil Vicente e os elementos da arte popular com os do circo e dos folhetos de cordel. O teatro de mamulengo e os espetáculos circenses a que Ariano assistia quando era criança deixaram em sua memória personagens como Vicentão, Benedito, o Cabo Setenta e o palhaço Gregório, que foram, tempos mais tarde, recriados pelo escritor de *O Auto da Compadecida*, peça escrita em 1955, que virou livro um ano depois. A seguir, discorreremos sobre essa peça que tão logo ganhou o reconhecimento da crítica literária e teatral.

⁷ A *Commedia Dell'arte* foi uma vertente popular do teatro renascentista. Teve início no século XVI com advento do Renascimento.

CAPÍTULO 4 – AUTO DA COMPADECIDA

Auto da Compadecida tem um pequeno texto introdutório que visa orientar a encenação e explicar, de maneira geral, o espírito em que foi concebida e realizada a obra. Transcrevemos, a seguir, uma parte do texto.

O *Auto da Compadecida* foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve, portanto, seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado. O cenário (usado na encenação como um picadeiro de circo, numa ideia excelente de Clênio Wanderley, que a peça sugeria) pode apresentar uma entrada de igreja à direita, com uma pequena balaustrada ao fundo, uma vez que o centro do palco representa um desses pátios comuns nas igrejas das vilas do interior... A saída para a cidade é à esquerda e pode ser feita através de um arco. (SUASSUNA, 2014, p. 15).

Suassuna orienta que a primeira fala da peça, que é a do Palhaço, narrador onisciente, deve ser realizada em “grande voz”: “Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade” (SUASSUNA, 2014, p. 16). Assim, *O Auto da Compadecida* questiona o caráter dos seus personagens, tendo por fim um objetivo moralizante, característica típica do teatro popular brasileiro.

Auto da Compadecida é uma peça do gênero tragicomédia, através da qual Ariano faz um retrato da sociedade nordestina com o que ela tem mais de humano com uma parcela de realismo. Nessa peça, o povo nordestino é representado com seu aspecto peculiar, se aproximando, deste modo, da cultura popular com a utilização de vocábulos da região, e com o gênero da literatura de cordel que representa peculiarmente a parte física do ambiente e dos personagens, com a crença religiosa tão forte no Nordeste e elementar no teatro medieval, especialmente, com a voz versificada dos personagens, que remetem ao folheto de cordel.

A cultura popular, com sua vertente da literatura de cordel está no cerne dessa obra suassuniana, que tem sua trama baseada em três histórias do Romanceiro Popular Nordestino (NEWTON JÚNIOR, 2014). Cada ato, do total de três, inicia-se com uma dessas histórias. A respeito desse aspecto, Bráulio Tavares, no posfácio da 36ª edição do *Auto da Compadecida*, afirma:

De fato, alguns episódios do *Auto da compadecida* baseiam-se em textos anônimos da tradição popular nordestina. No primeiro ato, veem-se trechos

do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), onde se conta o episódio do cachorro morto cujo dono destina uma soma em dinheiro para que seu enterro seja feito em latim, o que dá origem a uma série de quiproquós eclesiásticos. No segundo ato, o episódio do gato que ‘descome’ moedas e o da falsa ressurreição ao som do instrumento mágico são inspirados no romance popular anônimo *História do cavalo que defecava dinheiro*. E no terceiro ato, o julgamento dos personagens no Céu e a intercessão piedosa de Nossa Senhora, a “Compadecida”, correspondem a outro auto popular anônimo, *O castigo da Soberba*. (TAVARES, 2014, p. 177-178, grifo do autor).

Ainda segundo Tavares, estes três textos se encontram reproduzidos no livro *Violeiros do Norte* de Leonardo Mota, cuja primeira edição é de 1925.

Muitas dessas histórias, tão populares do Nordeste estão totalmente ligadas à tradição brasileira que, como já dissemos, estão sedimentadas na tradição oral vinda de Portugal, por isso *o Auto da Compadecida* tem sua essência na cultura popular, porque é feita a partir de obras de arte que são populares. Porém, esta obra é erudita e não popular, como muitos podem considerá-la. Suassuna nos esclarece essa questão, conceituando o termo cultura popular, fazendo alusão à Revolução francesa e ao escritor russo Dostoievski. Segundo Suassuna (2007), a cultura popular é aquela feita pelas pessoas do quarto estado, a grande maioria das pessoas menos privilegiadas, as pessoas simples, que formam o povo brasileiro.

Os temas da obra em questão, que retratam a situação da localidade nordestina, por serem abordados de maneira simples com uma linguagem muito próxima da oralidade, criam um quadro de significação universal. A atmosfera circense, com as ações da dupla João Grilo, espertalhão, e Chicó, ingênuo e covarde, expressam a riqueza imaginativa dos palhaços no picadeiro, a tradição do circo que é comum no Nordeste. O teor religioso nos textos e na encenação das procissões e átrios de igreja também faz referência à tradição medieval e caracterizam a influência do teatro de Gil Vicente.

Suassuna (2014) aborda, na peça em questão, a postura religiosa das pessoas, principalmente representadas pelo bispo, o padre e o sacristão, que agem corruptamente dentro da igreja católica. Estes personagens aceitam enterrar um cachorro após descobrirem que o animal teria deixado um testamento de 10 contos para a igreja. Depois da insistência de Chicó, de João Grilo, do Padeiro e da sua mulher para que o padre enterrasse o cachorro do casal, o padre cede à inconveniência comandada por João Grilo. A situação inusitada pode ser observada no trecho abaixo:

SACRISTÃO

O vigário é o senhor, mas quem sabe quanto 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?

PADEIRO
Só para o vigário deixou dez contos.

PADRE
Que cachorro inteligente! Que sentimento nobre!

JOÃO GRILO
E um cachorro desse ser comido pelos urubus! É a maior das injustiças.

PADRE
Comido, ele? De jeito nenhum. Um cachorro desse não pode ser comido pelos urubus.
Todos aplaudem, batendo palmas ritmadas e discretas e o Padre agradece, fazendo mesuras. Mas de repente lembra-se do Bispo.

PADRE, aflito.
Mas que jeito pode-se dar nisso? Estou com tanto medo do bispo! E tenho medo de cometer um sacrilégio!

SACRISTÃO
Que é isso, que é isso? Não se trata de nenhum sacrilégio. Vamos enterrar uma pessoa altamente estimável, nobre e generosa, satisfazendo, ao mesmo tempo, duas outras pessoas altamente estimáveis (*Aqui o padeiro e a mulher fazem uma curvatura a que o sacristão responde com outra igual*), nobres (*Nova curvatura.*) e, sobretudo, generosas. (*Novas curvaturas.*) Não vejo mal nenhum nisso. (SUASSUNA, 2014, p. 54-55, grifo do autor)

O autor critica também a maneira diferente como os líderes religiosos tratam as pessoas de acordo com o status que essas pessoas possuem na sociedade. É explícita, na peça, a maneira de subserviência que o padre e o bispo têm com o major Antônio Morais, enquanto não se referem com o mesmo zelo às pessoas mais carentes. Essa relação é caracterizada por fins materialistas, onde as pessoas que trabalham na igreja, bispo, padre e o sacristão fazem favores aos ricos com o objetivo de receber dinheiro ou outros bens materiais. É importante

ressaltar que, na obra em estudo, Suassuna (2014) critica o comportamento infiel das pessoas que trabalham na igreja. Sobre esse aspecto Newton Júnior (2013, p. 43) afirma que “a crítica da peça é dirigida àqueles que, no interior da Igreja, agem de modo totalmente contrário ao estabelecido pelos preceitos cristãos. É uma crítica ao mundanismo na Igreja, e não da Igreja”.

A sátira no *Auto da Compadecida* expande-se quando chega a problematizar a dignidade do padeiro e sua mulher. Percebe-se, neste casal, a avareza. Consta-se, ainda, a luxúria, que é retratada através dos casos de adultério cometidos pela esposa, que já eram conhecidos por toda a cidade. Porém a característica mundana desta mulher é desconsiderada por Maria, A Compadecida, no julgamento, onde esta argumenta que a mulher sofria por causa da sociedade machista, que a fazia depender financeiramente de um homem, era “[...] escravizada pelo marido e sem grande possibilidade de se libertar.” (SUASSUNA, 2014, p.153). A avareza é mostrada com a exploração dos empregados. O padeiro e a sua mulher, submetiam a dupla João Grilo e Chicó a condições abusivas e desumanas de trabalho. João Grilo repete inúmeras vezes ao longo da trama: “Três dias passei em cima de uma cama pra morrer e nem um copo d’água me mandaram.” (SUASSUNA, 2014, p. 28).

O cangaço também é um dos temas do *Auto da Compadecida*, esse assunto é colocado na peça com a representação da figura de Lampião e seu capanga. Estes personagens são colocados na peça como produtos de um sistema social injusto, sobreviventes de um meio hostil. Quando pequenos, os protagonistas tiveram a vida marcada pela opressão imposta pelos poderosos. Diante disso, tiveram suas decisões posteriores, justificadas pelo trauma sofrido em vida, sendo considerados “[...] meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não era responsável pelos seus atos.” (SUASSUNA, 2014, p. 153). Ainda no plano sociológico, podem-se perceber os diversos aspectos políticos que são particulares naquela sociedade patriarcal e ruralizada, com sua estratificação social própria, bem como a sua forma autoritária sendo representada pela personagem do coronel, o Major Antônio Moraes.

A peça *Auto da Compadecida* também abre espaço para outra problemática humana, a discriminação racial. Lembramos que nessa peça, Jesus escolhe aparecer com a imagem de um homem negro, atitude proposital para despertar a reação de João Grilo, fazendo expor o preconceito deste e do padre.

MANUEL

Você [João Grilo] é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto. Para

mim, tanto faz um branco como um preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?

PADRE

Eu, por mim, nunca soube o que era preconceito de raça.

ENCOURADO, *sempre de costas para Manuel*

É mentira. Só batizava os meninos pretos depois dos brancos. (SUASSUNA, 2005, p. 128–129).

Desde que foi apresentada pela primeira vez, em 1956, no Teatro Santa Isabel, no Recife, o *Auto da Compadecida* atingiu um imenso número de expectadores e muitas encenações no Brasil. Na ocasião em que foi encenada pela primeira vez, no Rio de Janeiro, um ano depois de sua primeira exibição, durante o Primeiro Festival de Amadores Nacionais, promovido pela Fundação Brasileira de Teatro, a peça foi considerada pela crítica como uma obra-prima do teatro nacional e o seu autor alçado ao status de um dos maiores dramaturgos (NEWTON JÚNIOR, 2013, p. 36).

Aos poucos, *Auto da Compadecida* foi sendo encenada com sucesso em teatros do mundo a fora, sendo traduzido para o inglês, o francês, o alemão, o italiano, entre outros idiomas. A peça ganhou espaço até no cinema, onde recebeu três adaptações: *A Compadecida* (1969), dirigida por George Jonas; *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987), com direção de Roberto Farias; *O Auto da Compadecida* (2000), com direção de Guel Arraes. Nessa última adaptação, o filme foi feito com o acréscimo de recortes do romanceiro popular nordestino.

4.1 OS PERSONAGENS

As personagens da peça *Auto da Compadecida* representam tipos de personalidades que devem ser compreendidos de acordo com a posição que ocupam na sociedade, por isso podemos dizer que são arquétipos que nos ajudam a entender a sátira social que o autor pretende fazer através da peça. “Arquétipos são os resíduos psíquicos acumulados no inconsciente coletivo através dos séculos, e revelados como ‘imagens primordiais’ ou ‘engramas’, que ressurgem na intuição dos poetas e ficcionistas, independentemente do tempo e do espaço.” (MOISÉS, 2004, p. 38).

O Palhaço é o personagem que comenta, oniscientemente, as situações que acontecem na trama. É este que anuncia a peça.

João Grilo é o personagem que envolve todo o desenrolar da trama desde o início deste. Este personagem, que é de origem do folheto de cordel, é o herói da peça em questão. João Grilo traz as mesmas características que ele tem no cordel, acrescidas de algumas transformações ideológicas que o processo de recriação do personagem exige. De acordo com Santos (1983, p. 145), “Ariano Suassuna transplanta estas personagens (João Grilo e Cancão de Fogo) do folheto para o seu universo teatral, modificando certos aspectos e privilegiando outros.” Nesta peça ele representa nordestino, sertanejo pobre, vítima da seca e dos poderosos. Franzino e ao mesmo tempo esperto, ele usa da sua astúcia para garantir a sobrevivência diante das adversidades pelas quais ele passa, algumas são enroscadas que ele mesmo cria. Por exemplo, ele tem o sentimento de se vingar dos seus patrões, devido às más condições de trabalho na padaria.

Segundo Menezes (2018, p. 45) João Grilo foi pensado por Ariano como o “[...] personagem que integra e conduz em uma única história três folhetos populares” (*O Enterro do Cachorro; História do Cavalo que Defecava Dinheiro; O Castigo da Soberba*).

A respeito do processo de recriação do personagem popular, Santos (1983) diz que é necessário recorrer à tradição literária do herói picaresco, na qual está presente Pedro Malasarte⁸, o avô de todos os malandros e quengos. Segundo a mesma autora, Pedro Malasarte é o herói de vários contos e folhetos que têm uma narração próxima da novela picaresca. Portanto, João Grilo está relacionado à tradição literária do herói picaresco Pedro Malazarte, tradicional na oralidade popular. Segundo Suassuna, a novela picaresca, tradicional em Portugal e na Espanha do período renascentista, exaltava o homem do povo, o pícaro e o assunto principal era a falta de alimento. Nela a personagem luta para não morrer de fome.

Santos (1983) ainda se refere a João Grilo dizendo que:

[...] cognominado de Grilo pelo seu físico magro e raquítico, ele aparece representado nas capas de folheto segurando pela coleira um grilo tão alto quanto ele. João Grilo aparenta ser uma recriação do poeta João Martins de Athayde: magrinho, pernas tortas, boca grande e lábios grossos, suas proezas são narradas num folheto, *As Proezas de João Grilo*, cuja dimensão cresce com o sucesso: o número de estrofes passa de 94 na edição de 1939- que tem 24 páginas- a 126 nas edições recentes (32 p. numa edição de 1964), graças à invenção de episódios suplementares que privilegiam a dimensão de sábio popular da personagem. (SANTOS, 1983, p. 144, grifo do autor).

⁸ Herói do romance renascentista Lazarilho de Tormes.

A mesma autora afirma que o personagem chamado Pedro de Urdemalas é o antecessor temporalmente mais próximo de João Grilo.

As características de João Grilo são destacadas pelos seus aspectos internos que se contrapõem ao seu estilo maltrapilho e franzino. Ele possui coragem e astúcia, seu aspecto aparentemente bobo esconde sua inteligência. Assim a sua marca se faz pela sua lábia usa para se dar bem nas situações difíceis. Foi assim quando arquitetou do Padre João enterrar o cachorro dos patrões; quando inventou de vender à mulher do padeiro um gato que segundo ele “descome dinheiro” se aproveitando, desta forma, da avareza daquela; e quando na cena do julgamento ele apela para a Nossa Senhora Aparecida, fazendo “um chamado especial” recitando os versos do poema de Canário Pardo, que sua mãe cantava para ele dormir. Os versos são os seguintes:

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,
A braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher. (SUASSUNA, 2005, p. 145).

Importunado pelo Encourado, que reclama da falta de respeito de João Grilo, este se justifica explicando a origem dos versos e continua a recitá-los.

Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.
Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré. (SUASSUNA, 2005, p. 146).

Essa recitação feita por João Grilo reforça a característica da tradição oral presente na peça.

No nordeste brasileiro, essa figura de homem esperto, que dribla as adversidades para garantir a sobrevivência, recebeu o nome de quengo. Essa figura é muito recorrente nas histórias do folheto de cordel, como já mencionamos.

Chicó é o amigo inseparável de João Grilo. Ele é ingênuo e também mentiroso, se apoia no universo folclórico como uma forma de ganhar vantagem. Este personagem absorve

as histórias e justifica-as com base na sabedoria popular, por isso ele representa o narrador popular, se aproximando, assim, da Velha Totônia, com suas histórias de trancoso, no romance *Menino de engenho* (1932) de José Lins do Rego. Chicó e João Grilo são os personagens que mais têm ligação com a oralidade, além de serem como uma dupla de palhaços entre os quais a esperteza é mal repartida, um sempre tem de mais, e o outro de menos.

Chicó fala praticamente em forma de provérbios, essa fala proverbial “[...] representa, no teatro suassuniano, um modo de caracterização da personagem.” (SANTOS, 1983, p. 146).

Auto da Compadecida começa com a dupla de amigos, João Grilo e Chicó, à espera do Padre João para que este possa benzer o cachorro da mulher do padeiro. Neste momento, Chicó, que tem como principal característica contar causos, fala que já possuiu um cavalo bento. Diante disso, João Grilo, questiona dizendo que não acreditou na historieta. Chicó narra:

Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo cuidado, porque o cavalo era bento. E só podia ser mesmo, porque cavalo bom como aquele eu nunca tinha visto. Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até às seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ele a pé. Fui derrubar a novilha já de noitinha, mas quando acabei o serviço e enchocalhei a rês, olhei ao redor, e não conhecia o lugar onde estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo o boi... (SUASSUNA, 2014, p. 21-22).

Em seguida, João Grilo duvida de Chicó perguntando se seu amigo correu atrás de um boi ou de uma garrota. Essa característica de Chicó será apresentada mais adiante na peça no caso do pirarucu e da assombração de cachorro. Menezes (2008, p. 48) afirma que este personagem “[...] expressa uma ligação com a linguagem dos folhetos, repetitiva, moralista e enriquecida por mitos fantásticos guiados por uma orientação local”.

Os clérigos, como já mencionamos, representam as pessoas corruptas dentro da Igreja Católica. Padre João é o pároco da cidade, preguiçoso e avarento que trabalha sem muita vocação, negando seu papel de ofício ao povo da cidade, exceto às pessoas de posição mais elevada, como é o caso do Major Antônio Moraes, ou quando há algum dinheiro direcionado para ele, como foi demonstrado no primeiro ato, no qual fala do enterro do cachorro Xaréu, animal de estimação do Padeiro e de sua mulher. O padre se recusou a fazer o enterro, porém mudou de ideia quando João Grilo o subornou com um falso testamento do cachorro, que destinava uma quantia para o Padre, desde que este o enterrasse.

O Bispo, juntamente com o Sacristão e o padre ajudam a compor o quadro de representação de funcionários corrompidos dentro da igreja. O Bispo, que estava na cidade inspecionando a diocese, recebe a denúncia de Antônio Moraes depois de uma longa conversa entre os dois, na qual o coronel afirma que o padre estaria louco por chamar o filho do coronel de cachorro. Quando chega, logo descobre que tudo havia sido uma grande confusão de João Grilo que de imediato denuncia o padre por enterrar o cachorro da mulher do padeiro em troca de dinheiro. Entretanto, o Bispo, que até então se mostrava contra o ocorrido, ao saber que também receberia uma quantia em dinheiro com o enterro se apazigua com a situação, mostra-se tão ambicioso quanto o padre e exige um tratado especial dizendo que: “É preciso deliberar. É assunto para se discutir com muito cuidado.” (SUASSUNA, 2014, p. 72). E os clérigos encaminham-se para a igreja.

Outra passagem que retrata os maus tratos que Chicó e João Grilo passavam é quando este questiona a comida deles, alegando que para o cachorro dos patrões davam bife passado na manteiga e para eles ficam apenas os restos de comida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No trabalho apresentado, é possível compreender que, o teatro de Suassuna liga-se à tradição popular e aos elementos do saber popular. O autor Paraibano adapta a realidade e a cultura do povo, construindo uma sequência de episódios com temas variados. Na peça em estudo, há a presença de personagens arquétipos que evidenciam a problemática social brasileira. De um lado temos personagens vítimas de um sistema opressor, e de outro, beneficiárias desse mesmo sistema que subjuga os menos favorecidos.

A elaboração desse trabalho nos fez entender que a peça *Auto da Compadecida* foi inspirada nos elementos representativos da cultura popular. Diante disso, essa obra liga-se à tradição oral, pois foi inspirada em romances e histórias populares do Nordeste, além de apresentar as falas das personagens com características da expressão oral, fatos que remetem ao cordel e ao folclore.

O autor apresenta, na peça *Auto da Compadecida*, uma parcela dos nordestinos castigados pela seca e pela fome. Apesar disso, o homem do sertão não deixa de acreditar na justiça divina. Devido a esses problemas vividos, tanto pelo aspecto do clima, quanto pelo social, Suassuna aborda que o sertanejo precisa ser perdoado de suas culpas.

Podemos compreender, por último, que Suassuna recriou o material usado como fonte de inspiração do *Auto da Compadecida*, para atingir uma obra artística considerável, deslocando os folhetos de cordel do campo do popular para criar uma obra que se enquadra na arte erudita. Sobre esse aspecto, foi fundamental a atuação do Movimento Armorial, que expandiu, consideravelmente a cultura popular nordestina, ao recriá-la a partir dos elementos das manifestações populares nordestinas.

Tendo em vista o quão complexo é falar sobre Ariano Suassuna, este trabalho apresentou apenas um caminho para uma interpretação embasada no aspecto da oralidade na peça *Auto da Compadecida*. Em nenhum desses capítulos houve a intenção de esgotar o assunto, mas sim a disposição de encontrar novos caminhos para futuras pesquisas relacionadas à cultura nordestina.

REFERÊNCIAS

ABREU, Joana Cavalcanti de. **Câmara Cascudo e o folclore: uma via para o descobrimento do Brasil**. s.d.

ATHAYDE, João Martins de. **O cavalo que defecava dinheiro**. FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Disponível em:

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_colecao.html>.

Acesso em: 15 jul. 2018.

CANEDO, Daniele. **Cultura é o quê?** Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19353.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

CARDOSO, Sebastião Marques; SILVA, Elen Karla. **A tradição popular nordestina na obra O Auto da Compadecida de Ariano Suassuna**. Disponível em:

<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31485/22051>>. Acesso em: 01 jul. 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

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

CATENACCI, Vivian. **Cultura Popular: Entre a tradição e a transformação**. 2001.

Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200005>. Acesso em: 10 nov. 2017.

CÓRDULA, Eduardo Beltrão de Lucena et al. **Cultura, folclore e os saberes tradicionais**. 2014. Disponível em: <<http://educacaopublica.cederj.edu.br/revista/cultura/cultura-e-a-oralidade-nos-contos-tradicionais>>. Acesso em: 05 jan. 2018.

COUTINHO, Afrânio. A literatura no Brasil. In: _____ (Org.). **O folclore: Literatura oral e literatura popular**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986. p. 183-192.

DUARTE, Edivanio de Souza; ISIS, Fernanda C. da Silva. **Informação e formação da identidade cultural: o acesso à informação na literatura de cordel**. João Pessoa, PB, 2006. p. 215-222.

GONCALVES, Felisberto Vasco. **Oralidade Cultural e Literatura**. Disponível em:

<<https://www.webartigos.com/artigos/oralidade-cultural-e-literatura/83342>>. Acesso em: 01 jul. 2018.

JÚNIOR, Carlos Newton. **Ariano Suassuna: Arte como missão**. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.

KOBS, Verônica Daniel. **As funções do regionalismo em O Auto da Compadecida**. Disponível em: < <http://recortelirico.com.br/2017/12/as-funcoes-do-regionalismo-em-o-auto-da-compadecida/>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

LUCIANO, Aderaldo. **Apontamentos para uma história crítica do Cordel brasileiro**. Rio de Janeiro: Adaga Luzeiro, 2012.

MENEZES, Juseni Rezende de Barros. **O Auto da Compadecida: Da cultura popular à cultura de massas – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia**. 2012. 73 f. Monografia (Curso de Graduação em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo) - Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2012.

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

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2014.

RODRIGUES, Jorge Luís. **Secretaria de Estado da Educação do Paraná**, 2011. Disponível em: < <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=179>>. Acesso em 10/08/2018

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **José Américo e a cultura regional**. 1983.

_____. **Demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999, 421 p.

SODRÉ, Nelson Werneck. Euclides da Cunha (A intuição e superstição). In: _____ (Org.). **A Ideologia do Colonialismo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. p. 100 - 107.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**, 36. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: um perfil biográfico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2017.

