

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Thiago Ernesto Silveira de Castro

**O mundo todo como teatro:  
aspectos do Barroco na dramaturgia de Ariano Suassuna**

**Versão corrigida**

São Paulo

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Thiago Ernesto Silveira de Castro

**O mundo todo como teatro:  
aspectos do Barroco na dramaturgia de Ariano Suassuna**

**Versão corrigida**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Erwin Torralbo Gimenez

São Paulo

2023

## ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

### Termo de Anuência do (a) orientador (a)

**Nome do (a) aluno (a):** Thiago Ernesto Silveira de Castro

**Data da defesa:** 03/03/2023

**Nome do Prof. (a) orientador (a):** Erwin ~~Torralbo~~ Gimenez

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 25 de abril de 2023



*(Assinatura do (a) orientador (a))*

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C346m Castro, Thiago Ernesto Silveira  
O mundo todo como teatro / Thiago Ernesto Silveira  
Castro; orientador Erwin Torralbo Gimenez - São  
Paulo, 2023.  
132 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.  
Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. literatura brasileira. 2. dramaturgia  
brasileira. 3. teatro brasileiro. 4. teatro barroco.  
5. Ariano Suassuna. I. Gimenez, Erwin Torralbo,  
orient. II. Título.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Erwin Torralbo Gimenez, não só pelos anos de tutela durante esta pesquisa, mas também por todos os outros em que, como professor e amigo, esteve ao meu lado, tornando o sonho da vida mais alegre e instigante.

A todos os professores da área de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo que, de alguma forma, fizeram parte da minha formação e, portanto, contribuíram com este trabalho, em especial, os professores Murilo Marcondes de Moura e Ricardo Souza de Carvalho, com os quais pude conversar sobre ideias aqui expressas.

À minha família, que sempre incentivou meus estudos, e aos amigos e queridos colegas de carreira, que, com o mesmo entusiasmo, me animaram a seguir estudando e pesquisando.

À CAPES, pela bolsa concedida ao longo de toda esta pesquisa, fundamental para que esta investigação ocorresse.

[...] pois somos feitos espetáculo ao mundo,  
aos anjos, e aos homens.

(1 Coríntios 4:9)

## RESUMO

Iniciada em meados do século XX, a dramaturgia de Ariano Suassuna, desde seu surgimento, intrigou público e crítica devido à sua singularidade no panorama do teatro brasileiro de então, pautado, sobretudo, pelos nomes de Marx e Freud. Desviando-se de ambos, o escritor encontrou seus principais modelos dramáticos em tradições que precederam, e muito, sua própria época, entre as quais, a medieval, ostensivamente estudada por seus exegetas. Entretanto, por vezes negligenciado, não menos importante é o diálogo estabelecido entre sua obra dramática e a literatura dos séculos XVI e XVII europeus, conhecida como barroca. Referido pelo dramaturgo tanto em seus ensaios críticos como em seus trabalhos literários, as marcas desse período da arte europeia, marcado por uma dissolução que, em alguma medida, recorda a do momento em que teceu sua obra criativa, podem ser notadas em muitas de suas realizações dramáticas. Este trabalho pretende alcançar uma melhor compreensão da leitura feita pelo escritor desse momento e do diálogo que com ele estabeleceu ao longo de sua trajetória literária. Para tanto, debruça-se sobre duas de suas peças mais significativas, **O arco desolado** e **A pena e a lei**, uma tragédia e uma comédia, respectivamente, as quais, dada a relação direta que estabelecem com importantes temáticas barrocas, permitem que se apreenda a importância da literatura desse período para a obra dramática de Ariano Suassuna.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira, dramaturgia brasileira, teatro brasileiro, teatro barroco, Ariano Suassuna

## ABSTRACT

Having been first sketched halfway through the 20th Century, the drama of Ariano Suassuna has intrigued the public and criticism from its onset due to its singularity in the specter of its contemporary Brazilian theater, based mostly on Marx and Freud. As it turned away from both, Suassuna found his main dramatic models in traditions that far precede his own time, namely, the medieval, exhaustively studied by his interpreters. Yet the at times overlooked dialogue between his dramatic works and the European 16th and 17th Century literature, referred to as Baroque, is equally important. Referred to by the playwright both in his critical essays and literary works, the marks of this period of European art, characterized by the dissolution somehow reminiscent of Suassuna's own epoch, can be noticed in several of his performances. My thesis is aimed at reaching a wider comprehension of the writer's reading of this period and the dialogue he established along his career. As such, I will focus on two of his main plays, *O arco desolado* and *A pena e a lei*, a tragedy and a comedy, respectively. Given their direct relationship to some main Baroque themes, they allow us to understand the importance of the time's literature to Adriano Suassuna's dramatic works.

**Keywords:** Brazilian Literature, Brazilian Drama, Brazilian Theater, Baroque Theater, Ariano Suassuna.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1. DISSOLUÇÃO E ASSOCIAÇÃO: OS DOIS BARROCOS DE ARIANO SUASSUNA .....</b>	<b>17</b>
<b>2. O ARCO DESOLADO: UM REINO À PROCURA DE UM REI .....</b>	<b>49</b>
<b>3. A PENA E A LEI: O MUNDO TODO COMO TEATRO .....</b>	<b>85</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>120</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>126</b>

## INTRODUÇÃO

Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, ao perscrutar as origens e as bases de sua obra, Ariano Suassuna localiza no centro de sua poética a perda paterna. Seu pai, João Suassuna, governador paraibano entre 1924 e 1928, foi brutalmente assassinado em 1930, no Rio de Janeiro, quando buscava defender-se da acusação de envolvimento no homicídio de João Pessoa, seu adversário político. Ariano, que contava com apenas três anos, assistiu passivamente ao teatro de sombras que se desenrolou após a morte do pai, podendo compreender somente mais tarde a complexa trama de rancores e violências que envolvia sua família e outras igualmente importantes da Paraíba. O desenredar dessa história correspondeu à tessitura de sua obra literária, levando o escritor, conforme afirma em seu discurso à Academia, a tentar reconstruir, na literatura, tanto a figura paterna como o universo sertanejo ao qual esta sempre esteve ligada:

Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o pai deixou (2008:237).

Deflagrado a exatos sessenta anos da posse do filho como imortal, o assassinato de João Suassuna foi um dos vários efeitos colaterais dos eventos que culminaram na Revolução de 1930, em especial, do homicídio de seu sucessor na presidência da Paraíba, João Pessoa. Figura distinta de um dos mais tradicionais troncos da elite paraibana, o político, que, após sua morte, emprestaria seu nome à capital de seu estado, havia alcançado sem grandes dificuldades o posto que ocupou por menos de dois anos, dados os rígidos arranjos regionais vigentes durante a Primeira República. Entretanto, se os ajustes da aristocracia local lhe garantiram a posse como presidente de seu estado, não foram capazes de evitar a erupção de conflitos paralelos entre sua família e outras ilustres da Paraíba, como a Dantas e a Suassuna. O mais emblemático desses confrontos, que resultou em seu assassinato, envolve diretamente a primeira dessas famílias e seu governo, que permitiu à polícia estadual invadir, apreender e publicar textos íntimos do advogado opositor João Dantas, primo da esposa de João Suassuna. Ferido em sua honra, ao ter exposto seu romance com a professora Anaíde Beiriz, poeta, feminista e fumante, dirigiu-se à Confeitaria da Glória, em Recife, onde Pessoa se reunia com correligionários

e simpatizantes de seu governo, e interrompeu o chá do presidente, matando-o com três tiros à queima-roupa<sup>1</sup>.

A motivação essencialmente pessoal do crime cometido por João Dantas não impediu, no entanto, que o assassinato fosse explorado politicamente por seus apoiadores na Paraíba e ao sul, onde o faro oportunista de Getúlio Vargas, vencido nas eleições presidenciais de março de 1930, começava a distinguir, no conturbado momento político do país, a ocasião ideal para a ascensão ao poder da derrotada Aliança Liberal<sup>2</sup>. Assim, a sombra de João Pessoa, candidato da coalizão a vice-presidente, se estendeu por todo o país, enegrecendo os dias de Washington Luís, presidente da República, e de seu afilhado político, Júlio Prestes, quem, a despeito dos esforços de gaúchos, mineiros e paraibanos, havia saído vitorioso das eleições gerais daquele ano. Desse modo, questionado pela oposição, o pleito, animoso como não se via desde a disputa entre Rui Barbosa e Hermes da Fonseca, foi anulado pelos civis e militares que deflagraram a intitulada Revolução de 1930<sup>3</sup>. Encabeçado por Vargas, o movimento anunciou o xequi-mate a Washington Luís

---

<sup>1</sup> Conforme colocam Heloísa M. Starling e Lilia M. Schwarcz, em **Brasil: uma biografia**, os motivos que levaram João Dantas a assassinar o governador paraibano em exercício não podem ser restringidos à esfera pessoal ou política, pois ambas contribuíram para a decisão tomada pelo primo-cunhado de João Suassuna. Como recordam as biógrafas do país, “João Dantas era aliado do coronel José Pereira, poderoso chefe sertanejo do município de Princesa, quase na divisa entre Paraíba e Pernambuco, líder de um levante armado contra as medidas adotadas por João Pessoa para enquadrar a autonomia de mando dos coronéis (2015:358). Ademais, junto a Suassuna e outros aliados, viajava, com certa frequência, à capital do estado e reunia-se com adversários de João Pessoa, a fim de fortalecer a oposição para as próximas eleições estaduais. Tamanha articulação, despertou a atenção e a ira do presidente paraibano em exercício, que devassou a intimidade de Dantas e expôs sua correspondência com Anaíde Beiriz, repleta de detalhes eróticos. Além da natureza das cartas, chocou a sociedade da época saber que um representante da tradicional família Dantas se envolvia com uma mulher em completo desacordo com os padrões femininos de então. Escritora e feminista, Beiriz foi uma das “primeiras mulheres do Brasil e da Paraíba que aderiram, em suas poesias, contos e crônicas, ao modernismo, com suas características antropofágicas – expressando um tema ligado ao cotidiano vivido pelas mulheres daquela época - o casamento: ‘Nasci/ Nasceu/ Cresceu/ Namorou/ Noivou/ Casou/ Noite nupcial/ As telhas viram tudo/ Se as moças fossem telhas não se casariam...’” (BORGES; QUEIROGA, 2016:184). Assim, à profunda antipatia de João Dantas por Pessoa, enraizada no campo político, somou-se o gesto leviano do governador paraibano, que fez com que sua mão não tremesse ao apertar o gatilho. Alguns meses depois, Dantas seria encontrado enforcado na prisão onde o detiveram e, pouco depois, o seguiria Anaíde Beiriz, que se suicidou aos vinte e cinco anos.

<sup>2</sup> Aliança Liberal foi o nome com o qual se batizou o grupo político reunido ao redor do governador mineiro Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, do gaúcho Getúlio Vargas e da principal liderança da Paraíba, João Pessoa. Em oposição ao paulista Washington Luís, que, rompendo com importantes aliados, indicou seu conterrâneo Júlio Prestes como seu sucessor na presidência da República, o programa do grupo, como pontua Boris Fausto, em sua **História do Brasil**, “refletia as aspirações das classes dominantes regionais não associadas ao núcleo cafeeiro e tinha por objetivo sensibilizar a classe média. Defendia a necessidade de se incentivar a produção nacional em geral, e não apenas o café [...]” e “propunha medidas de proteção aos trabalhadores” (2006: 319). A coalizão, formada majoritariamente por gaúchos, mineiros e paraibanos, não obteve, nas urnas, entretanto, os votos necessários para derrotar o candidato de São Paulo, chegando ao poder apenas com a Revolução de 1930, que, impulsionada pelas ideias defendidas pelo grupo, deflagrou um golpe contra o Palácio do Catete em nome do fim da Primeira República.

<sup>3</sup> A comparação é realizada por Starling e Schwarcz com base no trabalho de Vera Lúcia Borgéa Borges, **A batalha eleitoral de 1910**, estudo em que analisa os eventos que antecederam e coincidiram com a disputa eleitoral entre Rui Barbosa e o candidato vitorioso, Hermes da Fonseca.

a três semanas do fim de seu mandato, despachando o paulista para a Europa e deixando o Palácio do Catete livre para que dele se apoderasse o futuro presidente do Brasil, derrotado nas urnas havia apenas seis meses.

Uma vez no poder, Getúlio Vargas passou a implementar o programa defendido pela Aliança Liberal, o qual incluía, entre outras pautas, uma extensa reforma da educação pública, o remodelamento do Exército e uma série de ações que beneficiariam a classe trabalhadora, como a instituição de uma jornada laboral de oito horas, um salário mínimo e o direito a férias. Essas medidas, a longo prazo, mostraram-se verdadeiramente relevantes, sendo reconhecidas atualmente como responsáveis por uma significativa modernização do país. Com essas e outras ações, a Aliança, derrotada em março de 1930, mas vitoriosa em outubro, cumpriu em parte com seus propósitos reformistas. Embora haja sido muito menos liberal do que sustentara ser, ao chegar ao governo, o bloco colocou fim a quase quatro décadas de controle da máquina estatal pelas mãos de velhas oligarquias rurais, as quais, voltadas a seus próprios interesses, atrasaram a industrialização e a renovação dos serviços públicos brasileiros. Nesse sentido, o disparo que tirou a vida de João Suassuna em 9 de outubro de 1930 no Rio de Janeiro, é bastante simbólico do estado persecutório que apenas se havia iniciado contra os representantes do patriarcado rural, apartados do comando de um país que estaria condenado a ser eternamente o país do futuro<sup>4</sup>.

Foi, portanto, em um Brasil que se esforçava para superar um passado de atraso e injustiça, em nome de outra ordem pouco menos atrasada e injusta, que cresceu Ariano Suassuna, exilado junto a sua família no interior paraibano. Habitando, inicialmente, a fazenda Acauhan, no município de Sousa, e, posteriormente, Taperoá, cidade que se tornaria o palco de suas principais obras, foi do sertão de seu estado que ouviu, ainda muito pequeno para compreendê-los completamente, os primeiros rumores da insurreição que se avizinhava<sup>5</sup>. Uma vez proclamada, em pouco tempo, a Revolução fez da família

---

<sup>4</sup> João Suassuna foi assassinado com um tiro à queima-roupa quando caminhava pela rua do Riachuelo, no Rio de Janeiro, onde pretendia defender-se da acusação de envolvimento no crime praticado por seu parente João Dantas. Conforme o informativo do **Jornal do Commercio**, do dia 10 de outubro de 1930, o criminoso, Miguel Alves de Sousa, atingiu o ex-governador, então deputado federal, pelas costas e fugiu pelo morro de Santa Teresa. Detido, afirmou que o fez motivado pela participação de João Suassuna na Guerra de Princesa, evento que lhe custara a vida ao irmão. O político, em carta enviada à esposa no dia anterior ao de sua morte, posteriormente, publicada pelo mesmo **Jornal do Commercio**, negou veementemente sua participação no atentado, sendo defendido, décadas mais tarde, pelo filho, que sempre classificou o assassinato de seu pai como uma morte encomendada.

<sup>5</sup> Na Paraíba, o levante se anunciou meses antes do golpe deferido no Catete, por meio do conflito armado entre João Pessoa e os revoltosos do Território Livre de Princesa, que, comandados pelo coronel José Teixeira, declararam a independência de Princesa Isabel, pequena cidade do sul do estado, em desafio à

do menino Ariano um clã de vencidos, imprimindo-lhe irremediavelmente uma profunda antipatia pela industrialização, cosmopolitismo e outras “audácias do progresso”<sup>6</sup>, a qual se transformaria em um dos principais motores de sua criação literária. Egresso da aristocracia rural, derrotada pelo grupo ao qual, em contraposição ao seu, se referia como “burguesia urbana”, o escritor, conforme confessa, e atestam seus principais críticos, já em seus primeiros esforços literários, procurou reconstituir e defender o mundo ao qual foi apresentado na infância. Presente em peças e poemas compostos no início de sua trajetória literária, esse importante espaço da memória, fraturado pela inexorabilidade do tempo, fomentou também obras maduras, com as quais acreditava salvaguardar, ainda que precariamente, um sistema de valores e relações sociais mais elevado e sólido que o que despontava na aurora da “modernidade brasileira”.

Como símbolo máximo desse universo em extinção, surge na obra de Ariano Suassuna a figura do pai<sup>7</sup>, cujo assassinato, conforme seu mais fecundo intérprete, Carlos

---

política empreendida pelo governador, a qual ameaçava os interesses da aristocracia rural. Ariano Suassuna se lembraria desse período como um tempo de grandes agitações políticas, narrando, quatro décadas depois, o medo, e também a excitação, que envolvia o processo de fuga do governo de João Pessoa, a quem desafiavam com canções em apoio a Princesa: “Minha boca está fechada/ a chave foi para Teixeira!/ Minha boca só se abre/ pra dar viva a Zé Pereira!/ Minha boca está fechada/ a chave foi pra Lisboa!/ Minha boca só se abre/ Pra dar morra a João Pessoa!” (2008:201). O Território Livre de Princesa, no entanto, não se sustentaria por muito tempo, bem como o regime que lhe deu suporte. Após o assassinato de João Pessoa, Washington Luís, prontamente, articulou o fim da revolta, obtendo, sem grandes esforços, o apoio de José Pereira.

<sup>6</sup> A expressão foi empregada pelo escritor paraibano em um conjunto de relatos intitulado “Três histórias de trem” para descrever os processos responsáveis pela modernização do transporte ferroviário, os quais levaram os trens a se diferenciarem enormemente da “grande serpente avermelhada” em que viajou durante a sua infância. Os textos foram publicados originalmente no periódico **Informativo RN**, em 1973, e constam nas antologias **Almanaque Armorial**, de 2008, e **A Pensão de Dona Berta e Outras Histórias Para Jovens**, ambas organizadas por Carlos Newton Júnior.

<sup>7</sup> Transfigurado, por meio do recurso da alegoria, em rei, e a realidade que o cercava, em reino, o patriarca João Suassuna e a sociedade que liderou são, na prosa e na poesia de seu filho, equiparados, frequentemente, a elementos de um mundo régio, que, embora altivo e fascinante, também pertence ao passado. Esta é, por exemplo, uma das imagens principais de “Acauhan — A Malhada da Onça”, presente na primeira das duas reuniões de suas iluminogravuras, **Soneto com mote alheio**: “Aqui morava um rei quando eu menino/ Vestia ouro e castanho no gibão./ Pedra da Sorte sobre meu Destino./ Pulsava junto ao meu, seu coração./ Para mim, o seu cantar era Divino./ Quando ao som da viola e do bordão./ Cantava com voz rouca, o Desatino./ O Sangue, o riso e as mortes do Sertão./ Mas mataram meu pai. Desde esse dia/ Eu me vi, como cego sem meu guia/ Que se foi para o Sol, transfigurado./ Sua efígie me queima. Eu sou a presa./ Ele, a brasa que impele ao Fogo acesa/ Espada de Ouro em pasto ensanguentado” (2011:167). No poema, uma das leituras mais recorrentes das futuras aulas-espetáculo idealizadas por Ariano Suassuna, a figura paterna aparece metamorfoseada em rei e, após sua morte, em sol, signos nobres e sagrados, que o ligam, inicialmente, à terra e, no fim, ao plano celestial. Desse domínio elevado, o pai irradia a luz que ilumina o filho e o calor que lhe queima o pasto ensanguentado, onde, simbolicamente, vive. Esse espaço fúnebre, por sua vez, já se encontra prenunciado no título do soneto, composto pelos nomes de duas fazendas de propriedade de João Suassuna que o menino Ariano e seus irmãos habitaram durante sortes muito distintas. Nele, o movimento sugerido entre as propriedades remonta o roteiro seguido por sua família nos anos adjacentes à Revolução, iniciado em Acauhan, lar sertanejo em que a casa Suassuna encontrou proteção e conforto, e concluído, após a morte do patriarca, na Malhada da Onça, em Taperoá, onde a viúva e os órfãos se refugiaram ao perderem grande parte das produções da antiga terra para a seca. Dessa forma, da dita à

Newton Jr., representou para o escritor “a queda de um mundo de felicidade absoluta para um mundo de sofrimento sem redenção” (2014:14). Assim, dada a importância que essa figura ocupa no trabalho de Ariano Suassuna como escritor, frequentemente, seus críticos adentraram seu universo literário por meio da chave psicanalítica, encarando sua criação artística como uma forma de sublimação do trauma experimentado durante a infância. Nessa linha, encontra-se Newton Jr., autor do estudo mais influente sobre a questão<sup>8</sup>, e outros leitores relevantes para a exegese do escritor paraibano, como Maria Aparecida Lopes Nogueira<sup>9</sup>. Ambos, trabalhando direta ou indiretamente com conceitos freudianos, enxergam na obra de Suassuna, segundo Bráulio Tavares, um de seus pequenos biógrafos, a “tentativa de recompor simbolicamente a harmonia dessa primeira fase da infância e de restaurar a figura paterna” (2007:12). Entretanto, ao fazê-lo, não se desprendem da relação que o próprio escritor estabelece entre a trágica morte do pai e a concepção de seus trabalhos literários, reproduzindo o sentido, em parte sublimatório, em parte místico, que o artista lhe atribui.

Contra essa concepção simplista do lugar ocupado pelo nome paterno na obra de Ariano Suassuna, levanta-se, em estudo antropológico, Eduardo Dimitrov, que analisa a construção da imagem do escritor paraibano a partir de suas criações literárias e posicionamentos públicos. Em sua tese, **O Brasil dos espertos**, argumenta em favor da insuficiência de considerações como as de Carlos Newton Jr. e Maria Aparecida Lopes Nogueira, uma vez que, segundo apregoa, “tratam o fato como mais um elemento singular

---

desdita, o trajeto descrito por Ariano Suassuna no título e no corpo de seu poema recriam o infortúnio da própria família, o qual pareceu prever o canto agoureiro do acauã.

<sup>8</sup> A partir desse dado biográfico, segundo o próprio escritor, uma das forças motrizes de sua obra, Carlos Newton Jr. procurou pensá-la a partir de três conceitos, que dão título a seu mais relevante trabalho sobre o autor paraibano: **O pai, o exílio e o reino**. Como coloca, a perda do *pai* foi responsável por despertar no jovem Ariano o que, citando o espanhol Miguel de Unamundo, chama de “sentimento trágico da vida”, acompanhado sempre “de um certo sentimento de *exílio*” (1999:19). Este, além de físico, uma vez que o escritor, ao longo de sua juventude, abandona seu estado natal e se estabelece em Pernambuco, é, sobretudo, existencial, pois diz respeito a uma inconformidade com a realidade, tomada como via dolorosa à qual todos os homens estão submetidos. Entretanto, conclui o estudioso, a esse mundo tingindo pelo desengano contrapõe-se a perspectiva do *reino*, isto é, a construção de um universo literário “capaz de apaziguar o sofrimento do homem no mundo” (1999:20). Assim, procurando colocar “ordem e brilho” à realidade que se lhe apresentou caótica e opaca, Ariano Suassuna dedicou-se a transfigurar, por meio de sua literatura, a sua própria história e o meio onde viveu, o sertão, conferindo, de acordo com suas próprias palavras, “algum sentido e alguma beleza” à sua vida (2017:674).

<sup>9</sup> Autora de um dos estudos de maior alcance da obra do paraibano, **Ariano Suassuna: o cabreiro tresmalhado**, Maria Aparecida Lopes Nogueira lança mão de várias áreas do saber para tecer uma espécie de biografia crítica do escritor, na qual, quase sempre, confirma as posições do próprio artista sobre sua vida e obra. Assim, em seu livro, a pesquisadora, uma das fundadoras e principais coordenadoras do núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros, da Universidade Federal de Pernambuco, defende, em consonância com outros críticos, que “a desordem associada à morte do pai deve ser percebida como fator de um não equilíbrio coerente, estruturador do universo suassuniano, amplificando suas experiências e levando-os a novas possibilidades” (2000:85).

e que diz respeito apenas à individualidade de Ariano, que estaria, para esses autores, tentando resolver, em termos psíquicos e inconscientes, a morte de seu pai” (2011:51). Em chave contrária, Dimitrov propõe que a relevância do pai na gênese da obra suassuniana se explica não pela suposta função sublimatória de sua atividade criativa, e sim nos termos da intriga familiar<sup>10</sup>, posto que nasceu e cresceu durante o desenrolar de um conflito dessa natureza. Desse modo, conclui que

Suassuna faz questão de, em seu teatro, em seus romances e artigos, construir narrativamente, como uma espécie de genealogia familiar, uma história fundadora de toda a sua estirpe sertaneja. É a partir dessa construção de uma identidade familiar — associando os Suassuna ao mundo rural e popular em oposição ao inimigo urbano e cosmopolita, representado pela família Pessoa —, que Ariano baliza suas posturas estéticas e políticas (2011:17).

Dessa maneira, para Dimitrov, a obra de Ariano Suassuna pode ser concebida, em grande medida, como o esforço de um homem que, oriundo de um clã derrotado, procura, por meio de sua criação literária, restaurar o nome de sua família, opondo seus valores, apresentados como superiores, aos de seus inimigos. Como observa o antropólogo, tanto em artigos de jornal como em seus romances, o escritor paraibano sempre se preocupou em traçar uma genealogia familiar, na qual seus familiares figuram como representantes de uma aristocracia rural honrada e compromissada com o povo, enquanto seus adversários, membros de uma burguesia ascendente, são descritos como aqueles que, sob o pretexto de fomentar o progresso do país, atacam seus valores e identidade.

Nesse contexto, o pai, de quem afirmava haver herdado, “entre outras coisas, o amor pelo sertão” (2008:237), é retratado em seus escritos como um líder empenhado no progresso do campo, onde naquele momento encontrava-se de fato a riqueza do estado e do país<sup>11</sup>. Além disso, na genealogia que traça para si, os olhos de João Suassuna são capazes de enxergar no interior muito mais que rebanhos e plantações, distinguindo, em

---

<sup>10</sup> Em seu estudo, Eduardo Dimitrov se vale das ideias de Ana Claudia Marques, defendidas em **Intrigas e questões: vingança de família e tramas sociais no sertão de Pernambuco**, em que a autora analisa a rede de vinganças operante no Nordeste brasileiro. Conforme Dimitrov, em paráfrase à autora, “quando há um desentendimento entre dois indivíduos, toda a rede familiar é acionada e posicionada, o que dá início a uma *intriga*. O indivíduo dificilmente entra sozinho em uma briga: carrega sempre o nome de sua família e, com ele, o de todos os seus aliados” (2011:46).

<sup>11</sup> Em artigo para o **Jornal da Semana**, Ariano Suassuna afirma que o campo recebeu em seu governo como uma forma de justiça, dados os anos em que a região foi preterida pela presidência estadual. Conforme coloca, “durante seu governo, de 1924 a 1928, a preocupação fundamental de Suassuna foi com a zona rural, principalmente com o Sertão. Queria dotá-lo de estradas, de açudes, vê-lo coberto de gado, de pastagens e de algodão. A Capital da Paraíba, cidade de funcionários públicos, começou a reclamar. Injustamente, aliás. Primeiro, porque, se essa era a preocupação principal do Governo, não era a exclusiva: bastaria o que Suassuna fez no Saneamento da Capital para defendê-lo da acusação de exclusivismo sertanejo. Depois, porque, quando Suassuna foi escolhido para governar a Paraíba, todo mundo sabia que ele era um homem do campo, um sertanejo: e como o Sertão nunca fora centro de atenção de nenhum governo anterior, é claro que Suassuna iria sanar a injustiça” (*apud* DIMITROV, 2011:53).

suas tradições e princípios, sua parte mais valiosa. Assim, empenhado não apenas no desenvolvimento econômico de sua terra, mas também na defesa e promoção de seu patrimônio humano e cultural, conforme narraria orgulhosamente o filho anos depois, escandalizou a alta sociedade da época ao abrir as portas do Palácio da Redenção a artistas populares, em especial, a importantes cantadores, que comparou em um de seus discursos a “troveiros provençais” e “aedos gregos”<sup>12</sup>.

Em um verdadeiro jogo de espelhos, algumas décadas depois se somaria Ariano, Suassuna que, seguindo os passos do pai, promoveu em 1946, no Teatro Santa Isabel, de Recife, uma “cantoria coletiva”, que, segundo afiança, “foi o embrião dos futuros Festivais de Violeiros” do estado de Pernambuco. Despertando reações parecidas às enfrentadas por João Suassuna, não recuou diante das críticas, que tomavam as apresentações de artistas populares em um palco tão ilustre da capital pernambucana como uma espécie de profanação do “ambiente em que falaram ou recitaram versos Joaquim Nabuco, Castro Alves e Tobias Barreto” (SUASSUNA, 2021:21). Tanto a iniciativa do escritor como sua posição firme perante a resistência das elites à cultura popular, mais que uma afinidade entre pai e filho apartados abruptamente, confirma sua inscrição na intriga em que os Suassuna se viram envolvidos no início do século XX. No âmbito desse conflito, não sendo partidário das armas, coube-lhe, por meio das letras, recontar a história de sua família, a qual se confunde com a de seu estado natal e a de todo o país.

Assim, atravessando o projeto desenvolvimentista de Getúlio Vargas, posteriormente ampliado por Juscelino Kubistchek e a junta militar alçada ao poder com o golpe de 1964, Ariano Suassuna, afirmando seguir os passos de seu pai, regularmente se posicionou, dentro e fora do campo literário, contra a escalada do Brasil do petróleo e das “estranhas catedrais”. Conforme denunciava, liderado por aqueles que se escandalizaram com a apresentação de violeiros e cantadores no Santa Isabel, o novo país que se erguia ameaçava muito mais que destituir do poder antigas famílias aristocráticas, representando um verdadeiro risco à sobrevivência da autêntica cultura brasileira, em especial, de sua vertente popular. Contra essas forças, sempre se postou o filho de João

---

<sup>12</sup> É Ariano Suassuna quem o afirma, em texto para o **Jornal da Semana**. Segundo coloca, o governador paraibano “pronunciou breves palavras apresentando os Cantadores. Disse, entre outras coisas que os Cantadores nordestinos eram os equivalentes brasileiros dos “trovadores” e “troveiros” provençais, assim como dos “aedos” gregos, anteriores a Homero” (2021:22).



Suassuna, identificando a defesa da cultura brasileira aos interesses e ideais que levaram sua família a se voltar contra os revolucionários de 1930.

Portanto, o “violento compromisso com a imorredoura cultura popular” (2011: 17), identificado por Silviano Santiago em suas produções literárias, reflete a posição assumida pelo órfão Ariano na intriga familiar que envolvia seu sobrenome. Colocando-se ao lado de seu pai, procurou colher na arte dos “trovadores de chapéu de couro” a matéria-prima de sua obra e de todo um projeto artístico, materializado, futuramente, no Movimento Armorial, do qual foi um dos principais idealizadores e entusiastas. Nas obras que produziria durante os anos de maior agitação do grupo, entretanto, não apenas os martelos e xilogravuras que tanto o entusiasmaram espelhariam seu empenho em resgatar o mundo arruinado em que reinava João Suassuna. Estabelecidos, desde jovem, os pressupostos de sua arte, o escritor paraibano, além de se voltar à cultura popular, recusaria também grande parte das formas eruditas modernas, deixando-se impulsionar por um sopro mais firme e antigo, vindo de eras remotas. Assim, em meio a um sem-número de novas tendências literárias, elegeu, como suas mais fecundas referências, autores da estirpe e da época de Gil Vicente e Miguel Cervantes, cujas obras foram fundamentais para a concepção da sua própria. Com ela, em um Brasil que, embora manco, corria em busca de um progresso sem limites, Ariano Suassuna, a partir de fontes populares e cultas, projetou, sobre um sertão que se transformava rapidamente, a imagem de um outro, de feições mais arcaicas, medievais e barrocas.

## 1. DISSOLUÇÃO E ASSOCIAÇÃO: OS DOIS BARROCOS DE ARIANO SUASSUNA

¿Qué confuso laberinto  
es éste, donde no puede  
hallar la razón el hilo?

LA BARCA, C. **La vida es sueño.**

### I.

Embalado pelos trágicos acontecimentos que envolveram os primeiros anos de sua vida, conforme também declara em seu discurso à Academia Brasileira de Letras, ainda menino, Ariano Suassuna iniciou seus experimentos literários compondo histórias de crimes e vinditas. Em uma delas, segundo suas próprias palavras, “narrava-se [...] um caso de adultério e vingança que terminava assim: ‘Dois tiros espocam e os corpos da mulher infiel e de seu cúmplice caem varados pelas balas vingadoras da honra do marido ultrajado. Fora, morria o sol nas colinas acobreadas e poentas das serras do sertão’” (2008:238). O trecho, “cuja qualidade literária bem se pode imaginar” (2008:238), como avaliaria anos mais tarde seu próprio autor, representou apenas o início de uma longa e frutífera carreira, que, iniciada oficialmente em outubro de 1945, se estendeu por mais quase sete décadas. Nesse ano, já residente em Recife, para onde a família havia se mudado em 1942, impulsionado por professores do Colégio Oswaldo Cruz, publicou, no **Jornal do Commercio**, um dos principais da capital pernambucana, o poema “Noturno”. Na composição, tanto a figuração da natureza, soturna e ameaçadora, como os questionamentos existenciais do eu lírico revelam, conforme Carlos Newton Jr., a profunda impressão que lhe fizeram, no alvorecer de seus dezoito anos, os românticos ingleses<sup>13</sup>. Esses poetas, em especial, Keats e Shelley, adensariam o mundo banhado de sangue e coberto por sombras já presente nos contos que escreveu durante a infância, expandido, assim, o lugar que a morte teria em suas primeiras produções literárias.

Esse tema ocupa, por exemplo, um espaço central em sua primeira grande experiência no campo dramático, **Uma mulher vestida de sol**, de 1947. Comumente

---

<sup>13</sup> De acordo com Carlos Newton Jr., em estudo citado anteriormente, “os primeiros poemas de Suassuna revelam certa influência da poesia romântica inglesa, notadamente dos poetas Shelley e Keats, cujas obras Ariano, aos dezoito anos de idade, lia avidamente, quase sempre em edições traduzidas para o português” (1999:28). A influência desses poetas, ainda conforme o crítico, faz-se sentir, já em seus primeiros poemas, na “relação contemplativa que o poeta estabelece com a natureza” (1999:30) e na “capacidade negativa”, expressão de Keats que denomina o momento “quando o poeta faz perguntas a si mesmo, mantendo-se em incertezas” (1999:31).

considerada pela historiografia literária o verdadeiro marco inaugural de sua carreira, a tragédia, ambientada em um Nordeste de rígidas convenções sociais, encena a história de amor entre Francisco e Rosa, interrompida pela brutalidade da intriga cultivada entre suas famílias. Mais que um galho do mesmo tronco de seus esforços adolescentes, enraizados no mundo sangrento de sua infância, a peça reflete seu aprendizado ao lado de importantes figuras da cena recifense durante os anos em que participou do Teatro do Estudante de Pernambuco<sup>14</sup>. Seu envolvimento com a companhia, além de animar seus primeiros ensaios na dramaturgia, reavivou e consolidou seu interesse por temas regionais e pela cultura popular, partes fundamentais do programa estético do grupo. Além disso, o contato com Hermilo Borba Filho, um dos nomes incontornáveis do teatro brasileiro do século passado e, a essa altura, líder do grupo, mais que reforçar o papel a ser desempenhado pela arte popular em sua obra, redirecionou enormemente suas referências eruditas, introduzindo entre elas destacadamente a obra do andaluz Federico García Lorca, cujos ecos podem ser ouvidos na primeira tragédia que escreveu<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> O Teatro do Estudante de Pernambuco, conforme comenta Décio de Almeida Prado, em **O teatro brasileiro moderno**, surgiu na década de 1940 reativamente a outra importante companhia recifense, o Teatro dos Amadores de Pernambuco. Contraopondo-se à baixa penetração do TAP entre as camadas populares, o TEP, sob a liderança de Hermilo Borba Filho, buscou, segundo as palavras de seu comandante, “plantar no meio do povo a semente do bom teatro” (*apud* PRADO 2007:78). Para tanto, promoveu espetáculos gratuitos de grandes obras da dramaturgia universal e propôs a encenação de histórias locais como forma de atrair o povo ao teatro e acostumá-lo a essa arte.

<sup>15</sup> Em artigo sobre Gilberto Freyre, no qual discorre longamente acerca de seu próprio teatro, Ariano Suassuna afirma que sua primeira peça “foi o resultado de duas influências principais: a do romance nordestino e a de García Lorca” (2008:54). Escrita sob o ânimo das palavras de Hermilo Borba Filho acerca do escritor andaluz, é notável o parentesco de **Uma mulher vestida de sol** com as peças da chamada *trilogia de la tierra española*, em especial, **Bodas de sangre**. Provavelmente o mais conhecido trabalho dramático do poeta tombado na Guerra Civil Espanhola, a obra coloca em cena o amor proibido entre membros de duas famílias campesinas rivais, apartados por arranjos matrimoniais que não lhes satisfizeram. A persistência do sentimento entre os amantes faz com que, durante o casamento da amada, fujam juntos, despertando a fúria do noivo traído e, conseqüentemente, banhando em sangue os membros desse triângulo amoroso. Para além da semelhança temática, a ascendência da peça lorquiana sobre a estreia de Ariano Suassuna no campo da dramaturgia pode ser identificada na ambientação das ações dramáticas das duas obras, que se passam em uma Espanha e em um Nordeste rurais de feições antigas e rígidas. A semelhança entre esses dois espaços, que lhe interessaria enormemente nessa época de sua carreira, não o levaria, entretanto, a dar ao sertão um tratamento idêntico ao que a Espanha arcaica recebeu das mãos de García Lorca. Embora em **Uma Mulher Vestida de Sol** esteja presente o conflito entre sociedade e indivíduo, expresso no amor condenado pela comunidade, a peça gira ao redor, essencialmente, do fascínio e do horror despertados pelas vinditas familiares sertanejas, responsáveis por abalar grandes famílias, como ocorreu, no plano da realidade, ao clã Suassuna. Em Lorca, por outro lado, o confronto entre individual e coletivo assume ares de revolta contra a Espanha tradicional, conforme Mário González, “secularmente dominada por forças interessadas na manutenção de um *status quo* tão secular quanto perverso” (2013:14). Assim, ao contrário do teatro do escritor paraibano, em que esse grito revoltoso e, em alguma medida, revolucionário é, comparativamente, muito mais discreto, em García Lorca, por sua vez, constitui o cerne de suas principais peças, nas quais muitas de suas personagens lutam, sem sucesso, contra uma ordem arcaica e pesada que as oprime.

Dessa forma, até então sob o encanto de Henrik Ibsen, autor que havia tentado imitar sem sucesso, o escritor paraibano percebeu no caminho aberto pelo espanhol uma via possível para a realização de seu ideal de arte<sup>16</sup>. Guardadas as proporções e as diferenças, Lorca e outros integrantes da chamada Geração de 27 haviam empreendido um projeto artístico bastante sugestivo do que, do outro lado do Atlântico e algumas décadas depois, fariam Hermilo, Ariano e seus companheiros. Antes do estouro da Guerra Civil, foram responsáveis pela reorientação da poesia e do drama espanhóis, apontando como direção criativa o aproveitamento do romanceiro popular enquanto matéria-prima para composições eruditas e a reabilitação do passado nacional e de obras obscurecidas pelo cânone, como a hoje celebrada poesia de Góngora<sup>17</sup>. Como se fora pouco, além de um programa artístico, os espanhóis também legaram ao grupo de Recife um projeto político, materializado em La Barraca, grupo mambembe que, sob o financiamento do governo da Segunda República, percorria o interior do país realizando apresentações dos grandes clássicos do Século de Ouro. Com o mesmo ímpeto, embora sem os mesmos recursos, os membros do TEP, inspirados por Lorca e seus companheiros, construíram para si sua própria Barraca, palco móvel que deveria percorrer a capital pernambucana com apresentações gratuitas. A estrutura, devido a seu peso, jamais se moveria do Parque 13 de Maio, onde foi instalada, porém seu espírito, banhado pelo sonho dos republicanos espanhóis de democratizar o espetáculo teatral, renovaria o ânimo dos estudantes, em especial, o de Ariano Suassuna, que nela viu, pela primeira vez, uma peça sua encenada.

Na mesma linha de **Uma Mulher Vestida de Sol, Cantam as Harpas de Sião**, adiante rebatizada como **O Desertor de Princesa**, ao estrear, sob a direção de Hermilo Borba Filho na Barraca, revelava as marcas deixadas pelo dramaturgo andaluz em seu admirador paraibano, que, para escrevê-la, partiu, como em sua primeira experiência, não de temas estranhos ao público nordestino e brasileiro, mas da realidade que o cercava.

---

<sup>16</sup> Maria Aparecida Lopes Nogueira recorda, nas passagens mais biográficas de seu livro, que a paixão de Ariano Suassuna pelo teatro “foi despertada na juventude pelo médico de Taperoá, Abdias Campos, que lhe emprestou as peças de Ibsen, em francês e português. Imediatamente, tentou escrever uma peça seguindo a mesma linha, mas não conseguiu” (2000:89). A peça, de acordo com o que relata o próprio escritor, foi “logo abandonada, exatamente porque o drama urbano ainda não correspondia a nenhum anseio fundamental meu e eu sentia algo falso e mentiroso no que escrevia, tentando repetir Ibsen através de seus próprios caminhos — tão afastados do mundo que me rodeava” (2008:54).

<sup>17</sup> Ángel Valbuena Prat, em sua monumental **Historia de la literatura española**, destaca a importância, para a literatura espanhola do século XX, da chamada *Generación de 1927*. Segundo suas palavras, “el centenario de Góngora, la revalorización del poeta barroco, y la participación de todos los poetas e importantes prosistas en esa fecha, llevan un ‘supuesto’ de grupo y de actitud” (1963:626). Além de se reunirem ao redor do autor de *Soledades*, Valbuena Prat destaca como elemento agregador desses criadores tão heterogêneos a curiosidade pelas formas poéticas populares, interesse manifesto especialmente pelas obras de Rafael Alberti e Federico García Lorca.

Assim, distanciando-se das frias salas de estar onde se desenrolavam os dramas do dramaturgo norueguês, ao descobrir no espanhol, como pontua Bráulio Tavares, um mundo povoado por “mitos, ciganos, cavaleiros, tipos populares” (2007:52) e outros elementos afeiçoados a seu universo, o jovem Ariano trocava definitivamente as questões fundamentais de Ibsen pelos confrontos por amor, terra e honra, que marcam tanto a obra de García Lorca como a sua própria.

Nesse processo, seguindo os passos do andaluz, que procurou no Século de Ouro espanhol parte de suas referências, Ariano Suassuna voltou-se às tradições mediterrânea e ibérica, percebendo entre o sertão nordestino e a desértica Castela uma série de semelhanças que, segundo declararia posteriormente, começaram a obsedá-lo. Com o tempo, a intensa pesquisa dos clássicos portugueses e espanhóis, iniciada nesse momento, acrescentaria ao universo de aspecto antigo que servia de plano de fundo às suas primeiras peças traços ainda mais arcaicos, aproximando-o com frequência à Idade Média europeia. Essa identificação, expressa também nas principais fontes eleitas como base de seu teatro e romance, foi esmiuçada por alguns de seus principais intérpretes, entre os quais se destacam a francesa Idelette Muzart Fonseca dos Santos e a carioca Lígia Vassallo. A primeira foi autora de um trabalho verdadeiramente pioneiro nessa chave interpretativa, ao analisar, em sua dissertação de mestrado, a presença da novela de cavalaria no **Romance d’A Pedra do Reino**, apenas três anos após sua publicação<sup>18</sup>. Posteriormente, retomou o assunto em sua tese de doutoramento, na qual reflete acerca das fontes eruditas e populares da obra de Ariano Suassuna e outros artistas diretamente envolvidos no Movimento Armorial<sup>19</sup>. Nesse estudo, ainda hoje iluminador, propõe que o aspecto medieval da literatura do escritor paraibano se inscreve em uma tradição iniciada por Euclides da Cunha e continuada por outros artistas brasileiros ao longo do século XX, que, em contraposição ao moderno “Brasil da Rua do Ouvidor”, passaram a representar o sertão como um espaço primitivo, “reservado numa atemporalidade inquietante” (2009:103)<sup>20</sup>. Desse modo, esse palco, onde fanáticos religiosos, grandes proprietários de

---

<sup>18</sup> Trata-se da dissertação de mestrado **Le roman de chevalerie et son interpretation par un écrivain brésilien contemporain: A Pedra do Reino de A. Suassuna**, defendida na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 em 1974.

<sup>19</sup> Apresentada à mesma instituição acadêmica em 1981, sua tese, **Littérature populaire et littérature savante au Brésil: Ariano Suassuna et le Mouvement Armorial**, foi publicada em 1999 pela Editora Unicamp sob o título de **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**, recebendo, dez anos depois, uma segunda e bem cuidada edição.

<sup>20</sup> Ariano Suassuna menciona a expressão “Brasil da Rua do Ouvidor” em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras em referência ao pequeno grupo, formado essencialmente pela elite brasileira, que, de um ponto específico do território nacional, decidia o destino de todo um país. A esse

terra e perigosos cangaceiros se fantasiavam de profetas, reis e heróis, foi paulatinamente “codificado e imobilizado”, passando a ser “visto como medieval” (2009:103). Além disso, como ainda lembra a crítica,

[...] essa Idade Média, afirmada como pressuposto, se encontra confirmada pela cultura popular, com a presença de elementos de origem medieval, tais como: o canto gregoriano, que deixou marcas importantes na música popular do sertão; algumas saudações cantadas; a presença de cavaleiros e, em particular, de Carlos Magno e seus Doze Pares de França na literatura popular, e, de modo geral, a importância extrema da voz, dos seus cantos e relatos, numa sociedade analfabeta ou semianalfabeta, situação cultural que lembra, se não a Idade Média, pelo menos a situação que a Europa conheceu no século XVIII (2009:103-104).

No entanto, é de Ligia Vassallo, até aqui, o mais completo estudo acerca da ascendência medieval da literatura de Ariano Suassuna. No rastro de Idelette dos Santos, a carioca analisa o diálogo estabelecido pelo escritor em seu teatro maduro com formas dramáticas do Medievo e do Renascimento europeus, como o auto e a farsa. Em seu trabalho, confirmando e desenvolvendo o que propôs a intérprete francesa, relaciona as raízes medievais da obra do paraibano aos rígidos alicerces que, em grande medida, ainda sustentavam a sociedade sertaneja na primeira metade do século passado. Entre eles, destaca a “grande propriedade dispersa, comandada por um senhor plenipotenciário em seus domínios”, “o isolamento da população, que cresceu mantendo-se espalhada”, “a milícia dos latifundiários, equivalente à própria do senhor feudal”, e o “domínio da religião — ainda que de forma muito peculiar” (1993:59-60). Essas características, aliadas a um crescente interesse pelo sertão, foram responsáveis, segundo propõe a autora, por popularizar, em pleno século XX, a representação do interior nordestino como um território medieval, *topos* ao qual não escaparam importantes agentes da vida cultural brasileira, como Suassuna pai, cuja comparação entre cantadores populares e “troveiros provençais” seria revivida pelo filho<sup>21</sup>.

Na obra deste, a identificação entre o espaço sertanejo e a Europa em sua Idade Média alcançaria, no campo da literatura erudita, seu ponto culminante e, talvez, mais original. Provocada, de início, pelo contato com a imagem concebida por membros da *intelligentsia* brasileira de um sertão medieval e sustentada pela assimilação da Espanha arcaica de García Lorca como um mundo análogo ao seu, esse processo de medievalização, em seu caso, se deu, primeiramente, com o retorno a formas dramáticas

---

Brasil que, valendo-se de expressões cunhadas por Machado de Assis em uma de suas crônicas, classifica como “oficial”, contrapõe o Brasil real, composto pelo povo.

<sup>21</sup> Conforme recorda Idellete Muzart Fonseca dos Santos, em consonância ao que propõe Ligia Vassallo, “nos anos 1960, com o Cinema Novo, aparece o modismo de associar a imagem do sertão a uma vida primitiva, pura e dura, e também, muitas vezes, à Idade Média. José de Castro, por exemplo, num livro famoso, declara: ‘O sertão ainda está vivendo a sua Idade Média’” (2009:103).

e líricas desse período e, em sua fase mais madura, por meio da incorporação de parte do universo medieval, com seus reis, guerreiros, trovadores e profetas, à sua primeira grande experiência no romance. Com essa e outras obras, ressignificou o sertão e o Brasil de sua infância, construindo uma representação poética do universo sertanejo que o acompanharia, embora bastante modificada, até o final de sua carreira. Encaminhando-se a esse momento, em prefácio escrito a obra de Raimundo Carrero, de 1995, realizaria um balanço da presença medieval em sua obra e na de outros artistas armoriais:

Aliás é um engano que vale a pena retificar: os intelectuais das classes médias urbanas julgam que queremos, na Arte, “restaurar a Idade Média”, o que, a ser verdadeiro, seria, de nossa parte, uma tolice, por ser, além de ridículo, impossível. O que parece de Medieval em nosso Teatro, em nossa Poesia, em nosso Romance, em nossa Música, em nossa Tapeçaria, em nossa Gravura armorial, é originado daquilo que o povo pobre do Brasil, mesmo nas grandes cidades como Recife ou o Rio, tem de medieval. Aqueles que afirmam que o Brasil não teve Idade Média veem apenas o tempo cronológico. Mas os que sabem o que é o tempo real podem discernir perfeitamente que os séculos XVI, XVII e XVIII tiveram muito da Idade Média, principalmente, mas não exclusivamente, nas zonas rurais, e, dessas no Sertão mais do que nas outras. É verdade que nossa Idade Média possui suas características próprias, mas isso se aplica, também, à Idade Média europeia, onde, apesar da unidade geral, há distinções entre a Idade Média alemã, por exemplo, e a ibérica. Esta, aliás, prolongou-se tanto, que um dramaturgo como Gil Vicente, cronologicamente já pertencente à época de transição da Renascença para o Barroco, tem suas peças muito mais ligadas àquilo que o Povo português tinha de enraizadamente medieval. De qualquer maneira, o fato histórico que deu origem à Cultura brasileira foi bem semelhante àquele que teve como consequência a formação da Cultura medieval ibérica. Lá, foram os Povos chamados de “bárbaros”, que, ao reinterpretar e recriar a Cultura greco-romana, criaram a Cultura medieval. Aqui, foram os Povos negros e vermelhos — significativamente também chamados “bárbaros” — que, ao recriar a Cultura barroco-ibérica (como já se disse, era quase inteiramente medieval, em especial entre o Povo), deram origem à Cultura brasileira, a qual, principalmente entre o Povo, mantém seu núcleo ligado àquilo que, à falta de uma palavra melhor, nós chamamos de medieval (1995:10-11).

Nesse sentido, o adjetivo “medieval”, quando empregado por Ariano Suassuna com relação a seu trabalho criativo, adquire um sentido diverso do que usualmente possui para a história da arte e das civilizações. Na exegese que realiza sobre sua própria obra, a palavra é utilizada para designar tanto o que há de arcaico e rígido na sociedade brasileira, sobretudo entre as comunidades mais isoladas, como a sertaneja, quanto o produto do confronto entre distintas tradições. Logo, à luz da constatação de pontos comuns entre sua região e a Europa medieval, o que executa em sua literatura é, conforme pontua Maria Aparecida Lopes Nogueira, não “a restauração da Idade Média no sertão”, e sim “uma recriação do confronto entre a Península Ibérica e o Nordeste” (2000:92).

Desse modo, insuflado pela ideia da perenidade de épocas históricas e animado pelo exemplo de García Lorca, que havia buscado no romanceiro popular e nas grandes realizações literárias da língua espanhola inspirações para sua arte, Ariano Suassuna procurou nos clássicos ibéricos dos séculos XVI e XVII formas dramáticas que

correspondessem às necessidades e aos objetivos de seu teatro. Assim, às suas primeiras experiências no gênero, **Uma Mulher Vestida de Sol**, de 1947, e **Cantam as Harpas de São**, de 1948, seguiriam o **Auto de João da Cruz**, de 1950, e **O Arco Desolado**, de 1952, escritas aos moldes da dramaturgia desse período da literatura europeia<sup>22</sup>. Com estas e outras obras, como o **Auto da Compadecida**, de 1955, e a **Farsa da Boa Preguiça**, de 1960, ambas já no âmbito da comédia, desviou-se da linha evolutiva da moderna dramaturgia brasileira que se formava no eixo sudestino, nutrida, em grande medida, por tendências formais desembarcadas da Europa vanguardista e pautada por preocupações comuns aos centros urbanos em expansão no país<sup>23</sup>.

Entretanto, sua obra dramática, bem como todo o projeto socioartístico desenvolvido pelo Teatro do Estudante de Pernambuco e outros grupos nordestinos, não deve ser entendida como uma recusa ao tempo em que foi gestada ou um simples recuo lúdico às raízes ibéricas da cultura brasileira. Além de herdeira indireta dos princípios que, segundo Mário de Andrade<sup>24</sup>, caracterizaram a revolução modernista (não poucas

---

<sup>22</sup> Escrito, originalmente, em 1950, o **Auto de João da Cruz**, galardoado com o Prêmio Martins Pena da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, incorpora o velho tema cristão do pacto diabólico. Remontando a lendas orais e textos populares da Idade Média, esse motivo ganhou fôlego no século XVI com a publicação, em Frankfurt, da **História do Doutor Johann Faustus, o amplamente falado feiticeiro e nigromante**, base da peça do inglês Christopher Marlowe que a projetou no campo da literatura erudita. Como comenta Marcus Vinicius Mazzari, a publicação do texto alemão foi responsável por “inaugurar a grande tradição literária fundamentada no motivo do ‘pacto com o demônio’” (2013:10), da qual, em alguma medida, a peça de Ariano Suassuna é devedora. Ao escrevê-la, entretanto, conforme aponta Carlos Newton Jr. em prefácio à primeira edição autônoma da obra, o escritor, como faria em outras oportunidades, realizou “uma reelaboração erudita de histórias populares, todas, no caso, extraídas da literatura de cordel” (2021:14). Baseando-se nesses textos, construiu uma espécie de “Fausto sertanejo”, como denomina a peça Newton Jr., colocando em cena a ascensão e a derrocada de João da Cruz, homem que se vende ao demônio por poder e, tal como ocorre em muitas de suas obras dramáticas posteriores, encontra o perdão de seus pecados e a salvação de sua alma pela graça divina. **O arco desolado**, peça de 1952, encontra seu motivo, por sua vez, na obra-prima de Don Pedro Calderón de la Barca. Baseada, segundo o próprio autor, “na mesma lenda polaca que serviu a Calderón para a tragédia **La vida es sueño**” (2018:391), o último de seus trabalhos dramáticos no campo do doloroso reaproveita personagens e situações do dramaturgo espanhol, constituindo uma reescrita bastante particular de um dos textos que mais influenciou sua própria literatura. O capítulo seguinte deste trabalho se detém, particularmente, nessa obra.

<sup>23</sup> Obra mais conhecida de toda a sua produção artística, Ariano Suassuna deve ao **Auto da Compadecida**, de 1955, sua saída do anonimato e entrada definitiva no radar da crítica especializada e no imaginário popular. Encenando as peripécias de João Grilo e Chicó, dois sertanejos pobres da pequena cidade paraibana de Taperoá, a peça retoma o assunto já trabalhado pelo escritor em seu **Auto de João da Cruz** da disputa da alma humana entre potências divinas e infernais. Nessa mesma linha, encontra-se sua **Farsa da Boa Preguiça**, de 1960, comédia que encena os dilemas morais do poeta popular Joaquim Simão, tentado por forças malignas de um lado e vigiado por seres celestiais de outro. Ambas as obras muito devem às formas teatrais da Idade Média e, evidentemente, ao auto vicentino do século XVI. No terceiro capítulo deste trabalho, são analisadas com mais profundidade.

<sup>24</sup> Em conhecido artigo para o jornal **O Estado de S. Paulo** publicado em razão do aniversário de vinte anos da realização da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade resume em três itens as principais realizações do Movimento Modernista. Segundo o escritor, o que o caracterizou essencialmente “foi a fusão de três princípios fundamentais: o direito à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; a estabilização de uma consciência criadora nacional” (2002). Ariano Suassuna, embora tenha criticado o movimento, em grande medida, voltado às novidades advindas da Europa, seguramente é



vezes criticada pelo escritor paraibano), sua dramaturgia representou, no panorama do teatro brasileiro moderno, uma resposta autêntica às crises que marcaram sua época, entre as quais se incluem a contestação do sistema capitalista e a abertura da última ferida narcísica da humanidade pela psicanálise, que questionou a soberania do homem sobre sua própria psique<sup>25</sup>. Estes fatores desestabilizadores, como atesta Décio de Almeida Prado, tocaram profundamente o teatro brasileiro a partir da década de 1930, dividido, segundo o crítico, entre os dois grandes deuses da modernidade, Marx e Freud. De início presentes em obras como **Deus Lhe Pague** (1932), de Joracy Camargo, e **Amor** (1935), de Oduvaldo Vianna, esses temas centrais para o século passado ainda serviriam de combustível para a máquina do teatro nacional nos anos seguintes, subsistindo em peças como **Vestido de Noiva** (1943), de Nelson Rodrigues, e, mais adiante, **Eles Não Usam Black-Tie** (1960), de Gianfrancesco Guarnieri.

Concebida, em sua maior parte, durante esse momento frutífero da vida teatral brasileira, a obra de Ariano Suassuna, se não abraçou diretamente essas questões como seus motes centrais, refletiu a perplexidade do homem moderno diante das profundas agitações econômicas, políticas e científicas de sua época. Para tanto, recuou aos séculos XVI e XVII ibéricos, momento de transformações igualmente perturbadoras para a humanidade, que viu florescer, como resposta a essa efervescência, um teatro que questionou o papel e o valor do homem no plano cósmico. Esse retorno, ademais de oportuno, dado o paralelo entre esses estados críticos, operou ainda em sua obra como uma reação contrária, conforme já mencionado, à própria modernidade, nesse caso especialmente à dramaturgia moderna, que, além de abandonar formas antigas em favor da ditadura do novo, se acostumava a elaborar e defrontar os grandes problemas de seu tempo por meio de citações marxistas e freudianas. Assim, deixando de lado, ao menos no palco, as duas bíblias de então, o escritor paraibano colocou suas inquietações políticas

---

beneficiário de seu legado. Além de aquecido pela chama da busca de uma identidade nacional, intensificada pelos modernistas, o escritor paraibano pôde tecer sua obra livre do jugo de academicismos, pois, quando iniciou sua carreira, já se encontrava em vigor o que Mário chamou de “direito à pesquisa estética”. Desse modo, o escritor viu-se sem obstáculos passa dissonar de seus pares na dramaturgia e tecer uma obra original no moderno teatro brasileiro.

<sup>25</sup> Em texto de 1917, Sigmund Freud sustenta que grande parte das resistências oferecidas à psicanálise advém do abalo que três grandes afrontas científicas deferiram contra o coletivo humano. A primeira delas trata-se da Teoria Heliocêntrica, de Nicolau Copérnico, que retirou a Terra do centro de seu modelo cósmico; a segunda, a seu turno, corresponde à Teoria da Evolução, de Charles Darwin, responsável por escancarar a natureza animal do ser humano; a terceira, como não poderia deixar de ser, é, segundo Freud, a própria psicanálise, que demonstrou ao homem, cioso de seu intelecto, seu parco controle sobre sua mente. Assim, atacado, conforme as palavras do pensador austríaco, não surpreende que o Eu, instância reguladora da psique, “não demonstra boa vontade com a psicanálise e se recuse obstinadamente a dar-lhe crédito” (2010:251).

e existenciais ao lado daquelas expressas pelo teatro dos primeiros séculos da Idade Moderna, realizando a parte mais madura de sua dramaturgia a partir da intersecção de dois mundos em decomposição.

Nesse sentido, ultrapassando os limites da Idade Média, já apontada, em outros estudos, como base importante da literatura do escritor paraibano, mostra-se igualmente oportuna a aproximação de seu teatro, bem como de outras esferas de sua obra, à literatura praticada nos séculos XVI e XVII europeus, momento da história literária conhecido como Barroco<sup>26</sup>. Marcado por uma profunda desordem, causada por sucessivas rupturas políticas, econômicas e religiosas, o período assistiu à ascensão de obras que traduziam em seus versos e personagens, segundo as palavras de Ariano Suassuna, “a angústia e a dúvida do mundo” (2008:71). Diante desses sentimentos, o artista barroco, cujas balizas lhe haviam sido arrancadas, voltou-se ao passado de seu continente em busca de reservas espirituais que lhe impulsionassem a criação artística, atitude análoga à do escritor paraibano face à acentuada crise espiritual que identificou em seu próprio tempo.

---

<sup>26</sup> O termo, de origem disputada, passou a ser empregado de forma positiva apenas ao final do século XIX, a partir da publicação do seminal estudo de Heinrich Wölflin, que, dentro das fronteiras de sua morfologia, serviu-se dessa palavra para classificar o estilo predominante nas artes visuais do final do século XVI e de todo o XVII em oposição ao Classicismo renascentista. Rebelando-se contra as formas lineares e fechadas dos mestres renascentistas, o Barroco, na linha do que propõe o teórico alemão, consiste em um estilo mais pictórico e aberto, que, ao contrário da “beleza tranquila” do Classicismo, “propõe outro efeito. Quer dominar-nos com o poder da emoção de modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebridade” (2012:47-48). Posteriormente apropriada pela crítica literária, a expressão somou-se a outras, como gongorismo, marinismo e preciosismo, já aplicadas por artistas e pensadores neoclássicos e posteriores, que viam na literatura praticada nos séculos anteriores uma deformação do ideal artístico a ser perseguido por qualquer escritor. O uso dessa expressão para definir toda a literatura de uma época é, no entanto, equivocada para investigadores do período como João Adolfo Hansen. Segundo o crítico, “naturalizado pela história literária, o termo ‘barroco’ significa a unidade de um estilo de época posto entre unidades estilísticas também evolucionistas, usos do termo produzem a existência retrospectiva da coisa que ele significa, como se ‘o Barroco’ tivesse realmente existido no século XVII e a forma da sua suposta existência correspondesse à morfologia de Wölflin, não se considerando que é somente um esquema formal, particular e datado [...]. Várias durações históricas e múltiplas tradições e estilos artísticos coexistem no tempo unificado pelo termo, o século XVII; assim, deve ser óbvio que a forma de inúmeras obras desse recorte não corresponde à unidade estilística pressuposta nos usos da classificação, o que produz questões pseudocríticas, como a de saber se determinados autores, monumentos, esculturas, telas, livros, músicas, peças teatrais e poemas foram efetivamente ‘barrocos’” (2019:203). Além do vazio gerado por esse esforço classificatório, igualmente imprecisas, segundo Hansen, são as teorias que tomam o Barroco não apenas como um estilo ligado à uma época específica, mas enquanto constante universal das artes que responde a períodos de rígido classicismo. A essa vertente filiam-se nomes relevantes da crítica especializada, como Eugeni D’Ors, Ernest Curtius e Gustave Hocke, que, transitando entre nomenclaturas, defendem a concepção da história da arte como uma linha repleta de contraste entre momentos de equilíbrio e clareza e outros de descomedimento e hermetismo, considerados por D’Ors “una ruina sabrosa” (1928). Sem alcançar qualquer consenso, o Barroco ainda hoje suscita interessantes debates acadêmicos acerca tanto de sua natureza quanto de sua validade histórica e, certamente, encontra-se entre os assuntos mais profícuos para a crítica do século passado e deste, especialmente na América Latina, onde essa questão confundiu-se com a própria criação artística da região.

Longe de constituir uma experiência isolada no século XX, a obra de Ariano Suassuna circunvizinha outras igualmente expressivas desse momento que, esforçando-se para preencher o enorme vazio aberto no mundo comandado por “homens ociosos”, encontraram na tradição cristã, especialmente na de caráter medieval e barroco, um eixo sobre o qual o orbe terrestre poderia rotar sem ser lançado ao espaço. Entre elas, certamente, destaca-se a dramaturgia de Hugo von Hofmannsthal, escritor que, de acordo com Ernest Curtius em sua obra capital, “reconstituiu uma Idade Média à margem do tempo” (2013:193). Tal como faria seu correspondente brasileiro anos mais tarde, partindo de milagres e moralidades medievais e de dramas metafísicos inspirados em peças calderonianas, o dramaturgo austríaco encontrou nos teatros de Viena e Madri do século XVII uma arte que acreditava ser capaz de falar à Europa dos anos 1910 e 1920. Aferrado a essa ideia, em agosto desse último ano, levou a um palco improvisado diante da catedral barroca de Salzburgo sua própria versão da moralidade anônima inglesa **Everyman**, base do memorável **Auto da Lusitânia**, de Gil Vicente, e, dois anos depois, na Kollegienkirche, encenou uma reescrita do famoso auto sacramental de Calderón de La Barca, sob o título de **O Grande Teatro do Mundo de Salzburgo**<sup>27</sup>. Essas e outras peças configuram uma amostra importante do inequívoco rumo tomado por seu teatro, cuja força criadora, segundo postula Curtius,

foi o anseio efetivo de renovar, na obra poética, a tradição espiritual europeia rompida pelas catástrofes. Deu-se a concepção pelo contato com um tema dessa tradição que era afim ao espírito do poeta, e foi possível porque este compreendeu que todos os elementos formados do espírito podem voltar a converter-se em nova matéria de configuração (2013:193).

Nessa linha, acreditando na permanência de certos valores do passado literário e espiritual europeu, por meio de sua **Jedermann**, o dramaturgo austríaco, no início do século anterior, daria à anônima moralidade medieval inglesa sua versão mais conhecida na contemporaneidade, semelhantemente ao que realizaria no Brasil o teatro de Ariano Suassuna, cuja comédia mais famosa foi responsável por popularizar a forma do auto vicentino entre várias gerações de brasileiros. Tanto seu êxito como o de seu par austríaco atestam a força exercida sobre o espírito de americanos e europeus por certas formas e

---

<sup>27</sup> Conforme Margot Berthold, em sua monumental **História mundial do teatro**, as peças de Hofmannsthal em questão foram montadas sob o comando de Max Reinhardt, segundo suas palavras, o “verdadeiro herdeiro do espírito do barroco austríaco” (2011:483). De origem judia, anos antes de exilar-se nos Estados Unidos devido à ascensão do nazismo em seu país, organizou em Salzburgo um enorme festival de teatro, com o qual Hofmannsthal colaborou avidamente. Nesse evento, a escolha de joias da arquitetura barroca como palco das principais apresentações não é mera coincidência, e sim fruto do espírito mágico de Reinhardt, que, inspirado pelo teatro dos séculos XVI e XVII europeus, gostava de projetar-se, segundo Berthold, como um “mediador entre o sonho e a realidade” (2011:483).

tramas, profundamente enraizadas no imaginário de sociedades de matrizes cristãs. Desse modo, promovendo um retorno formal e temático ao Medieval e Barroco europeus, ambos responderam, de maneira bastante singular, às inquietações do século e dos países em que viveram, diferenciando-se, no painel da literatura ocidental, de artistas que, para expressar os problemas do homem moderno, se valeram de caminhos também modernos. Assim, paralelamente ao escritor austríaco, passando ao largo de nomes como Kafka e Joyce, Ariano Suassuna jamais se aproximaria de K. ou Leopold Bloom, preferindo, ao invés desse encontro, acercar-se de figuras, segundo seus termos, não só filosóficas mas também humanas, como Hamlet e Dom Quixote<sup>28</sup>.

Protagonistas de obras emblemáticas de dois dos mais expressivos escritores dos séculos XVI e XVII europeus, segundo Arnold Hauser, essas personagens estão entre as mais representativas desse período da literatura europeia, que, desviando-se da generalização imposta pelo termo “barroco”, classificou como maneirista. No longo estudo que dedicou à arte dos séculos iniciais da Idade Moderna, o crítico e historiador da arte húngaro interpretou a literatura praticada na Europa desse momento como a elaboração do esfacelamento da fé depositada no homem durante o chamado Renascimento Cultural, sentimento que cedeu lugar ao terrível pessimismo que se sobrepôs ao continente a partir das primeiras crises enfrentadas nesse período. É, portanto, nesse sentido que atribui tanto ao cavaleiro manchego como ao príncipe dinamarquês a condição de porta-estandartes de seu tempo, uma vez que, segundo reflete, ambos “são variações do mesmo tipo de caráter complexo, torturado por contradições internas, pelo mesmo conflito e pela mesma ambivalência do mundo” (2007:405-406).

Protótipos do homem maneirista, as personagens de Cervantes e Shakespeare, para Hauser, se unem a uma série de outras criações da ficção quinhentista e seiscentista que, por meio de sua personalidade conflituosa, encarnaram os transtornos de seu momento histórico. Presentes tanto no embate de Hamlet com a corte de seu país e consigo mesmo como na inadequação de Alonso Quijano ao mundo em que vivia, essas agitações, de acordo com o que postula o crítico húngaro, são consequências de

---

<sup>28</sup> Esta colocação foi feita pelo escritor paraibano em artigo acerca da obra de João Guimarães Rosa. Segundo coloca: “**O Processo** é um romance deliberadamente filosófico. Se compararmos a obra de Kafka com a **Odisseia** de Homero, ou com o **Dom Quixote** de Cervantes, veremos que estas duas obras estão muito mais perto do que das especulações filosóficas e cerebrais de Kafka [...]; no entanto, apesar disso, ou por isso mesmo são muito mais carregadas de virtualidades e possibilidades humanas, incluindo-se, nelas, as filosóficas. Dom Quixote e Hamlet não são heróis de obras ‘filosóficas’, mas de obras que têm, além de outros, profundos problemas filosóficos implícitos: por isso são personagens muito mais vivos, muito mais ricos e cheios de sugestões do que os descarnados heróis das novelas modernas, que mais parecem uns pensamentos encarnados, lúcidos, transparentes, mas sem vida [...] (2008:132).

importantes transformações ocorridas durante esse período. Essas mudanças, segundo defende, foram responsáveis por retirar o homem da posição central que, desde a Idade Média, ocupava na criação divina, lançando-o em um universo sem centro. Exemplo paradigmático desse movimento, para Hauser, é a literal substituição do eixo ao redor do qual girava o sistema planetário conhecido pela ciência de então pela revolução copernicana. Como propõe em seu estudo,

Para o homem da Renascença todo aspecto da vida e do pensamento — Teologia, Filosofia e Astronomia, assim como Economia e Política — parecia estar dominado por um sistema de círculos concêntricos girando em torno de um centro fixo e imóvel. O universo era concebido como organizado sobre os mesmos padrões hierárquicos da sociedade feudal. Assim como a pirâmide feudal estava centrada no imperador, assim também o universo estava centrado no trono de Deus, e o padrão era repetido em todas as esferas — divina, humana e natural. Até a perspectiva central da pintura da Renascença era apenas mais um exemplo da mesma orientação no sentido de um único ponto focal. O trono de Deus era o centro em torno do qual giravam as esferas celestes, a terra era o centro do universo material e o próprio homem era um microcosmo autônomo ao redor do qual, por assim dizer, girava a totalidade da natureza, enquanto os corpos celestes giravam em torno daquela estrela fixa, a terra. [...] Quando Copérnico passou a terra do centro para uma posição periférica no universo, privou os homens da sensação de que ocupavam uma posição central no mundo da criação; o senhor da criação foi relegado à condição de infeliz penetra num mero planeta (2007:43-44).

Contrária às impressões mais rudimentares da humanidade acerca do movimento dos astros, a teoria heliocêntrica de Nicolau Copérnico foi ainda, segundo o crítico, “primeiro passo para o reconhecimento da natureza perspectiva do pensamento e, por conseguinte, da relatividade da verdade, considerada até então como absoluta e inteiramente objetiva” (2007:44). A esse verdadeiro golpe narcísico deferido contra a espécie humana, como o classificaria, séculos mais tarde, Freud, seguiram outras transformações não menos importantes. Entre elas, conforme Hauser, destacam-se a ascensão do capitalismo financeiro, “que interpôs uma crescente distância entre o empresário e o processo de produção” (2007:51), a Reforma Protestante, que, por meio de sua doutrina da predestinação, transformou o homem e suas obras em meros títeres da vontade divina, e a elaboração do realismo político pelas mãos de Nicolau Maquiavel, responsável por estabelecer um duplo padrão de moralidade para os sujeitos históricos de então. Somadas à hipótese copernicana, essas mudanças alteraram profundamente a percepção humana da própria realidade, que, contrariamente às visões medieval e renascentista, passou a ser concebida como dúbia e enganosa. Dessa maneira, cerceado por estruturas que, sistematicamente, lhe enganavam os sentidos, o homem dos primeiros séculos da Era Moderna viu erguerem-se, sobre seus caminhos no mundo, paredes de um

vasto labirinto, o qual estaria condenado a percorrer sem conhecer seu traçado, centro ou saídas<sup>29</sup>.

Nesse périplo às cegas, sentindo-se cada vez mais alijado do mundo que conhecia, o sujeito maneirista assistiu à estruturação, nas artes, do impacto gerado pelas profundas alterações realizadas nesse período, as quais, em seu estudo, Arnold Hauser agrupa sob um único denominador comum: o sentimento de alienação. Partindo das considerações de Hegel e Marx sobre esse conceito, o crítico húngaro afirma que o homem da transição entre as Idades Média e Moderna viu esvair-se, paulatinamente, sua inteireza, em um processo de esfacelamento que refletiu, em grande medida, o do mundo à sua volta. A essa decomposição, conforme argumenta o estudioso, segue-se ainda um intenso processo de institucionalização, que só pode ser comparado ao ocorrido em nossa própria época. Assim, nem bem as novas correntes científicas, econômicas, políticas e religiosas haviam derribado os alicerces do mundo conhecido, pronto levantaram em seu lugar novos sustentáculos, que, ao contrário das sólidas colunas de antes, pareciam sustentar o peso do universo em pleno ar.

Desse modo, passando a ignorar tanto o resultado de seu trabalho, diante do recrudescimento do sistema capitalista, como o valor de suas obras espirituais, sujeitas, segundo Lutero, à fé, a Europa de então testemunhou a tradução da perplexidade dominante em um estilo artístico que expressava, nos termos de Hauser, “sua inquietação, seu desânimo e seu desespero num mundo em que o espírito de alienação, despersonalização e desumanização predominam” (2007:88). Nas artes visuais, essa corrente se caracterizou, ainda segundo o húngaro, “por um senso de vida antitético e ambivalente que se expressa em estruturas formais aparentemente irreconciliáveis”, contrapondo-se, como recorda, à “perspectiva amplamente equilibrada e uniforme da Renascença” (2007:118). Na literatura, por sua vez, o espírito de alienação apontado por Hauser encontrou sua melhor forma no desengano que se abateu sobre a Europa do momento. Esse sentimento, nota dominante, sobretudo, das letras espanholas de então, materializou-se em personagens importantes do período que sobreviveram aos séculos, como Hamlet e Dom Quixote, exemplos de caracteres filosóficos adotados por Ariano Suassuna<sup>30</sup>. Ambos, ao lado de outras criações das literaturas espanhola e inglesa, como

---

<sup>29</sup> Gustav R. Hocke, em seu **Maneirismo: o mundo como labirinto**, analisa profundamente a metáfora do labirinto como imagem sensível do mundo que prefere classificar como maneirista, em lugar de barroco.

<sup>30</sup> Em livro já clássico sobre o desengano na poesia barroca espanhola, Luis Rosales afirma que a ascensão desse sentimento nas letras hispanas está intimamente ligado à frustração política e econômica experimentada pelo país após um considerável período de glórias militares e prosperidade. Conforme suas

Segismundo e Fausto, em dado momento de suas trajetórias, como analisa o crítico húngaro, veem-se

por fim desiludidos, como se despertassem de um sonho, defrontando-se com um mundo estranho e alienado, uma incongruência tremenda e desastrosa. O mundo, por pior que pudesse de outro modo ter sido, parecera outrora uniforme e em harmonia consigo mesmo e com o homem, mas agora fora irreparavelmente dividido em um mundo de ilusão e outro de terrível realidade (2007:89).

Essa constatação, cada vez mais geral, abriu as portas da Europa dos séculos XVI e XVII a uma série de metáforas que ilustravam o caráter ilusório e fugaz da vida, os quais, pouco a pouco, invadiram as artes do período, em especial, a poesia e o teatro. Este último, inclusive, serviu como base a um dos mais produtivos *topoi* de então, o *theatrum mundi*. Aludido em referências da dramaturgia ocidental, como as tragédias **Hamlet** e **Macbeth**, de Shakespeare, e motivo principal de outras peças igualmente relevantes do momento, como **El gran teatro del mundo**, de Calderón de la Barca, a imagem do mundo como teatro só encontrou uma rival à altura na comparação entre a vida e o sonho. Base da mais famosa comédia de Calderón, que a estampa em seu título, ao lado do *theatrum mundi*, contribuiu para desenhar, durante os primeiros séculos da Idade Moderna, o retrato do homem de então, um ser acossado e hesitante diante do mundo, habitando um território fronteiro entre aparência e realidade.

Instaurados ao ritmo das transformações impostas à sociedade quinhentista, esses sentimentos se estenderiam ainda por todo o século XVII, alimentando a arte dita barroca. Descrita como uma corrente emancipada do Maneirismo, segundo Arnold Hauser, tanto esse estilo quanto seu predecessor são parte de um mesmo *continuum* cultural,

---

palavras, “toda época de esfuerzo tiende orgánicamente hacia el reposo. La tensión del espíritu se relaja, y a las formas de vida activas y creyentes suceden otras, escépticas, cansadas. Puede el espíritu evadirse de esta ley. Pero no es fácil la evasión. Cuanto más altas, esforzadas y nobles son las formas de la vida, más difícil es a la sociedad acrecentarlas o mantenerlas. A la tensión creadora del siglo XVI español sucede un largo período de atonía. Con Felipe III, todo se inclina, desde el peligro hasta el descanso. Y con Felipe IV sintió el espíritu español que la tensión del esfuerzo que el Conde Duque le obligó a realizar se le iba convirtiendo en desengaño. El sentimiento del desengaño llenó casi completamente el ámbito del nuevo siglo. Instituciones, formas de vida, costumbres y temas literarios lo reflejan de manera inequívoca. El sentimiento religioso, el sentimiento del amor, el sentimiento del honor se hacen más rígidos y al mismo tiempo se van tiñendo de escepticismo” (1966:65). Otto Maria Carpeaux, por sua vez, um dos pioneiros, entre nós, no estudo desse período literário, destaca que, apesar de sua origem espanhola, esse sentimento difundiu-se por toda a Europa, que vivia uma situação, em grande medida, análoga. Segundo coloca, “o estilo barroco é um estilo internacional. A Europa inteira o adotou. Os seus elementos vieram da Espanha; mas a Espanha já não era capaz de impor um estilo. A Europa o aceitou em toda a parte, porque o Barroco é expressão de uma situação espiritual e social, mais ou menos idêntica em toda a parte. A aristocracia feudal perdeu definitivamente a função política. A Igreja católica, reformada pelo concílio de Trento, e as Igrejas nacionais do protestantismo investem o Estado de sanções divinas. Aos poderes absolutos não escapa a economia; o mercantilismo pode ser definido como o método de política econômica para terminar a grande crise que começara com as descobertas geográficas. A aristocracia, incapaz de adaptar-se às novas condições, foi subjugada; a burguesia ainda não é capaz de desempenhar função política; no intervalo, o Estado absoluto dirige a economia” (2012:51-52).

compartilhando, portanto, características formais, como o gosto por violentos contrastes, e temáticas, entre as quais se destaca, conforme apontado, a preocupação pelo aspecto enigmático e fugidio da vida, responsável por transportá-la, nas letras, aos planos onírico e teatral. No entanto, embora filhas de um mesmo tempo, de acordo com o crítico húngaro, não são desprezíveis as diferenças entre os dois estilos, apenas muito recentemente distinguidos um do outro. Conforme o estudioso, “as duas correntes eram anticlássicas e eram fruto da mesma crise espiritual” (2007:118), porém, enquanto a maneirista expressava em suas obras tensões e impasses supostamente insolúveis, a barroca possuía, “por seu turno, uma atitude mais uniforme para com a realidade” (2007:118). Desse modo, dispostas em uma linha temporal, encenam a passagem de um estilo que, repleto de pares antitéticos, friccionava seus elementos sem nunca ferir sua independência a outro em que as partes integrantes da obra se fundiam em nome de uma pretensa unidade formal. Mais que o curso natural das artes, segundo Hauser, essa transição acompanhou o amadurecimento de uma sociedade que, decantado o espanto com a modernidade, constatou a urgência de reinstaurar um centro no novo mundo em que vivia.

Nesse sentido, se o Maneirismo foi responsável por elaborar, na arte, os impasses vivenciados pelo homem de seu tempo, coube ao Barroco amenizar, ainda que parcamente, o estado de agonia em que esse sujeito histórico se encontrava. Assim, em um gesto integrador, recolheu, no seio de suas obras, os brutais contrastes maneiristas, que nunca se resolviam, reunindo-os em uma unidade superior. A esse movimento característico do Barroco corresponde, na esfera da história, a deflagração da Contrarreforma, que, esforçando-se para conter os avanços das teses protestantes, procurou redirecionar os caminhos da Europa a um Deus que, embora não pudesse recuperar sua forma medieval, deveria ser apresentado como forte e pujante<sup>31</sup>. Para tanto, fez-se necessário forjar uma forma artística que, frente à nova multiplicidade da vida, fosse capaz de organizar partículas fatalmente antagônicas ao redor de um núcleo superior, equivalente, na arte, à divindade cristã. Entretanto, esse novo estilo não poderia

---

<sup>31</sup> Como recorda Helmut Hatzfeld, em seu excelente compilado de estudos acerca do Barroco, a vinculação entre esse estilo e a Contrarreforma remonta à sua definição como corrente autônoma da arte por Wölflin e encontra um de seus momentos mais emblemáticos na publicação de **O Barroco como arte da Contrarreforma**, de Werner Weisbach. Otto Maria Carpeaux, ao recordar o trabalho do alemão, afirma que “no fundo, esta teoria retoma, com mais vigor, uma expressão que se encontra em muitas histórias das belas-artes: ‘estilo jesuítico’” (1990:8). Aos jesuítas relaciona o caráter pedagógico e moralista da arte do momento, incumbida, como se nota especialmente no teatro, de arregimentar todos o corpo social em defesa dos valores católicos.



trilhar os mesmos caminhos percorridos pelo Maneirismo, de caráter bastante elitista, pois, enquanto arte, marcadamente contrarreformista competia-lhe comunicar-se com a imensa e complexa massa de fiéis espalhada pelo continente, instando-a à obediência a Deus e, principalmente, a seus representantes na Terra.

Com esse objetivo em mente, o Barroco simplificou formas maneiristas e, notadamente na literatura, com particular força no teatro, incorporou elementos da arte popular, comunicando-se mais direta e inteligivelmente com camadas inferiores da sociedade e demonstrando que o coração do cristianismo, pertencente a um Jesus pobre e fraterno, ainda pulsava no átrio da Igreja. Nessa direção caminharam, por exemplo, os autos sacramentais de Calderón de la Barca, que, à parte de toda a pompa verbal que ostentavam, sintetizavam de modo bastante didático os preceitos católicos<sup>32</sup>, e o teatro de Lope de Vega, o qual, abandonando a preceptiva clássica, de base aristotélica, advogou por um drama livre e, por isso, mais propício a alcançar a adesão do público<sup>33</sup>. Ambos os dramaturgos, ao buscarem ampliar sua audiência e o impacto de suas peças, retornaram a formas e entrecos conhecidos pelo povo durante a Idade Média, realizando uma mescla entre os teatros erudito e popular que, seguramente, está na gênese da operada séculos mais tarde pela obra de Federico García Lorca.

Dessa forma, ao contrário do Maneirismo, o Barroco pode ser entendido também como uma potente reação, nas artes, contra o intelectualismo e progressismo da

---

<sup>32</sup> De acordo com Hatzfeld, Calderón de la Barca pode ser compreendido como um dos nomes centrais do Barroco europeu, especialmente, de seu espírito contrarreformista. Conforme o crítico, “como é muito importante para Calderón ser entendido por todos, estiliza em sua forma conceptista, necessariamente moderada, questões religiosas e morais da maior relevância. Vai expô-las, com sinceridade e emoção, à totalidade da Espanha católica, não a uma elite cultural de eruditos sofisticados” (2002:105-106). Nessa mesma linha, Ángel Valbuena Prat, um dos principais leitores da obra calderoniana, coloca que “los autos sacramentales son el género más apropiado para la síntesis de la doctrina católica. Calderón, en ellos, sigue tanto la parte expositiva de los teólogos como la argumentación y construcción de la escolástica, ya, directamente, a base de la *Summa theologiae* de Santo Tomás, ya según los jesuitas españoles del final del siglo XVI, como Suárez. Las enseñanzas de los Santos Padres se unen con la renovación dialéctica de la doctrina dogmática, y se insiste en los motivos básicos en la disputa entre católicos y protestantes de su tiempo. Por esto, por ser una clara repercusión de la España del Concilio de Trento y de los teólogos casuistas, los autos, al lado de su vapor poético y dramático, poseen un sentido inapreciable como documento y como obra panegírica y dialéctica” (1957: 28-29).

<sup>33</sup> Conforme coloca Marie-Claude Hubert, “reivindicando, dois séculos antes de Hugo, a liberdade do escritor em relação aos modelos, Lope de Vega quer emancipar o teatro dos cânones antigos e adaptá-los ao gosto do público de seu tempo”. O dramaturgo, ainda segundo a pesquisadora, “deseja agradar a todos os públicos, tanto ao povo (‘el vulgo’) como aos conhecedores. É essa, para ele, a especificidade do autor dramático, cujo talento deve reunir espectadores provenientes de meios diferentes” (2013:132). Nesse sentido, é Lope, portanto, segundo Otto Maria Carpeaux, “o criador daquela síntese entre teatro popular e teatro ideológico, aristocrático-católico [...], portanto, do teatro espanhol nacional” (2012:104). Como ainda acrescenta o erudito, o dramaturgo espanhol “é o herdeiro de Gil Vicente. Credulidade infantil, crítica irreverente, religiosidade comovida sem fanatismo, alegria ingênua, ignorância fabulosa quanto às coisas estrangeiras e conhecimento estupendo quanto às tradições e costumes populares: eis o lado medieval, pré-barroco, de Lope de Vega. Encarna e representa a nação inteira, não apenas a elite culta [...]” (2012:106).

Renascença, levada a cabo por meio do resgate de elementos populares e das raízes medievais da cultura europeia. Tal resposta, além de reconduzir o povo às principais manifestações culturais de sua nação, absorveu-o, junto às outras faixas da sociedade, em um corpo social em que todos os membros atendiam aos comandos superiores, emitidos ora pelo monarca absolutista ora pelas potestades eclesiásticas, representantes terrenos do verdadeiro cérebro da criação. Assim, buscando restabelecer a ordem em um mundo às avessas, essas instâncias regentes promoveram o que José Antonio Maravall, em seu belíssimo estudo acerca do período, classificou como cultura dirigida. De acordo com o eminente estudioso, a cultura barroca é um instrumento operativo, cujo objetivo não é outro senão “atuar sobre certos homens [...], a fim de fazê-los comportar-se, entre si e em relação à sociedade que compõem e ao poder que a rege, de maneira que se mantenha e se potencialize a capacidade de autoconservação de tais sociedades” (2009:120). Nesse sentido, se, para o mundo barroco, a vida é sonho, há um modo correto de sonhar e somente ele conduzirá os fantoches da providência divina à harmonia com seus pares e à vida eterna.

Esse sonhar desperto seria recuperado, no século XX, por Hugo von Hofmannsthal e Ariano Suassuna, dois dramaturgos que, separados espacial e temporalmente, e ignorando completamente a existência um do outro, voltariam seus olhos ao mesmo período da literatura ocidental, transformando seus principais temas e suas grandes obras em importantes marcos de suas próprias jornadas artísticas. Ao fazê-lo, tanto o dramaturgo austríaco como o brasileiro reagiam a um tempo que, preparando e executando grandes mudanças nas mais diversas áreas da vida individual e social, recordava, em grande medida, o do Barroco. Essa associação, bastante produtiva ao longo de todo o século XX, em especial na América Latina, não passou despercebida pelos principais intérpretes dessa corrente artística. Assim, ao lado de uma série de outras reflexões que antecederam à sua, Arnold Hauser dedica a última seção de sua extensa análise do Maneirismo, período artístico que, como dito, compõe, com o Barroco, um verdadeiro *continuum* cultural, à relação entre a arte produzida nos séculos XVI e XVII e a que marcou a primeira metade do XX. Segundo o crítico,

os sintomas da crise que abalou o século XVI aparecem em forma intensificada nos dias atuais; a desintegração econômica e social, a mecanização da vida, a reificação da cultura, alienação do indivíduo, a institucionalização das relações humanas, a atomização das funções e a sensação de insegurança geral prevalecem em nossa própria perspectiva e o mesmo senso de vida conduz a formas artísticas similares. A vida é representada em planos diferentes de realidade, move-se simultaneamente em diferentes esferas e é expressada, ora numa forma natural, ora numa forma antinatural. O sonho como mensageiro do inconsciente, como símbolo de nossa vida que se estende em dois mundos

diferentes, como indicação de nossa ignorância da verdadeira natureza da existência em que estamos envolvidos, desempenha um papel tão importante na arte e na literatura de nossa época quanto desempenhou anteriormente (2007:432-433).

No caso do escritor paraibano, a reação contra os sintomas do mundo moderno, tingido pelo capitalismo selvagem e pela crescente institucionalização das relações humanas, foi impulsionada ainda pela violenta inflexão progressista no Brasil, liderada por Getúlio Vargas e outros inimigos da ordem política anterior a 1930. Essa revolução, ao colocar o país no rastro da Europa e das outras nações ditas desenvolvidas do mundo, soterrava lentamente o sertão arcaico, de feições medievais, onde a família de Ariano Suassuna durante muitos anos exerceu o poder. A nostalgia desse mundo, em especial, de sua solidez, aproximou o escritor e outros fazendeiros do ar que, a seu lado, fundariam o Movimento Armorial, das artes medieval e barroca<sup>34</sup>. Esta última, conforme dito, apesar de, por vezes, negligenciada pela crítica, ocupa um lugar singular entre as referências do escritor paraibano, pois, na linha de suas referências oriundas desse momento, como Lope de Vega e Calderón de la Barca, em sua arte voltou-se ao passado em busca de recuperar, em alguma medida, a direção de um mundo que girava sem rumo pelo espaço.

No entanto, ao fitar os olhos na Europa dos séculos XVI e XVII, Ariano Suassuna não só assistiu à resposta das artes, em especial das letras, à desordem desse tempo como também encontrou nessas criações, guardadas todas as diferenças, predecessoras do projeto artístico que levou a cabo por meio de seus poemas, romances e peças. Estas, intimamente vinculadas ao resto de sua obra, ao adotarem como base antigas formas do teatro europeu, além de recusarem as cerebrais correntes dramatúrgicas do momento, tal como fizeram os artistas barrocos para com a sofisticada arte maneirista, aproximaram-se, correlatamente ao que propuseram esses criadores, do espírito do povo, forjando um teatro, ao mesmo tempo, erudito e popular ou, conforme o próprio escritor, “tradicional, realista e barroco” (2008:59):

Que diferença dos séculos de vigor, em que o teatro europeu era vivo e jovem! Tinham peças malfeitas, desorganizadas, seja! Mas como parecem mesquinhas diante delas as peças simplesmente bem-feitas do teatro contemporâneo! Pois bem: nós não somos sufocados por séculos de arte acumulada, temos filões riquíssimos a explorar, temos uma arte popular viva e fecunda, uma tradição que pode nos fornecer o exemplo e, ao mesmo tempo, temas e problemas que atingem, sem dúvida, a tragédia e a comédia puras. Somos

---

<sup>34</sup> A expressão “fazendeiros do ar”, forjada pelo poeta Carlos Drummond de Andrade, foi recuperada por Idelette Muzart Fonseca dos Santos em seu trabalho crítico ao mencionar os artistas vinculados ao Movimento Armorial. Conforme menciona a investigadora, “a expressão [...] evoca esses escritores, tão numerosos no Brasil, que, após uma infância rural e geralmente privilegiada, procuraram na sua obra inventar e recriar terras e reinos imaginários. Tal relação com a terra, com a região, se ancora em primeiro lugar na lembrança de uma infância feliz, numa abolição ou suspensão do tempo, mas se fixa também graças ao exílio, à ruptura com o espaço, ao país da infância. Os escritores armorialistas são todos, de algum modo, fazendeiros do ar e manifestam assim sua mais íntima relação com o Nordeste” (2009:94).

um povo jovem e assim, com esse caráter popular, tradicional, vivo e denso de espetáculo, foram criadas as peças dos povos jovens, o grande teatro, o grego, os mistérios medievais, o elisabetano, o vicentino. Se conseguirmos fixar essas experiências e realizar tal teatro, de um modo que esteja à altura de nossa região, estaremos, ao mesmo tempo, religados à verdadeira tradição do teatro europeu de que descendemos, e afastados do fanado teatro moderno, falsamente refinado, bem-educado, bem-comportado, sem grosserias, trocadilhos ou frases de mau gosto, mas cheio de problemas sem sentido — em suma, um teatro que tem tudo, menos vida autêntica, autêntica força e verdadeiro sentido humano (2008:59).

Esse é, portanto, o caminho que seguirá Ariano Suassuna ao longo de toda a sua trajetória artística. Voltando-se, segundo suas próprias palavras, “para aqueles mestres que são ‘eternamente nossos contemporâneos”” (2008:55), reencontrou nos grandes escritores renascentistas e barrocos a tradição espetaculosa do teatro europeu e brasileiro, distanciando-se definitivamente dos dramas de Ibsen, que tanto lhe despertaram interesse durante a juventude. Assim, colocando-se ao lado de Federico García Lorca e outros artistas de seu século que revolveram as tradições de seu país e continente em busca de modelos que servissem à sua arte, encontrou não só nos autos, farsas, romances e novelas medievais exemplos formais da poesia, do romance e, sobretudo, do teatro que lhe convinha, descobrindo também no Barroco uma de suas principais fontes de inspiração. Desse período, absorveu formas e temas, a exemplo do metateatro expresso em peças como **Auto da Compadecida** e **A pena e a lei**, que dialogam diretamente com a tópica do *theatrum mundi*, e enredos completos, chegando a reescrever um dos maiores clássicos do teatro barroco, **La vida es sueño**, de Calderón de la Barca. Além disso, incorporou ao seu trabalho artístico a nostalgia de um mundo antigo e inteiriço, trabalhando pela criação de uma arte que, não sendo alimentada pelo mesmo espírito dirigista dos séculos XVI e XVII, procurou resgatar os elos entre os membros do corpo social, conduzindo-o pela mão ao encontro de seu complemento, a alma do povo brasileiro.

## II.

Intermediado por Hermilo Borba Filho, o contato inicial de Ariano Suassuna com os grandes autores barrocos, levado a cabo durante os anos iniciais do Teatro do Estudante de Pernambuco, representou para o escritor paraibano a descoberta de um modelo artístico que se adequava às suas ambições enquanto criador. Além de compartilhar com nomes como Calderón de la Barca e Lope de Vega a nostalgia de um mundo perdido, encontrou nos dois mestres e outros escritores relevantes do período, como Cervantes e Shakespeare, um profundo compromisso com a realidade de seu país. Esse engajamento, tal como se consumaria na obra do escritor nordestino, se deu não apenas por meio da eleição de

temas nacionais, a exemplo dos motivos históricos da dramaturgia do bardo inglês, mas também pela reaproximação das letras eruditas ao espírito popular, gesto efetivado, especialmente, no teatro, a mais importante e democrática das artes desse período. Sob a inspiração dessas referências barrocas, aos moldes do que realizaria Federico García Lorca, igualmente atraído por esse momento literário, Ariano Suassuna fundiria a criatividade do povo a sua própria, arquitetando um teatro que reviveria, em sua íntima comunhão com o público, os resplandecentes espetáculos da Inglaterra Isabelina e do *Siglo de Oro* espanhol.

A importância desse momento para a literatura do escritor paraibano, como mencionado, por vezes, foi ofuscada pela presença medieval em sua obra. Idelette Muzart Fonseca dos Santos, por exemplo, apesar de destacar a importância do Barroco em sua trajetória, presente nos “modos de criação que permitem a passagem do popular ao erudito” (2009:35), considera-o, essencialmente, um anacronismo secundário, empregado a fim de “evidenciar a influência notável dos motes medievais” (2009:271). Apesar de bastante precisa, a observação do papel desse estilo na transição entre os dois registros artísticos não esgota suas funções nas produções literárias e ensaísticas de Ariano Suassuna. Para o escritor, a capacidade de conciliar os inventos do povo e do engenho culto é apenas uma entre as múltiplas uniões de contrários que caracterizam, a seu ver, a arte barroca. Esta, ao ser a primeira a se estabelecer, de fato, no Novo Mundo, durante os séculos iniciais da colonização europeia na América, tornou-se, segundo defende, ponto fulcral de toda a cultura brasileira. Tendo essa ideia em mente, em 1976, defendeu, na Universidade Federal de Pernambuco, sua tese de livre-docência, em que, analisando uma série de discursos historiográficos e literários acerca do Brasil, delineia o país como um enorme cadinho de raças e civilizações, destinado a ostentar uma cultura diversa e contraditória como seu próprio povo. Essa predestinação, segundo o escritor nordestino, se realiza, no início da formação brasileira, por meio da arte barroca, na qual os opostos confluem sem anular-se, mas completando-se. Em seus termos,

Não foi por acaso que o Brasil começou a se formar, como o País que é hoje, forjando-se ao fogo do Barroco e como resultado de alguns mitos de poderosa força criadora, entre os quais destaca-se o da Ilha Brasil – cadinho onde se fundem outros como o da Visão Edênica, o do Eldorado etc. O Barroco é um estilo de vida, uma visão do mundo e uma Cultura que se caracteriza pela união dialética de contrários, de elementos clássicos e românticos. Mais precisamente, pode-se dizer que o Barroco destruiu e queimou no seu impulso o otimismo clássico e preparou o pessimismo romântico, embebido de amor pelo Caos e pelo satanismo do culto da melancolia e da Morte. É, portanto, um estilo contraditório e totalizante, por ser a primeira manifestação romântica de dissolução do Clássico (1976:7).

A reflexão de Ariano Suassuna em sua tese, além de evidenciar a importância que, a seu ver, o Barroco desempenhou na composição da cultura brasileira, filia-o também a uma linha teórica bastante profícua durante todo o século XX, a qual enxergava nesse estilo, bem como em seu presumido contraponto, o Classicismo, constantes da história da arte<sup>35</sup>. Assim, ao classificar, como já havia feito anteriormente, o estilo barroco como predecessor do romântico, alça-o à condição de categoria estética, reforçando sua inclinação à crença na perenidade dos tempos históricos e avalizando sua declaração de alguns anos antes, segundo a qual seria mesquinho “afirmar que os movimentos artísticos duram necessariamente um certo tempo, ficando superados a partir daí” (2008:45). Nessa linha, aberto à admissão de elementos contrários entre si, diversamente das correntes clássicas, cuja busca da beleza passa por formas bem definidas e contínuas, o Barroco, é, para Ariano Suassuna, um fator regular nas artes brasileiras, uma vez que, aqui, mais que uma classificação morfológica, pode ser entendido como uma genuína expressão da alma nacional<sup>36</sup>.

Tais ideias, expressas pelo escritor nordestino em sua tese de livre-docência e em ensaios publicados em diversos periódicos, ainda que sejam, em grande medida, originais, não constituem em seu tempo uma avaliação isolada da arte barroca brasileira. Como já enfatizado, o século passado foi objeto das mais diversas comparações com os anos quinhentistas e seiscentistas devido às semelhanças apontadas, por críticos e criadores, entre o estado de desconcerto diante do mundo experimentado pelo homem barroco e o conhecido pelo sujeito moderno. No Brasil, já nas décadas de 1910 e 1920, antes mesmo dessa analogia empurrar o Barroco para o centro do debate artístico nacional, esse estilo já começava a ser reavaliado e assinalado como verdadeira origem da arte brasileira. Conforme pontua Guilherme Simões Gomes Júnior, em seu excelente trabalho sobre a fortuna crítica produzida no Brasil acerca dessa corrente, as primeiras associações do Barroco a uma arte essencialmente nacional datam do início do século passado, quando a arquitetura colonial brasileira do XVIII passou a ser pensada como um estilo original e local. A partir de então, relata o estudioso, “o resgate daquilo que passou a ser dito barroco

---

<sup>35</sup> Ao final da Nota 26, menciona-se a linha teórica em questão. Como mencionado, a ela estão relacionadas as teorias de Eugeni D’Ors, Ernest Curtius e Gustave Hocke sobre o tema. Para mais informações sobre o assunto, ver o capítulo “Maneirismo” de **Literatura Europeia e Idade Média Latina**, obra citada anteriormente.

<sup>36</sup> Conforme expressa Maria Thereza Didier, em estudo comparativo acerca da construção do imaginário nacional brasileiro nas obras de Ariano Suassuna e seu mestre, Euclides da Cunha, o escritor paraibano “apesar de, por vezes, o escritor localizar o barroco numa cronologia linear, ele o entende como uma característica essencial e contínua da cultura brasileira” (2012:272).

foi [...] uma operação simbólica de grande relevo para a constituição de uma nova imagem do Brasil que, com isso, buscava superar a ideia de país sem nexos e, sobretudo, sem história” (2016:16). Nos anos seguintes, ainda de acordo com Gomes Jr., o processo de revitalização do Barroco e sua paulatina alçada à posição de marco inicial da cultura brasileira teve como ponto de inflexão a deflagração do Movimento Modernista, em especial, a atuação de seu sumo pontífice, Mário de Andrade. Segundo o pesquisador, o escritor

representa uma mudança, pois em primeiro lugar tomou para si a tarefa de conhecer com algum detalhe os objetos, os monumentos artísticos, principalmente da região do ouro em Minas Gerais. E, mais do que isso, conhecer com simpatia, sem os preconceitos que nortearam a maioria das avaliações daqueles que, no século anterior, falaram sobre arte no Brasil colonial (2016:63).

Entretanto, apesar do olhar curioso em direção à arte barroca brasileira, nem mesmo Mário de Andrade estava completamente livre dos preconceitos aos quais as produções associadas a essa corrente estavam sujeitas. Desse modo, diante da magnitude de um artista como Aleijadinho, o papa modernista se viu obrigado a realizar um verdadeiro malabarismo teórico ao classificá-lo. Identificando-o como gótico e expressionista, esforçou-se ao máximo para não empregar o termo “barroco”, do qual já dispunha, ao definir a obra do mestre mineiro e de seus contemporâneos, autores do complexo artístico e arquitetônico religioso colonial brasileiro, a seu ver, “o único monumento de alta civilização em um país de passado tão curto e tão desleixado no plano da cultura” (GOMES JR., 2016:76). Assim, embora não despida de velhas desconfianças, a aproximação de Mário de Andrade ao período colonial, como afiança Guilherme Simões Gomes Júnior, marcou um novo momento da reflexão acerca da arte desse período, pois, além de nele encontrar peças de inestimável valor, o escritor, tão preocupado com as raízes nacionais, descobriu que a arte brasileira possuía “uma certidão de batismo barroca” (2016:76).

No enalço de Mário de Andrade, nomes não menos relevantes para as letras nacionais se lançaram à pesquisa e interpretação do Barroco tupiniquim. Este é o caso, por exemplo, de Sérgio Buarque de Holanda, cujos escritos acerca da literatura colonial brasileira foram determinantes para uma geração de investigadores, e Otto Maria Carpeaux, que dedicou um generoso espaço de sua **História da Literatura Ocidental** ao assunto. Ao lado desses dois grandes ensaístas, responsáveis por introduzir, ainda na primeira metade do século passado, a questão barroca entre as discussões literárias do país, coloca-se Manuel Bandeira, a exemplo de seu amigo paulista, bastante ambíguo com relação a esse estilo. Considerando-o ainda uma corrente ligada, essencialmente, às artes

visuais, para o poeta, em uma de suas crônicas, “em nossa terra exuberante, onde a natureza dá o modelo do mais fantástico capricho de curvas, o barroco é o grande estilo religioso” (1937:36). Em sua crítica à arte do período, além de ratificar o parecer de Mário de Andrade, segundo o qual desse momento saíram as primeiras obras brasileiras de relevância, chama atenção ao curioso casamento entre a natureza tropical e as formas barrocas, curvilíneas e ávidas por preencher todo o espaço disponível, como uma floresta indomável. Mais que confirmar a importância desse estilo durante os primórdios da arte local, a consideração de Bandeira toca uma hipótese exaustivamente explorada por críticos e artistas brasileiros e latino-americanos ao longo de todo o século XX, a de que o Barroco foi, e ainda é, o estilo que melhor correspondeu às paisagens e às culturas da América espanhola e portuguesa<sup>37</sup>.

Nessa direção caminharam outros importantes criadores latino-americanos do século anterior, entre os quais se destacam os cubanos Alejo Carpentier, Lezama Lima e Severo Sarduy. Compreendendo esse estilo, na mesma linha de Ariano Suassuna, como um fenômeno trans-histórico, realizaram uma série de experimentos com suas formas que resultaram em um profícuo movimento de releitura e recriação desse estilo, conhecido como Neobarroco. Alastrando-se por toda a América Latina, os artistas e críticos que com maior ou menor grau de comprometimento se vincularam a esse grupo deram continuidade de forma ainda mais consistente ao processo de resgate e reavaliação da arte colonial latino-americana, questionando, por exemplo, na literatura, o estabelecimento de cânones nacionais e internacionais que soterravam a herança barroca da região. Nesse contexto, surgiram importantes trabalhos que buscavam revisar o papel de figuras centrais das letras ditas barrocas nas tradições literárias de seus países e de sua língua, como o monumental estudo de Octavio Paz acerca de sua compatriota mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, e o polêmico ensaio de Haroldo de Campos, no Brasil, sobre Gregório de Matos, segundo acreditava, uma das vítimas do sequestro do Barroco na **Formação da**

---

<sup>37</sup> Este tópico foi destrinchado em interessante colóquio do italiano Riccardo Averini, reunido no volume **Barroco: teoria e análise**, organizado por Affonso Ávila. Em sua exposição, o estudioso afirma que “o sentido de enfado por um excesso de arte respeitante à natureza, que a crítica neoclássica dos países europeus de clima frio ou temperado reprova ao barroco, não se verifica de fato no mundo espanhol e português do ultramar: onde pelo contrário é completamente incompreensível ao modo de sentir e de pensar dos artistas e dos seus próprios comitentes indígenas. Ali a relação entre o ambiente natural e artístico foi sempre entendida como uma simples transposição da realidade para uma ficção que se lhe adere” (2013:27). Além da curiosa reflexão do italiano, essa ideia foi explorada por importantes nomes da literatura hispano-americana do século passado, como os cubanos Alejo Carpentier e Lezama Lima, conforme procurar-se-á pontuar em seguida.



**Literatura Brasileira**<sup>38</sup>. Trabalhos como esses, mais que apontar esse período como ponto inicial das literaturas latino-americanas, estabeleceram novos marcos para se pensar as letras coloniais à luz da modernidade, identificando constantes entre esses dois momentos que parecem apontar uma afinidade entre os modos de ser barroco e latino-americano.

Tendo isso em conta, Irlemar Chiami, pesquisadora que dedicou grande parte de seus esforços investigativos ao estudo desse singular movimento das letras latino-americanas, sintetiza que

a reaproximação do barroco nos últimos 20 anos deste século, por um setor significativo da literatura latino-americana, tem o valor de uma experiência que inscreve o passado na dinâmica do presente para que uma cultura avalie suas próprias contradições na produção da modernidade. Um passado — mediterrâneo, ibérico, colonial e finalmente assumido como americano — ao ser reapropriado por nossa escritura moderna, salta da esfera do marginal e excluído e, conquistando a sua *legibilidade estética*, alcança a sua *legitimação histórica*. A função do barroco, com a sua excentricidade histórica e geográfica, diante do cânone do historicismo [...] construído nos terrenos hegemônicos do mundo ocidental, permite recolocar os termos com que a América Latina se posicionou ante a modernidade euro-norte-americana. O barroco, encruzilhada de signos e temporalidades, funda a sua razão estética na dupla vertente do luto/melancolia e do luxo/prazer, e é com essa mescla de convulsão erótica e patetismo alegórico que hoje revém para atestar a crise/fim da modernidade, ao tempo que desvela a condição de um continente que não pôde incorporar o projeto do Iluminismo (1998:3).

Nesse sentido, como constata a crítica, o resgate do Barroco por escritores latino-americanos na segunda metade do século XX correspondeu ao anseio de definir um marco inaugural para a tradição artística da região e de associá-lo não às formas consideradas frias e racionais do Classicismo e Neoclassicismo, mas a um estilo que, melhor que ambos, representaria uma cultura formada por intensas contradições. Na concepção de Lezama Lima, por exemplo, o Barroco, “humus fecundante que evaporava cinco civilizações”<sup>39</sup> (1961:15), atuou na América Latina como o que chamou, parodiando Weisbach, de “arte de la contraconquista”. Para o mestre cubano, essa corrente, afastando-se do espírito dirigista que a marcou na Europa, significou no Novo Mundo uma espécie de rebelião contra a ordem imposta a uma sociedade que não se adequava a ela. Deglutindo o local e o estrangeiro, o Barroco americano, segundo propôs, reduziu as culturas de colonizadores e colonizados a fragmentos para, nos termos de Chiami,

---

<sup>38</sup> O texto de Haroldo de Campos tornou-se célebre nos círculos literários do país ao contestar a metodologia utilizada por Antonio Candido em sua **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Em sua obra, Candido propõe pensar a construção da literatura nacional enquanto um sistema orgânico, partindo, para isso, do Neoclassicismo, momento em que julga haverem alcançado essa condição as letras brasileiras. Para Haroldo de Campos, a exclusão do Barroco dessa história apaga parte importante da origem da literatura praticada no país, a qual, segundo apregoa, “não teve origem ‘simples’. Nunca foi **in-forme**. Já nasceu adulta, **formada**, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época” (1989:64).

<sup>39</sup> Em nossa tradução: “húmus fecundante que evaporava cinco civilizações”.

“formar uma nova ordem cultural” (1998:8). Esse processo, mais que um ponto na história, por repetir-se ao longo do tempo, revelou-se ao escritor um verdadeiro devir latino-americano, isto é, um modo próprio de converter disparidades culturais, políticas e religiosas em matérias originais.

Na mesma linha do autor de **Paradiso**, embora com significativas diferenças, seu compatriota Alejo Carpentier também defendeu a centralidade da questão barroca para a compreensão do passado e do presente da literatura latino-americana. Entretanto, diferentemente de Lezama, para Carpentier, o Barroco não era, na América, um processo engendrado para ler e absorver as distintas culturas que a formaram, mas um traço fundamental da essência desse continente, perceptível tanto em suas sociedades como em sua própria natureza. Sendo ambas marcadas pela pluralidade — de línguas, costumes, credos, formas, cores, sabores etc. —, coube ao artista latino-americano, na visão do escritor cubano, conceber uma literatura que fosse capaz de comunicar o que chamou de “real maravilhoso” às outras culturas do globo. Segundo propõe,

nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del guaco peruano. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo y de lo ctónico [...]. No temamos el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de nombrar las cosas [...] (1974:32-33)<sup>40</sup>.

Assim, ligadas, desde sempre, a uma realidade multifacetada, complexa e contraditória, as letras latino-americanas deveriam, conforme defende Alejo Carpentier, assumir o Barroco como sua linguagem genuína, a partir da qual poderiam espelhar, mais expressiva e plasticamente, o universo em que estavam inseridas e realizar a missão adâmica da qual foram investidas. Suas ideias, defendidas e aplicadas em seus trabalhos críticos e literários, ao lado de teorias de outros importantes artistas neobarrocos, como seu conterrâneo Lezama Lima, foram importantes para toda uma geração de criadores latino-americanos, que, valendo-se de seus princípios e de outros mestres, posicionaram o Barroco no centro da discussão acerca da origem e da essência da literatura da região.

---

<sup>40</sup> Em nossa tradução: “nossa arte sempre foi barroca: desde a esplêndida escultura pré-colombiana e o barroco dos códices, até o melhor romance atual da América, passando pelas catedrais e mosteiros coloniais de nosso continente. Até o amor físico se torna barroco na encrespada obscenidade dos guacos peruanos. Não temamos, pois, o barroquismo no estilo, na visão dos contextos, na visão da figura humana trançada por trepadeiras do verbo e do ctônico [...]. Não temamos o barroquismo, arte nossa, nascida das árvores, troncos, retábulos e altares, de talhas decadentes e retratos caligráficos e até neoclassicismos tardios; barroquismo criado pela necessidade de nomear as coisas [...]”.

Dessa maneira, embora sem mencioná-los diretamente, as palavras dos escritores dessa geração em grande medida pareceram ecoar, do outro lado do Equador, no espírito de outro letrado dos trópicos, Ariano Suassuna. Ainda que se diferencie enormemente dos escritores cubanos e de outros nomes vinculados à corrente neobarroca, segundo Chiampi, uma “prolongação da arte e da literatura modernas” (1998:25), o paraibano compartilhou com os discípulos modernos de Don Luis de Góngora o interesse pelo Barroco e a valorização desse estilo enquanto expressão fundamental do Brasil e da América Latina. Assim, a despeito da falta de vínculos diretos com esse grupo, as ideias que propagou sobre o tema seguramente formam parte do debate acerca da tradição barroca latino-americana ao qual estão ligadas as teorias de Carpentier e Lezama, bem como as observações realizadas por Mário de Andrade e Manuel Bandeira.

Na linha desses importantes nomes da literatura brasileira e hispano-americana do século XX, Ariano Suassuna buscou debater, em seus textos críticos e literários, a importância do Barroco para a formação da cultura e do povo brasileiro, voltando uma fração considerável de seus esforços interpretativos ao período em sua tese de livre-docência, seu mais complexo trabalho no campo analítico. Defendida em 1976 na Universidade Federal de Pernambuco sob o título de **A Onça Castanha e a Ilha Brasil**, sua dissertação é prova inequívoca de que, conforme confessou, “o Demônio da criação” o tenta “mais do que a musa da Exegese” (2008:121). Nesse texto, jamais publicado editorialmente, expressou, a partir da leitura de textos fundantes do imaginário nacional, uma visão consideravelmente subjetiva da cultura brasileira, construída às bordas da imagem que, como propôs, melhor representaria o país: a ilha. Esta, muito antes da chegada dos portugueses a Vera Cruz, segundo o escritor, já habitava especulações e sonhos de europeus, que fantasiavam a descoberta, em meio à imensidão do mar, de uma porção de terra firme que pudessem identificar com algo próximo ao paraíso.

Para essa ínsula imaginária, de acordo com Ariano Suassuna, concorriam dois mitos complementares, o Éden e o Eldorado, presentes no inconsciente nacional especialmente de portugueses e espanhóis. Idealizando tais paraísos terrenos, esses povos anelavam descobrir no além-mar exacerbações de seus respectivos territórios, representados, nos termos do escritor, por “um Deserto, um Sertão – que é a Castela Espanhola, despojada e ascética – e um Éden verdejante e tropical, que é a orla litorânea de Portugal” (1976:24). No Brasil, o primeiro desses povos deparou-se com um território bifronte, no qual, em uma verdadeira união de contrários, fundiam-se esses dois mitos essenciais que, em menor escala, constituíam a Península Ibérica, “o da Ilha vegetal,

paradisiaca e edênica, e o do Eldorado, o do Sertão cheio de ouro, prata e pedras preciosas” (1976:34). Ao primeiro, associa a faixa litorânea do território brasileiro e o enorme inferno verde amazônico; ao segundo, o áspero e ensolarado semiárido nordestino. Esses dois espaços, análogos aos ocupados por Portugal e Espanha na Europa, ao se fundirem em um só país no Novo Mundo, para Ariano Suassuna, renunciaram, por meio do mundo natural, a formação de um povo e de uma cultura igualmente ambíguos, constituídos, como as paisagens de sua pátria, por elementos profundamente díspares. No entanto, assim como essa civilização encontraria uma forma de se estabilizar por meio da mescla dos opostos que a compõem, a própria natureza brasileira, para o escritor nordestino, dá mostras de sua predisposição à união de contrários em uma de suas regiões mais emblemáticas: o sertão.

Nesse espaço, os dois mitos que, segundo Ariano Suassuna, se reúnem no Brasil ocupam alternadamente o mesmo terreno, enroupando-o, em distintos momentos do ano, ora com as verdes folhagens do paraíso edênico ora com solo amarelo e pedregoso do Eldorado. Essa observação, verbalizada também pelo protagonista de seu mais importante trabalho no campo da prosa, o **Romance d’A Pedra do Reino**, já se encontrava presente, como destaca o paraibano, em dois nomes incontornáveis da literatura nacional. O primeiro deles, José de Alencar, ainda no século XIX, em seu **O Sertanejo**, apontava, segundo o escritor nordestino, que “o Sertão integra dentro de si – como uma espécie de terra insulada – uma Castela semidesértica e uma Ilha edênica e vegetal, com sua face dupla de Sertão de inverno e Sertão na seca” (1976:141). À primeira, responsável por transformar toda essa região no que o romântico enxergou como “terra combusta do profeta” (1875a:9), corresponde uma segunda face, na qual se viam “cascatas de verdura a despenharem-se pelos vargedos, confundidas num turbilhão de folhas e flores, e sossobrando não só a terra, como as águas que a inundavam” (1875b:23). No rastro do romancista cearense, a duplicidade da terra sertaneja despertou décadas depois igual ou maior interesse em outra figura de peso das letras nacionais, Euclides da Cunha. Assinalado por Ariano Suassuna como um de seus maiores mestres, o autor d’**Os Sertões**, ao realizar a descrição desse ambiente em sua obra capital, valeu-se de uma série de escritos sobre a região, entre os quais se destaca o romance de Alencar. Assim, promovendo o que Leopoldo M. Bernucci, um dos mais competentes críticos de sua obra, chamou de imitação dos sentidos, o escritor fluminense absorveu, d’**O Sertanejo** e de outros livros que leu, imagens e descrições que o auxiliaram a compor sua própria visão

do sertão nordestino<sup>41</sup>. Ao fazê-lo, assim como Alencar, descreveu magistralmente a terra transfigurando-se em, conforme suas próprias palavras, “mutações fantásticas”, por meio das quais “os vales secos fazem-se rios” e “insulam-se os cômodos escavados, repentinamente verdejantes” (2016:60).

Nesse sentido, além de local privilegiado da obra de Ariano Suassuna e de outras tantas de igual relevância para as letras brasileiras, o sertão em sua tese torna-se símbolo da formação brasileira, atravessada por opostos que se harmonizam. Dentro de seus limites, além de operar-se o maravilhoso espetáculo da metamorfose da terra, ocorre ainda, segundo o paraibano, outro importante processo constituidor da cultura brasileira, a mescla racial. Presente não só no sertão, mas em todo o território nacional, os germes dessa miscigenação, de acordo com o escritor nordestino, como aqueles do Éden e do Eldorado sonhados por portugueses e espanhóis, encontravam-se guardados na Península Ibérica. Lá, antes mesmo de armarem e adentrarem o caldeirão de raças do Novo Mundo, já procuravam fundir-se com etnias distintas das suas, demonstrando especial inclinação, segundo Suassuna, aos povos negros do Norte da África. Essa “atração irresistível da mestiçagem” (1976:13), conforme sustenta em sua tese, fez com que os povos ibéricos se tornassem os mais escuros da Europa, levando os “europeus ‘puros’” a afirmarem que “a África começa nos Pirineus”, “o que”, de acordo com o escritor, “dizem com escárnio, mas, para nós, constitui grande elogio” (1976: 24).

Dessa maneira, motivo de orgulho para brasileiros, a mestiçagem ibérica e africana pode ser entendida, conforme Ariano Suassuna, como uma espécie de predecessora da que formaria o Brasil. Aqui, ainda mais que nas terras banhadas pelo Mediterrâneo, os diferentes grupos étnicos que habitavam o território nacional ou para cá se deslocaram lançaram-se em direção da descoberta física do outro, entrelaçando-se, por gerações, em direção ao que o escritor nordestino denominou como “homem castanho”. Esse perfil humano próprio dos trópicos, enraizando-se no imaginário coletivo brasileiro, transformou-se inconscientemente no ideal étnico da nação que se formava, emergindo em produções artísticas centrais da arte local. Na literatura, argumenta o paraibano, essa tendência à miscigenação permeia, não coincidentemente, a obra dos dois autores que menciona ao abordar a ambivalência do espaço sertanejo, José de Alencar e Euclides da

---

<sup>41</sup> Em **A imitação dos sentidos**, Leopoldo M. Bernucci analisa a intertextualidade estabelecida pela obra-prima de Euclides da Cunha para com textos anteriores, contemporâneos e posteriores a seu livro, demonstrando como o escritor fluminense foi influenciado e influenciou discursos acerca do sertão e do sertanejo no Brasil.

Cunha. No primeiro, rastreia esse pendor especialmente nas relações estabelecidas entre os pares afetivos de **O Guarani**, a loira Cecília e o índio Peri e a morena Isabel e o ibérico Álvaro de Sá. Conforme Suassuna, ao contrário do que pensava Joaquim Nabuco, para quem as diferenças entre as filhas de Dom Antônio de Mariz eram parte do “eterno e cansativo contraste de heroínas louras e morenas” (1976:132), o fato de Ceci, moça de feições europeias, interessar-se pela companhia do herói nativo, de aspecto mouro, e sua irmã Isabel, mestiça, pelo cavalheiro branco, comprova a propensão do homem e da mulher brasileiros ao enlace inter-racial.

Contudo, de acordo com Ariano Suassuna, a figuração alencariana do encontro racial deve ser compreendida apenas como um estágio de uma representação aperfeiçoada em outra obra igualmente importante, **Os Sertões**. Seria, a seu ver, o mestre fluminense o grande responsável pelo avanço da discussão acerca da mescla racial no país quando, “perturbado e deslumbrado, revelou ao Brasil o cerne de si mesmo numa comunidade, insulada entre pedras e cactos, e formada pelo primeiro contingente mais estabilizado de descendentes castanhos e brasileiros das três raças primordiais” (1976:13). Assim, ao lado de Euclides da Cunha, que viu no sertanejo o melhor exemplo da fusão étnica operada no país, o escritor paraibano em sua tese atribui ao homem dos sertões, produto de sucessivos cruzamentos raciais ocorridos em remotas e isoladas regiões do país, a qualidade de “castanho verdadeiro”, pois, no rastro de seu mentor literário, enxerga-o como o resultado mais sólido do processo de miscigenação brasileiro<sup>42</sup>.

Dessa forma, para Ariano Suassuna, do experimento racial realizado em plena Ilha Brasil, sairia um homem castanho, do qual Euclides teve em sua época a visão mais exata. Essa miscigenação, conforme o paraibano, positiva, enquanto traço de originalidade frente às outras nações, é, como mencionado, parte determinante de uma tendência mais ampla atribuída pelo escritor ao Brasil e seu povo: a propensão à união de contrários. Esta, materializando-se tanto na atração mútua entre as raças que aqui se reuniram como na base da descrição do sertão feita por Alencar e reeditada por Euclides da Cunha, compõe a ideia central da tese de livre-docência de Ariano Suassuna. Como sintetiza

---

<sup>42</sup> Ao valorizar o sertanejo enquanto amálgama forte entre os sangues ibérico e tapuia, é importante ressaltar que Ariano Suassuna não deixa de conferir importância ao negro na formação do povo brasileiro. Contrariando o que defendia Gilberto Freyre, segundo acreditava nesse momento, a hipervalorização da união entre o branco e o indígena por Euclides da Cunha, além de não excluir totalmente o fator africano, mencionado em **Os Sertões**, ocorria não motivado por questões racistas, como o sociólogo pernambucano propôs, e sim em razão da “estabilidade” alcançada pelo mestiço do interior, em relação à permeabilidade de influências externas do homem litorâneo.

Maria Thereza Didier, em excelente trabalho que contempla a dissertação do escritor paraibano,

a obra acadêmica de Ariano Suassuna gira em torno da construção de uma cultura brasileira essencialmente ambígua, porém com tendências para a festa, para os sentidos rondando o dionisíaco. A seleção dos textos e a apreciação que faz sobre eles encaminham o leitor para olhar a formação da cultura brasileira através de um *inconsciente coletivo* que aponta para a união de contrários como fusão de contrastes e formação de uma síntese denominada, por Suassuna, de castanha (2012:155).

Assim, como constata Didier, para Ariano Suassuna, o Brasil, enorme ilha imaginada por europeus ao longo de anos, transformou-se, ao abrigar em seu seio diferentes povos, um verdadeiro cadinho em que raças, línguas, credos e tradições artísticas, mesclando-se, criaram uma civilização absolutamente nova e original. Nessa linha, ainda segundo o escritor, a um povo cuja principal característica era a capacidade de amalgamar elementos díspares só poderia estar destinada uma literatura que, para o espelhar, fosse também capaz de aglutinar opostos. Desse modo, como destaca em sua tese, “não foi por acaso que o Brasil começou a se formar, como o País que é hoje, forjando-se no fogo do Barroco” (1976:6), corrente, em suas próprias palavras, “dialética e contraditória” (2008:126). A esse estilo, conforme propõe, estão ligados não apenas os autores coloniais que, pela historiografia literária, foram seus representantes locais, mas também relevantes nomes do século XX que se inscrevem no tronco barroco da literatura brasileira. Este, profundamente enraizado no solo das letras nacionais, possui, segundo Suassuna, dois distintos galhos: “um Barroco vegetal, esverdeado, opulento e luxuriante, da Zona da Mata, e um Barroco despojado, castanho e ensolarado, do Sertão” (1976:76). Ao primeiro, representado exemplarmente por Manoel Botelho de Oliveira e seu clássico “À Ilha da Maré”, vincula-se um escritor de grande vivacidade e dado a excessos, como João Guimarães Rosa<sup>43</sup>; ao segundo, incorporado nas inquietações existenciais de Mathias Aires, um dos grandes afetos literários e filosóficos de Ariano Suassuna, liga-se, com mais naturalidade, um autor de prosa aguda e reflexiva, como Euclides da Cunha<sup>44</sup>. É, portanto, “dentro dessas linhas gerais”, que o escritor nordestino aproxima

---

<sup>43</sup> Em texto tornado clássico, Severo Sarduy, artista vinculado à corrente neobarroca, aponta procedimentos barrocos em **Grande Sertão: Veredas**, de João Guimarães Rosa. Para o escritor, os inúmeros sinônimos que escondem no romance o nome do Diabo configuram um exemplo de proliferação barroca, mecanismo “que consiste em obliterar el signifiante de un significado dado pero no remplazándolo por otro” (2011:11). No caso do Demônio, em **Grande Sertão**, para Sarduy, “llamarlo de otro modo es ya abundar en su panoplia satánica, ampliar el registro de su poder” (2011:14).

<sup>44</sup> Dono de um estilo que Gilberto Freyre classificou como “esplendidamente barroco”, Euclides da Cunha foi frequentemente considerado um escritor gongórico. Embora tenha ironicamente criticado esse aspecto da prosa de Rocha Pita, reside, como pontuou Roberto Ventura, justamente nesse aspecto “barroquizante e exuberante, repleto de dissonâncias e antíteses” de sua prosa uma das grandes linhas de força de sua obra maior (2019:210). Nela, como mencionou Valentim Facioli, tais dissonâncias e antíteses se adequam

João Guimarães Rosa de Euclides da Cunha. É daí que vêm suas semelhanças, seus parentescos profundos, como também as diferenças que marcam cada um deles dentro da mesma linhagem brasileira e barroca. **Os Sertões**, fazendo parte da linhagem ibérica e épica das novelas de cavalaria, aproxima-se muito mais do estilo afortalezado e castanho das capelas do Barroco sertanejo e da “civilização do couro”; o **Grande Sertão: Veredas**, descendente da **Demanda do Santo Graal** ou da **Donzela que vai à guerra**, como que veio completar o “ciclo do ouro” das Minas Gerais, entrando numa comunhão harmoniosa com as igrejas ou a música mineira do século XVIII [...] (2008:127).

Dessa maneira, de acordo com Ariano Suassuna, sob o signo da multiplicidade, no Brasil nem mesmo o Barroco pôde escapar de sua própria ambivalência, ramificando-se em duas tradições complementares. Essas vertentes, encarnadas no século passado por autores de grande importância para a tradição literária brasileira encontrar-se-iam não coincidentemente em sua obra, na qual, deixando-se tocar por ambos e por seus predecessores coloniais, mesclaria a opulência e a imoderação sugeridas pela natureza local à reflexão agônica despertada pelo absurdo da existência. Em seu teatro, décadas antes de publicar como tese suas reflexões acerca da formação cultural brasileira, essas linhas de força já despontavam, ainda com predominância da segunda sobre a primeira, como vieses importantes de sua literatura, que, como mencionado, retornou a problemáticas universais de gosto barroco como forma de lidar com questões do século XX. Amadurecidas ao longo do tempo, essas ramificações seriam devidamente incorporadas a seus trabalhos posteriores, desaguando em seus dois grandes trabalhos no campo da prosa, os romances d’**A Pedra do Reino** e de **Dom Pantero no Palco dos Pecadores**, nos quais a sobeja união de contrários seria temperada pela meditação aguda de seus personagens sobre o mistério da vida.

Nesse sentido, o Barroco, enquanto “um estilo de vida, uma visão de mundo e uma Cultura” (1976:7), conforme o classificou Ariano Suassuna, mostrou-se ao escritor paraibano um interessante caminho para elaborar duas de suas grandes inquietações: o avanço da modernidade brasileira e a identidade nacional. Em um primeiro momento, serviu, com notas medievais, como modelo à sua dramaturgia, a partir da qual procurou resgatar tradições sufocadas pelas vanguardas e promover um teatro que suscitasse, no lugar de sagazes reflexões intelectuais, o espírito de comunhão entre os integrantes da plateia. Posteriormente, ampliadas e assentadas suas elucubrações acerca desse período artístico, o Barroco, concomitantemente à sua redescoberta e revalorização por outros artistas brasileiros e latino-americanos, foi tomado em sua produção crítica e literária como estilo central para a compreensão da arte realizada no Brasil, uma vez que, como o

---

perfeitamente ao que faz o livro: elaborar “uma imagem de um Brasil muito misturado, um Brasil híbrido, onde as disparidades convivem sem se resolverem” (2008:112).



próprio país que o adotou, é capaz de aglutinar elementos díspares em uma síntese inovadora. Conjugando-se ao longo de sua carreira e atando as pontas de sua vida, essas obsessões, assumidas pelo escritor maduro, representam a florescência de ideias semeadas na aurora de sua trajetória artística, quando, profundamente envolto pela névoa sombria da perda paterna e do desaparecimento do sertão de sua infância, voltou-se à tradição em busca de respostas para a sua própria identidade e a de seu país. Ao fazê-lo, passando tanto pelas trovas e gestas da Idade Média como pela multifacetada literatura de Federico García Lorca, encontrou no Barroco uma das mais interessantes fontes de sua obra. A partir de suas inquietações e preceitos estilísticos, expressou grande parte de suas próprias angústias e representou o Brasil, país que, tal como uma pérola irregular, guardava nos sulcos de sua forma imperfeita seu verdadeiro valor.

## 2. O ARCO DESOLADO: UM REINO À PROCURA DE UM REI

A loucura nos grandes exige vigilância.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*.

Este louco é príncipe, no entanto.

SUASSUNA, A. *O arco desolado*.

### I.

No **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores**, espécie de autobiografia literária de Ariano Suassuna, a principal voz narrativa da trama, personificação bastante reconhecível de seu autor, identifica-se, em diversos momentos, com a mais alta criação do gênio shakespeariano, o príncipe Hamlet<sup>45</sup>. Também filho de um pai assassinado, Dom Pantero, que empresta seu nome ao título da obra, reconhece na hesitação do herdeiro do trono dinamarquês em busca de vingança sua própria vacilação diante do fatídico acontecimento que manchou de rubro sua vida. Mesmo envoltas em incertezas com relação ao papel que deveriam desempenhar em suas respectivas tramas familiares, ambas as personagens, ao longo de suas trajetórias, veem-se premidas por forças mais ou menos diretas a responder, de diferentes maneiras, o clamor do sangue derramado, nos dois casos, injustamente:

---

<sup>45</sup> Publicado em 2017, três anos após a morte de seu autor, o **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores** é a materialização de um antigo projeto literário de Ariano Suassuna, no qual o escritor paraibano desejava sintetizar as várias vertentes de sua obra. Reunindo textos de diversos gêneros, entre os quais se destacam a narrativa, a lírica, o drama e o ensaio, a obra tem como fio condutor Antero Savedra, que, por meio de suas aulas-espetaculosas, busca realizar o sonho, outrora alimentado por outros membros de sua família, de construir uma grande obra, capaz de revelar a verdade do povo brasileiro e apontar caminhos para a cultura nacional. Tanto seu tio, o ensaísta Antero Schabino, como seus irmãos, o poeta Altino, o dramaturgo Adriel e o romancista Auro, embora tenham obtido destaque em seus campos de atuação, não foram capazes de edificar um trabalho da estatura que gostariam, pois, circunscritos aos gêneros que dominavam, não puderam atingir a síntese exigida por uma empresa dessa dimensão. Coube, portanto, a Antero Savedra levar a cabo essa obsessão familiar. No entanto, não possuindo a mesma intimidade de seus parentes com a arte da escrita, a *forma* encontrada pelo aspirante a artista para executar seu projeto foi a de suas aulas-espetaculosas. Nessas apresentações públicas, ao lado de outros criadores, vestia a máscara de Dom Pantero e evocava artistas das tradições brasileira e ocidental para compor uma miscelânea literária capaz de expressar sua visão da vida, da arte e do país em que vivia. Figuração clara das famosas aulas-espetáculo de Ariano Suassuna, a forma encontrada pelo protagonista de **Dom Pantero** para realizar a obra com a qual sonhou demonstra a importância dispensada pelo escritor nordestino, ao final de sua vida, às apresentações que capitaneou durante o processo de divulgação do Movimento Armorial, na década de 1970, e que se estenderam pelo tempo que passou à frente da Secretaria de Cultura do Estado de Pernambuco, primeiramente no governo de Miguel Arraes, entre 1995 e 1998, e, posteriormente, no de Eduardo Campos, entre 2007 e 2014. Essas verdadeiras performances, como as definiu Ester Suassuna Simões em artigo sobre o último romance suassuniano, parecem representar, para o artista maduro e dotado de autoconsciência, sua contribuição mais original à arte nacional, consolando-o diante da impressão de que suas principais criações estão aquém do que desejava. Conforme Simões, “esse é um livro pautado pelo desejo de permanência e se constrói todo de presença. É uma performance de si em si” (2021:390).

Ora, uma vez meu Tio, Mestre e Padrinho Antero Schabino afirmara que nós, Savedras, éramos “uma família trágica, como a dos Átridas”. Por isso *A Ilumiara* é uma espécie de Orestíada, narrada, não por Ésquilo, mas sim por aquele que, na trama, seria um outro Orestes ou um novo Hamlet (ambos filhos de Pai assassinado, de um Rei assassinado). Mas este “Hamlet” acertaria a vencer sua dor no Palco e na Estrada, por meio das Armas que Deus lhe concedeu — “o galope do Sonho”, do Rei, e “o Riso a cavalo”, do Palhaço (2017c:450).

Assim, em consonância com seu próprio criador, entre as armas e as letras, Dom Pantero decide-se pela segunda via, à qual não se limitou Hamlet, pois, além de ferir os ouvidos e o coração do tio usurpador com palavras agudas, rasgou-lhe a carne com o fio da espada. Instruído a se desviar desse tipo de reparação, que, como na peça shakespeariana, resultaria em mais sangue e lágrimas, o protagonista do último romance de Ariano Suassuna repete na ficção o que realizou seu autor ao longo de sua carreira, construindo um universo poético em que procura restaurar, de acordo com suas crenças e ideais, o nome paterno<sup>46</sup>. Essa reabilitação, no entanto, ao contrário do que sugerem estudos de importantes exegetas do escritor paraibano, não corresponde a uma sublimação direta do trauma vivenciado pelo artista, e sim, conforme lucidamente propõe o já citado trabalho de Eduardo Dimitrov, à construção consciente de uma narrativa familiar e nacional, na qual os algozes de seu pai e seus seguidores figuram como antagonistas de uma ordem social que interessa à totalidade da nação e, em especial, ao povo.

Presente em toda a sua obra, a reestruturação da imagem familiar desponta como um dos motivos centrais da literatura de Ariano Suassuna já no início de sua trajetória literária, exibindo especial relevo em suas primeiras experiências dramáticas, de acento trágico. Ainda tateantes, as peças que compõem esse momento de sua dramaturgia, além de, como dito anteriormente, materializarem a visão lúgubre do mundo que sustentava então, são igualmente reveladoras de seu interesse por temas políticos ligados à vida nacional, mais precisamente, à realidade sertaneja. Nessa chave, peças como **Uma mulher vestida de sol**, de 1947, e **Os homens de barro**, de dois anos depois, embora se preocupassem em ser, nos termos de seu autor, menos políticas que totais e humanas, também podem ser lidas como discussões dramáticas de problemas coletivos

---

<sup>46</sup> Conforme comenta Dom Pantero no romance que carrega seu nome e atesta Ariano Suassuna em diversos textos, o rancor para com os responsáveis pelo assassinato de seu pai e a consequente ideia de vingança sempre pairou sobre as reuniões familiares dos Savedras e Suassunas. Sem embargo, tanto a mãe de Pantero, “que tinha horror a qualquer ideia de vingança” (2017:365), nas palavras da personagem, quanto a do mestre paraibano buscaram dissuadir seus filhos de alimentar qualquer fantasia de retaliação. Já muito velha, como relata o escritor em entrevista ao *Correio Braziliense*, sua mãe, D. Rita de Cássia, lhe disse: “‘Meu filho, eu consegui perdoar os assassinos de seu pai’. Veja bem, conseguiu isso aos 92 anos. E eu fui influenciado por ela, sim. No fim, chegamos à conclusão de que a vingança é um sentimento menor, negativo, e se você se apegar a ela, se iguala ao outro” (2011).

profundamente enraizados no solo nordestino. Conforme o dramaturgo, em comentário à própria peça publicado na **Folha da Manhã**, ainda que nunca lhe haja interessado realizar um teatro eminentemente político, não faltou à obra inaugural de sua dramaturgia, como acusaram alguns de seus críticos menos generosos, atenção às questões sociais:

Quis também que, além da verdade poética e dramática, tivesse a peça sua verdade social. Assim, coloquei um drama humano — o de Rosa, Francisco, Joaquim etc. — dentro da grande tragédia coletiva do sertão, a luta do homem com a terra queimada de sol. Uma terra que não permite torres, de marfim ou de qualquer outra coisa, porque exige mais do que concede, habituando seu povo ao trabalho repartido e honesto (2018d:22).

A trama, como comentado anteriormente, gira ao redor da rivalidade entre duas famílias nordestinas que veem sua antiga disputa por terras e influência ser atravessada pela paixão avassaladora de dois de seus membros, Francisco e Rosa, personagens citadas pelo escritor em seu comentário ao periódico paulista. Para além do argumento romanesco, a obra coloca em discussão temas caros ao escritor paraibano e à sua região, como disputas territoriais capazes de cruzar os séculos e as trágicas consequências de um arranjo social pautado pelo mandonismo e pela honra pessoal. Banhada pelas águas mediterrâneas de Federico García Lorca sopradas por seu mentor, Hermilo Borba Filho, a peça está solidamente calcada na realidade nordestina e sugere, segundo palavras de seu guia, que “o Nordeste encontrou em Suassuna o seu poeta dramático mais capacitado para transformar em termos de teatro os seus conflitos e as suas tragédias” (2003:12).

Afirmação ousada, o vaticínio de Hermilo Borba Filho ganhou força com os trabalhos dramáticos que seguiram **Uma mulher vestida de sol**, como **Os homens de barro**, de 1949. Nessa peça, Ariano Suassuna aborda pela primeira vez a história do massacre de Pedra Bonita ou, como prefere, Pedra do Reino, conjunto de dois monólitos localizados na fronteira entre a Paraíba e Pernambuco, onde, durante um macabro culto sebastianista, foram sacrificados homens, mulheres e crianças em nome do ressurgimento do jovem rei português desaparecido em Alcácer-Quibir. O episódio sangrento, transcorrido na primeira metade do século XIX brasileiro, será fundamental para a construção de sua primeira grande experiência no campo da prosa, o **Romance d’A Pedra do Reino**, de 1971. Nela, o escritor paraibano desenvolve aspectos do evento que, dados os limites espaciais impostos pelo gênero dramático, não pôde trabalhar em **Os homens de barro**, ampliando as discussões sociopolíticas já presentes na peça de 1949, entre as quais se destaca o abandono estatal às populações sertanejas, tema caro a um de seus grandes mestres, Euclides da Cunha.

No entanto, apesar dos notáveis comentários sociais presentes em ambas as tragédias, **Cantam as harpas de Sião**, posteriormente **O desertor de Princesa**, é,

seguramente, a peça de maior apelo político da primeira fase da dramaturgia suassuniana<sup>47</sup>. Levada aos palcos pela primeira vez por Hermilo Borba Filho, a obra de 1948 é o primeiro texto dramático do escritor a tratar de modo direto a disputa pelo controle da Paraíba no início do século passado, razão da morte de seu pai e alavanca da Revolução de 1930. Ambientada na breve Guerra de Princesa, conflito entre oligarquias concentradas no município paraibano de Princesa Isabel e o governo de João Pessoa, a peça encena o drama de Antônio, desertor do Batalhão Provisório, criado pelo então presidente estadual para suprimir a revolta no interior. Filho enjeitado pela mãe natural e criado sob o signo do favor por uma família, por vezes, hostil, o jovem combatente enxergou no confronto contra os subordinados do coronel José Pereira, liderança que declarou a independência de Princesa do estado da Paraíba por não concordar com a tributação de João Pessoa, uma oportunidade de ascender socialmente. Entretanto, muitas léguas antes de alcançar seu objetivo, ao se deparar com a enorme brutalidade da guerra, especialmente a das tropas às quais pertencia, Antônio abandona seus companheiros e assume uma posição muito diversa sobre o conflito. Por meio de sua transformação ideológica, o escritor paraibano pôde estruturar, no palco, sua própria visão sobre esse confronto e os que o circundaram.

Reflexos da intriga familiar em que se viu envolvido desde muito jovem, as preocupações políticas do primeiro momento da dramaturgia de Ariano Suassuna estão ligadas, portanto, a discussões acerca da natureza e da legitimidade dos poderes estabelecidos, os quais só se justificam, conforme asseverou ao longo de toda a sua obra, se genuinamente preocupados com o interesse geral e dispostos a proteger a parcela mais vulnerável da sociedade<sup>48</sup>. Nesse sentido, é injusta a ordem social que permite a matança

---

<sup>47</sup> A peça foi encenada originalmente sob o título de **Cantam as harpas de Sião**, em referência ao Salmo 137, cântico de lamento do povo hebreu, forçosamente exilado de sua terra. Conforme Carlos Newton Jr., em prefácio à mais recente edição da obra, dez anos após sua escrita, “Suassuna substituiu o título, mais poético, por outro, mais objetivo, mais diretamente ligado aos fatos que constituem a trama” (2022:12). A referência ao poema do salmista, entretanto, foi mantida na nova versão da peça, sendo incorporada à voz de uma nova personagem, a de um violeiro cego que anuncia liricamente a ação.

<sup>48</sup> Como pontua Eduardo Dimitrov, em grande medida, **O desertor de Princesa** pode ser lida como uma “versão dramatizada de futuros artigos e da história que Ariano conta sobre a Guerra de Princesa” (2011:157). Nessa peça, reflete, “a guerra de Princesa é caracterizada como brutal, por matar pessoas inocentes de ambos os lados”, mas sobretudo o Capitão, personagem que representa as forças pessoais, “é tido como sanguinário, pois utiliza meios muito violentos para atingir seus objetivos” (2011:156). Desse modo, a tragédia, apesar de condenar, em linhas gerais, a violência do conflito, retrata os inimigos do coronel José Pereira como verdadeiros inimigos dos interesses do povo paraibano. Carlos Newton Jr., no texto anteriormente mencionado, embora classifique a peça, partindo de considerações de seu autor, como um libelo antibélico, reconhece que a crítica suassuniana recai especialmente sobre o grupo de João Pessoa. Na obra, segundo suas palavras, o protagonista, inicialmente inimigo de Princesa, é levado a perceber que, “se existe um lado errado, este lado era o seu, o lado de um governo de retaliações, que tachava

desenfreada de famílias rivais, prejudicando membros que não escolheram participar dessa vindita, como em **Uma mulher vestida de sol**, e mau o governo que, abandonando seus subordinados mais fracos, só lhes deixa a opção de se organizarem de forma precária em busca de sobrevivência, como em **Os homens de barro**. Ademais, como não poderia ser diferente, tão mau e injusto quanto as outras é a administração do doutor João Pessoa, que, em lugar de negociar com a parcela descontente do estado, preferiu atacá-la com armas, mobilizando, para isso, homens que pouco ou nenhum interesse real tinham em defender o poder oficial, como o jovem Antônio, desertor de Princesa.

Desse modo, voltando parte de seus interesses para a admissibilidade de certos modelos governamentais, ao entrar em contato com as grandes obras do período barroco, em especial com as do Século de Ouro espanhol, o escritor paraibano encontrou na dramaturgia de autores como Lope de Vega e Calderón de La Barca não só um universo arcaico e austero que muito lhe lembrou o seu, mas também preocupações políticas que ecoavam as veiculadas por seu próprio teatro, como a legitimidade e a conduta de chefes de Estado. Corporificados na figura do monarca absolutista, responsável por centralizar o poder antes fracionado entre a nobreza, os soberanos dos séculos XVI e XVII europeus, mais que agentes importantes dos rumos da nação, encarnavam, como bem pontua Walter Benjamin, a própria história, tomando em mãos, “os acontecimentos históricos como um cetro” (2016:59)<sup>49</sup>. Nessa linha, a ascensão e a queda de nações inteiras dependiam, aos olhos do homem barroco, tanto da aptidão de seus príncipes para a administração estatal como de sua aceitação junto ao povo, matérias largamente discutidas pelos mais sólidos teatros nacionais de então, o espanhol e o inglês. Conforme oportunamente recorda Otto Maria Carpeaux, em excelente ensaio sobre o tema,

não é por acaso que o teatro antigo e o teatro clássico de todas as nações modernas passam-se nas cortes dos reis. Para fazer bom teatro, é preciso saber o que é um rei. O

---

indiscriminadamente seus opositores de cangaceiros, e de uma polícia que, salvo honrosas exceções, era ‘uma polícia de assassinos’, acostumada a sangrar seus prisioneiros sem nenhuma piedade” (2022:11).

<sup>49</sup> Tal como menciona João Adolfo Hansen, “no século XVI, as monarquias ocidentais recém-constituídas formalizam e fundam os princípios do absoluto e da perenidade da sua soberania. Nas doutrinas então produzidas sobre o poder, sutis e pesadonas de erudição teológico-retórica, é central o estabelecimento de uma ligação necessária e sacralizada do Estado ao soberano” (2019:75). Nesse contexto, o príncipe é representado ora como cabeça responsável por controlar os demais membros de um corpo, ora como o navegante encarregado de um barco em plena tempestade. Em todas essas alegorias, explica Hansen, o príncipe concentra em suas mãos um enorme poder diretório e uma grande responsabilidade por suas ações, devendo agir com firmeza para conduzir seus subordinados ao bem comum. Desse modo, diante de crises e impasses, suas venturas e desventuras encarnam, tal como na dramaturgia de então, o destino não só de um homem, mas de toda uma nação. Conforme diz Laerte acerca de Hamlet, “Sendo ele um grande, não lhe pertence a vontade./ Pois ele está sujeito ao próprio nascimento:/ Não pode como o fazem as pessoas comuns,/ Seguir seus próprios fins, porque sua escolha afeta/ O equilíbrio e a saúde deste Estado inteiro:/ Sua escolha, portanto, há de estar circunscrita/ Pelo consentimento e a voz daquele corpo/ Do qual ele é a cabeça” (2015: 67-68).

teatro barroco gostou da história de Demetrius, que os jesuítas foram os primeiros a encenar e Lope de Vega representou no Gran Duque de Moscovia; a história deste príncipe Demetrius, de que não se sabia exatamente se era o Tzar dos Russos ou um impostor. Em todas as grandes tragédias do Barroco trata-se de saber quem é o verdadeiro rei (1990:11).

Demanda impositiva, separar, entretanto, reis autênticos de seus menecmas impostores esteve longe de ser tarefa simples durante os anos, e séculos, que seguiram a publicação de **O Príncipe**, tratado revolucionário de Nicolau Maquiavel. Responsável por estabelecer distintas normas comportamentais para soberanos e subordinados, a filosofia política do pensador florentino estruturou o que Arnold Hauser classificou, em trabalho já mencionado, como um duplo padrão de moralidade, tornando, portanto, ainda mais duro o encargo do homem moderno de avaliar eticamente seus governantes. Presente em todo o continente, essa névoa espessa, que confundia aparência e essência em poderosos, além de tema privilegiado em círculos intelectuais, tornou-se um dos alvos preferenciais das potestades cristãs, que, alicerçadas na teologia, defenderam a unidade entre moral e ação na conduta dos príncipes. Como pontua João Adolfo Hansen, em estudo que toca diretamente as bases do Estado seiscentista, “a concepção cristã tradicional do poder, de fundamento platônico, entende a política teologicamente, como uma técnica ou uma ação que levam tanto o governante como os governados a um fim superior”. Em chave muito diversa, completa o crítico,

a hipótese de Maquiavel é “pragmática”, pois propõe critérios para resolver praticamente, aqui-agora, as questões do poder. Como muitos de seus intérpretes demonstram, ela é histórica e valoriza o artifício, diversamente da concepção teológica tradicional, que é atemporal, fundada metafisicamente na unidade pressuposta de Deus e que é, por isso, naturalizada como transistórica (2019:87).

Nesse sentido, embora também presente em outras áreas da vida barroca, como a ciência e a religião, abaladas pelas revoluções copernicana e luterana, o jogo entre ser e parecer encontrou terreno largo e profícuo no campo político. Essa interação, como esperado, não passou despercebida pela comunidade artística e, nas letras, recebeu particular atenção do teatro, espaço onde distintos estratos sociais se encontravam para ver em cena a imagem de seus próprios soberanos espelhada em reis e rainhas que ocupavam o centro do palco. Com olhos fitos em cada um de seus passos, a esse público heterogêneo, metonímia da própria sociedade, cabia avaliar as figuras de autoridade que se expunham ao seu julgamento, deixando a plateia do Globe Theatre ou de um dos *corrales* espanhóis com algumas ideias formadas sobre as razões que o levaram a condenar o ambicioso Macbeth e a redimir o jovem Segismundo.

No entanto, mais que justapor sobre o rosto de suas personagens reais uma máscara dúbia capaz de ocultar, em um primeiro momento, sua verdadeira natureza, o

que fizeram dramaturgos da envergadura de Shakespeare e Calderón foi dotá-las de uma profunda consciência do jogo de ilusões no qual estavam diretamente envolvidas. Nessa linha, ao contrário dos grandes heróis trágicos do período clássico, que, emparedados por impasses morais, sucumbiam pelas próprias decisões, os príncipes dos teatros isabelino e espanhol, uma vez autoconscientes, ao se depararem com bifurcações em seu trajeto, encontravam na própria necessidade de escolha sua perdição. Cientes de que toda ação implica necessariamente uma perda, essas personagens contribuíram ativamente, de acordo com Arnold Hauser, para a construção da representação moderna do homem na literatura, possível a partir da descoberta, pelos autores do momento, da esfera da psicologia. Conforme sustenta,

a interpretação psicológica da personagem no sentido moderno começa na literatura com a representação do conflito mental e com a análise da contradição interna que não se baseia exclusivamente no conflito moral. Mesmo Antígona está dividida entre o dever e os impulsos; em Shakespeare, entretanto, o tema dramático e a fonte da tragédia não residem apenas no conflito de obrigações, mas na incapacidade do herói de escolher entre elas (2007:406).

Sem embargo, como pondera o crítico, essa guinada ocorre não pelo fato de os letrados do período “disporem de um conhecimento mais íntimo do homem, mas por possuírem uma nova chave para o mecanismo da mente e por terem descoberto a ambivalência das atitudes mentais” (2007:405). Achado próprio de um mundo e de um tempo descentralizados, a elaboração da ambiguidade humana, na dramaturgia e, especificamente na tragédia, representou, portanto, o deslocamento do eixo trágico do embate entre o homem e as forças que regem seu destino para um conflito consigo mesmo, uma vez que valores antes tomados como absolutos passaram a ser relativizados pela consciência humana. Nesse sentido, princípios entre os quais se balizava o homem, como a piedade religiosa e o impulso moral e até mesmo as paixões, deixam de ser vistos como implacáveis e sua adesão ou não a eles passa a ser decisão de uma consciência individual<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Segundo o que ensina Jean-Pierre Vernant, as ações das personagens trágicas da Antiguidade Clássica não eram, como a sensibilidade moderna pode ser levada a crer, fruto de sua vontade individual, e sim resultado da pressão de forças superiores, externas ou internas, às quais não podia escapar. “Para o homem das sociedades contemporâneas do Ocidente”, pondera o helenista, “a vontade constitui uma das dimensões essenciais da pessoa. Pode-se dizer sobre a vontade que ela é a pessoa vista em seu aspecto de agente, o eu visto como fonte de atos pelos quais ele não somente é responsável diante de outrem, mas também aos quais se sente preso interiormente. A unicidade da pessoa moderna, à sua exigência de originalidade, corresponde o sentimento de realizar-nos no que fazemos, de exprimir-nos nas obras que manifestam nosso eu autêntico. A continuidade do sujeito que se busca no passado, que se reconhece em suas lembranças, responde a permanência do agente, que é responsável hoje pelo que fez ontem e que sente sua existência e sua coesão internas na medida em que suas condutas sucessivas se encadeiam, se inserem num mesmo quadro para, na continuidade de sua linha, construir uma vocação singular” (2014:25). Construção moderna, a ideia de vontade não poderia ser mais incompatível com as tomadas de decisão do homem grego



Desse modo, se na tragédia clássica a superioridade do herói diante de seus pares se exterioriza ao desafiar a ordem natural do mundo em que vive, na dramaturgia dos séculos XVI e XVII europeus, sua grandeza reside na capacidade de compreender a complexidade de toda essa ordem. Sob esse horizonte, às grandes figuras do teatro ático, como Édipo e Antígona, adversários de potências divinas e políticas, corresponde, na Idade Moderna, o dubitativo Hamlet, que, embora jovem, sente sobre os próprios ombros o peso de suas ações e, consciente do alcance que podem ter, oscila entre ser e não ser, alternativas ignoradas pelo tirano de Tebas e sua filha. Não obstante, tanto o príncipe dinamarquês quanto outras personagens da época que experimentaram, a seu lado, o drama da consciência não devem ser entendidos apenas como atualização dos pressupostos antigos para a realização da tragédia, e sim como o produto mais refinado de um novo gênero dramático engendrado no seio do teatro barroco.

Convencido da importância dessa inovação, Lionel Abel, ao refletir acerca da dramaturgia do momento, constata que “Shakespeare e Calderón não escreveram tragédias; ou, pelo menos, não escreveram boas tragédias”. Para o crítico, conforme sustenta em interessantes ensaios sobre o tema, “Shakespeare só escreveu uma grande, **Macbeth**; Calderón, nem sequer uma só”. “O que tais dramaturgos criaram”, complementa, “foi um novo tipo de drama, com pressupostos diversos dos da tragédia grega, e causando efeitos muito diferentes” (1968:107). Nessa nova forma dramática, sublinha Abel, a autoconsciência outorgada às grandes personagens que lhe dão vida impede que estas sejam, como na Antiguidade, meros títeres do destino, promovendo-as a autoras de sua própria história, isto é, a dramaturgas da peça de sua vida. Essa obra, construída diante do espectador, diz-nos, de acordo com o teórico americano, que

os acontecimentos e personagens que nela existem são da intervenção do dramaturgo, e que na medida em que foram descobertos — onde existe a invenção também pode estar a descoberta — eles foram encontrados pela imaginação do autor mais do que por sua observação do mundo. Tais peças trazem em si a verdade, não por convencer-nos de ocorrências ou de pessoas existentes, mas por mostrarem a realidade da imaginação dramática, exemplificada não só pela do autor, mas também pelas de seus personagens. De tais peças podem ser realmente dito: “A peça é que é a coisa”. Peças desse tipo, parecem-me, pertencem a um gênero especial e merecem um nome que as distinga (1968:86).

A esse novo tipo dramático o teórico americano dá o nome de *metateatro*. Nele, o embate entre o homem e os agentes implacáveis que operam sobre sua vida dá lugar, como mencionado, a conflitos do indivíduo, ciente do peso de suas ações, consigo mesmo

---

e, conseqüentemente, da personagem trágica, cujas ações estavam sempre submetidas aos desígnios divinos e à natureza de seu caráter. Nesse sentido, as decisões dos grandes protagonistas da tragédia ática não são deliberações de sujeitos completamente autônomos que veem a si próprios e a seus pares como tecelões da ordem do mundo, e sim movimentos exíguos de pequenas peças da teia cósmica.

e com outros sujeitos providos, em maior ou menor grau, dessa mesma consciência. Nessa linha, como pondera Abel, o infortúnio de Hamlet, personagem central dessa modalidade dramática, encontra-se não em vacilações morais com relação à vingança contra o tio assassino e usurpador da qual lhe incumbe o fantasma do pai, e sim na consciência de que, ao fazê-lo, seguirá um roteiro escrito por outros, e não um texto de sua própria autoria. Conforme propõe o crítico, sua hesitação quanto a essa missão é, portanto, a reação “de um homem dotado da conscientização de um dramaturgo que acaba de receber determinações de que deve comportar-se como um ator” (1968:72). Na peça, conclui, todas as personagens podem ser definidas do seguinte modo:

alguns são fundamentalmente dramaturgos ou pretensos dramaturgos, e os outros são fundamentalmente atores. Assim, Gertrudes e Ofélia, bem como Laertes, são atores; mas Hamlet, Cláudio, Polônio e o Fantasma são dramaturgos. Ainda há outro dramaturgo, a cuja dramaturgia, no final, Hamlet se submeterá. Esse dramaturgo é a morte. [...] Hamlet reconhece a verdade daquele roteiro dramático, no qual nenhum de nós se pode recusar a trabalhar; a morte nos fará a todos teatrais, a despeito do que tenhamos ou não feito em vida. A caveira é teatro puro. Uma máscara perfeita (1968:74).

Dessa maneira, frente a frente com a face última do homem, Hamlet reconhece que, embora alguns indivíduos tentem, ao longo de sua existência, impor-se sobre a realidade, assenhorando-se da trama de sua vida, mais cedo ou mais tarde terão que se sujeitar ao nada. Fazendo-o, aceitam, como o próprio príncipe, que, em algum momento, será necessário despír o figurino bordado com os labores de seus dias e encaminhar-se definitivamente, junto a outros atores, às coxias onde paciente e vitoriosa os espera a maior dramaturga de todas. Sob essa perspectiva, a vida, em Shakespeare, e, guardadas importantes diferenças, em Calderón, bastiões do que Lionel Abel chamou de metateatro, não é mais que representação, pois, diante do espelho, todos os atos humanos, bons ou maus, grandiosos ou mesquinhos, têm um só rosto, o do vazio. Assim, como observa o teórico americano,

se, na tragédia grega, o herói é derrotado, por outro lado a realidade do mundo é sublinhada; na metapeça o herói, por mais que o possamos lamentar, não pode nunca ser definitivamente derrotado, talvez não possa mesmo jamais chegar a ser heroico [...]; mas, por outro lado, a realidade do mundo é mortalmente afetada, a ilusão se torna inseparável da realidade (1968:110).

Por essa razão, como observa o crítico canadense Northrop Frye, “em todas as peças que Shakespeare escreveu, o herói ou o personagem principal é o próprio teatro” (2011:16). Materializando-se, na dramaturgia do momento, tanto em discursos antológicos de importantes personagens como no artifício da peça dentro da peça, a atividade teatral pareceu à sociedade que se amontoava nas plateias do Globe Theatre e dos *corrales* espanhóis a imagem mais precisa da concepção barroca da vida, encontrando

uma rival à altura apenas em outra alegoria muito próxima, a da vida como sonho. Calderón, que também se apropriou da primeira em um de seus autos sacramentais mais conhecidos, fez da segunda o motivo principal de sua peça mais importante. Nela, conjugam-se de modo magistral dois dos grandes centros de gravitação do drama da época, a legitimidade da coroa e a relação entre ilusão e realidade, temas que obcecariam Ariano Suassuna ao longo de toda a sua carreira e contribuiriam para fazer de **La vida es sueño** uma de suas principais referências em todo o teatro universal.

Levada aos palcos pela primeira vez no ano de 1635, a obra coloca em cena a trajetória do jovem príncipe Segismundo, que passa de prisioneiro do próprio pai a principal soberano da Polônia. Sua desventura tem início ainda no ventre materno, quando sua mãe, pouco antes de concebê-lo, sonha que, em lugar de um homem, carrega consigo uma monstruosa serpente. Amedrontado com o presságio, seu pai, o rei Basílio, vale-se, então, de seus conhecimentos astrológicos para confirmar o mau prenúncio da mulher, constatando que a seu filho estava destinado um caminho de tirania e impiedade. Se sagrado rei, Segismundo seria, segundo as estrelas, responsável por terríveis atos de crueldade e pela humilhação pública de seu pai, predições que assombram o rei astrólogo e fazem-no construir uma torre oculta nas terras de seu reino, onde o encarcera logo após seu parto e a morte prematura da rainha. Para auxiliá-lo na vida de suplício e solidão que lhe impõe, Basílio designa seu homem mais próximo, o nobre Clotaldo, como o único elo entre seu primogênito e o mundo exterior durante os anos de sua juventude.

Essa restrição, entretanto, é subitamente desrespeitada quando, muitos anos depois, se acercam da torre secreta dois viajantes que desejam manter a discrição, Rosaura e seu acompanhante, Clarín. Filha ilegítima de um nobre desconhecido, a jovem cruza as fronteiras do reino polonês decidida a encontrar Astolfo, sobrinho de Basílio que lhe tolheu a honra e, por considerar indigno casar-se com uma mulher de origem desconhecida, a abandonou. Sem um pai que lhe fizesse justiça, decide ela mesma, travestida de guerreiro, confrontar seu antigo amante, que, satisfazendo a vontade do rei, está prestes a casar-se com sua prima Estrella e assumir a coroa negada a Segismundo. Assim, esgueirando-se pelas sombras do reino, chega, involuntariamente, ao calabouço onde se encontra o príncipe acorrentado. Habitado apenas à voz de seu carcereiro e à sua própria, Segismundo se assombra com as notas femininas da fala de Rosaura e ataca como um animal selvagem sob forte ameaça. Nesse momento, guiado pela confusão, irrompe Clotaldo, que, não bastando o sobressalto de encontrar em terras proibidas dois viajantes estrangeiros, imediatamente, reconhece na espada da moça a arma que, anos antes,

deixara à nobre que abandonou ainda grávida de seu filho. A descoberta, por suposto, o aflige enormemente, uma vez que o dever exige que detenha ambos os forasteiros e os submeta ao julgamento real, muito provavelmente desfavorável.

No entanto, as vidas de Rosaura e Clarín são espantosamente poupadas por Basílio, que, às vésperas de entregar o reino a seu casal de sobrinhos, é assaltado por uma terrível dúvida quanto à validade da profecia que o levou a privar seu único filho de liberdade. Diante dessa incerteza, decide libertá-lo de sua prisão e observar se seus atos correspondem às previsões celestes. Se prudente e moderado, dá-se por vencida a ciência do rei astrólogo e Segismundo é alçado ao posto mais alto da corte. Porém, se o príncipe cativo se comporta como anteviram os astros, mostrando-se um verdadeiro tirano, deve irremediavelmente regressar à torre. Para testá-lo, Basílio pede a Clotaldo que lhe administre um fármaco que o faça dormir profundamente e que, ao despertá-lo, lhe revele sua verdadeira identidade.

Obediente, o servo do rei segue à risca as instruções do soberano e, em pleno palácio, narra a Segismundo sua história de desventura até o momento em que lhe fala. O efeito sobre o príncipe, entretanto, não poderia ser pior. Sabendo-se vítima de um pai insensato, que, por confiar nas potências celestes, apostou a vida do próprio filho, Segismundo se revolta, liberando a fera que alimentou dentro de si em seus anos de cativo. Assim, confirma os vaticínios que cercaram seu nascimento: assedia Rosaura, desafia Astolfo e lança, por uma das janelas do palácio, um dos guardas reais, restando a Basílio drogá-lo novamente com o mesmo soporífero e, para amenizar seu sofrimento, dizer-lhe que os instantes vividos na corte não passaram de um sonho. Nesse momento, perdido em meio à realidade e à ilusão, Segismundo pronuncia seu mais famoso monólogo, emblema de toda a literatura do período:

Es verdad; pues reprimamos  
esta fiera condición,  
esta furia, esta ambición,  
por si alguna vez soñamos.  
Y sí haremos, pues estamos  
en mundo tan singular,  
que el vivir sólo es soñar;  
y la experiencia me enseña  
que el hombre que vive, sueña  
lo que es, hasta despertar.

Sueña el rey que es rey, y vive  
con este engaño mandando,  
disponiendo y gobernando;  
y este aplauso, que recibe  
prestado, en el viento escribe,  
y en cenizas le convierte  
la muerte (¡desdicha fuerte!);

¡que hay quien intente reinar  
viendo que ha de despertar  
en el sueño de la muerte!

Sueña el rico en su riqueza  
que más cuidados le ofrece;  
sueña el pobre que padece  
su miseria y su pobreza;  
sueña el que a medrar empieza,  
sueña el que afana y pretende,  
sueña el que agravia y ofende;  
y en el mundo, en conclusión,  
todos sueñan lo que son,  
aunque ninguno lo entiende.

Yo sueño que estoy aquí  
destas prisiones cargado,  
y soñé que en otro estado  
más lisonjero me vi.  
¿Qué es la vida? Un frenesí.  
¿Qué es la vida? Una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños sueños son<sup>51</sup> (2012:160-161).

Infligindo-lhe profunda inquietação, a vacilação de Segismundo, entretanto, se resolve prontamente quando sua cela é invadida por revoltosos que, descobrindo a existência de um herdeiro direto de Basílio, se recusam a submeter-se ao casal de estrangeiros escolhido pelo rei para sucedê-lo. Liderando-os habilmente, o príncipe organiza um exército e derrota seu pai, cumprindo a última grande profecia envolvendo seu nome. No entanto, em lugar de, como antes, valer-se de sua liberdade e de seu poder para exteriorizar suas pulsões tirânicas, Segismundo, contrariando o texto que lhe distribuíram as estrelas, surpreende a todos agindo com ponderação e sabedoria: perdoa tanto a tolice do pai, que erroneamente seguiu os astros, como a obediência cega de seu carcereiro. Em seguida, desfaz o arranjo matrimonial que unia Astolfo e Estrella, obrigando o nobre a comprometer-se com Rosaura, imediatamente reconhecida por Clotaldo como sua filha. Por fim, desposa a jovem Estrella, que, diante dos novos acontecimentos, perde seu par, fazendo-a rainha de todo o reino da Polônia.

---

<sup>51</sup> Na tradução de Newton Cunha: “É verdade. Pois reprimamos/ esta fera condição,/ esta fúria e ambição/ se alguma vez a sonhamos./ E assim faremos, pois estamos/ em um mundo tão singular,/ que o viver é sonhar./ E a experiência, sem recato ou vergonha, ensina que o homem que vive sonha/ o que é, até despertar./ Sonha o rei que é rei e vive/ com este engano mandando,/ dispondo e governando;/ e o aplauso com que convive/ escreve no vento, sem que se esquive,/ e em cinzas o converte na morte/ — desdita de notável porte —/ Mas há quem intente reinar/ vendo que há de despertar/ no sono da morte!/ Sonha o rico em sua riqueza,/ que tantos cuidados lhe oferece;/ sonha o pobre que padece/ de sua miséria e pobreza;/ sonha quem crescer começa,/ sonha o que trabalha e pretende,/ sonha quem oprime e ofende;/ no mundo, em conclusão,/ todos sonham o que são,/ mas ninguém de fato entende./ Eu sonho que estou aqui,/ nestas prisões encarcerado,/ e sonhei que em outro estado mais lisonjero me vi./ Que é a vida? Um frenesí./ Que é a vida? Uma ilusão, uma sombra ou ficção./ O mais firme bem é bisonho;/ toda a vida é sonho/ e os sonhos, sonhos são” (2012: 770-771).

Vista em sua totalidade, a peça de Calderón de La Barca pode ser entendida, conforme Ciriaco Morón, como a dramatização da passagem de um estado de violência, no sentido escolástico do termo, isto é, “algo que contradice la naturaleza de alguna cosa”<sup>52</sup> (2012:20), a outro de notável prudência. De acordo com o crítico espanhol, “toda la estructura de la comedia se resume en la lucha por presentar distintos aspectos de la violencia en torno a dos focos: una mujer noble sin honor, y un futuro rey sin la debida educación”<sup>53</sup> (2012:21). Nesse sentido, Segismundo, ao tomar posse da coroa que lhe era de direito, e Rosaura, ao restaurar sua honra pessoal, ratificam o espírito dirigista da arte da época, do qual fala José Antonio Maravall, atestando, por meio de suas transformações, o mérito de se deixar guiar pela prudência. Inversamente, Basílio, rei descuidado e pai negligente, e Astolfo, sedutor leviano, são exemplarmente punidos com a perda do poder, que resta nas mãos daqueles capazes de vencer as aparências e tentações do mundo às avessas e conduzir-se pela verdade e justiça.

Desse modo, diferentemente de Shakespeare, cuja religiosidade ainda é alvo de debate por parte de especialistas, em lugar de lançar-se à construção de um modelo muito particular de tragédia, o dramaturgo e sacerdote católico espanhol optou por expressar-se por meio de outros gêneros dramáticos, entre os quais, a comédia, em seu sentido dantesco. Assim como ocorre em **La vida es sueño**, na maior parte de suas obras, os acontecimentos dramáticos confluem para uma resolução feliz, transformando, tal como fez Cristo à humanidade, o que se anunciou como tragédia em júbilo<sup>54</sup>. Para tanto, entram em ação não forças exteriores ao homem, responsáveis por lhe direcionar a vida, mas sua própria vontade individual, capaz de agir sobre o mundo, coescrevendo-o. Nessa linha, conforme revela o atento comentário de Peter Szondi sobre a comédia calderoniana, “a tragicidade do destino característica da Antiguidade torna-se, no âmbito cristão, uma tragicidade da individualidade e da consciência” (2004:99). Portanto, joguete de homens

---

<sup>52</sup> “algo que contradiz a natureza de alguma coisa” (Tradução nossa).

<sup>53</sup> “toda a estrutura da comédia se resume na luta por apresentar distintos aspectos da violência por meio de dois focos: uma mulher nobre sem honra, e um futuro rei sem a devida educação” (Tradução nossa).

<sup>54</sup> De acordo com o que sinaliza Albin Lesky em seu potente estudo acerca da tragédia antiga, “em circunstância alguma é possível coadunar uma visão cerradamente trágica do mundo com a cristã, sendo ambas mesmo diametralmente opostas” (2015:41). Em suas reflexões, posiciona-se ao lado de outro grande teórico da tragédia, George Steiner, para quem “o cristianismo é uma visão antitrágica do mundo” (2006:188). Conforme o mestre suíço, “o cristianismo oferece ao homem uma segurança da certeza final e repouso em Deus. Ele conduz a alma na direção da justiça e ressurreição. A paixão de Cristo é um evento de dor indizível, mas é também uma cifra através da qual é revelado o amor de Deus pelo homem. Na luz negra do sofrimento de Cristo, o pecado original é demonstrado como um erro jubiloso. Através dele a humanidade será restaurada a uma condição bem mais exaltada do que foi a inocência de Adão” (2006:188).

e instituições que, desde seu nascimento, decidiram sua sorte, ao final de sua prisão, Segismundo compreende que, longe de ser um capricho dos astros ou de outras potências dirigentes, a vida humana, tal como preconizava a doutrina católica do livre-arbítrio, era produto do próprio homem.

Assim, tal como Hamlet, o príncipe polonês, avessamente às grandes personagens trágicas do teatro antigo, entende que a realidade não é, como pode aparentar, um complexo de estruturas atemporais e imutáveis, e sim a construção coletiva das ações de todos os homens, que por ela são responsáveis. Esse pressuposto, no entanto, se, por um lado, oferece ao indivíduo a capacidade de tecer sua própria história e a do entorno em que habita, por outro, abala profundamente sua concepção do real, pois, se tudo quanto existe é, em alguma medida, projeção humana, não se pode, efetivamente, atestar a concretude de nenhum dos elementos que o circundam. Sob essa perspectiva, como bem pontua Lionel Abel, “o que é ganho em conscientização significa certa perda para a realidade de seus objetos, sem dúvida para a realidade de seu objeto principal, isto é, o mundo” (1968:109). Essa ideia, segundo o crítico americano, encontra-se na base do modelo dramático que batizou como metateatro. Em suas próprias palavras, “assim como na tragédia as atribuições do herói têm de ser necessárias, e não acidentais, na metapeça a vida *tem* de ser um sonho, e o mundo *tem* de ser um palco” (1968:110).

Embora o fechar das cortinas implique, em Shakespeare e Calderón, ideias muito diversas acerca do fim do espetáculo, que vão de um país desconhecido, na obra do cético inglês, à certeza do universo espiritual, na do espanhol, ambos os escritores sustentam, por meio de suas obras, o poder criador dos atores e, sobretudo, dos dramaturgos que compõem o grande teatro do mundo. Ao contrário de seus equivalentes greco-romanos, submetidos a uma ordem rígida e imutável, os protagonistas de seus melhores trabalhos encarnam brilhantemente o ideal do homem moderno, cuja autoconsciência está na origem tanto da hesitação de Hamlet diante da missão que lhe confia o fantasma do pai quanto da reviravolta operada por Segismundo sobre seu próprio destino. Portanto, cientes de que suas ações constroem, ao mesmo tempo, sua história individual e a história coletiva de que são parte, a relação entre os príncipes e seus respectivos pais não deve ser entendida, conforme Lionel Abel, como uma “luta entre dois personagens, mas entre dois dramaturgos”, que, muito antes, já haviam colocados suas peças em disputa, afinal, como questiona o crítico, “todo filho não é forçado a ser ator num roteiro escrito pelos pais”? (1968:72)

Essa indagação, muito provavelmente, acompanhou Ariano Suassuna no momento de passar a limpo sua vida por meio da figura de Dom Pantero. Projetando-se no príncipe dinamarquês, o protagonista da última obra do escritor paraibano pôde refletir sobre o fardo de ser filho de um pai assassinado e de pertencer a uma família cujo nome foi duramente vilipendiado por seus principais adversários. Entretanto, ao contrário de Hamlet e de Segismundo, Pantero e, por conseguinte, Suassuna, decidindo-se pelo combate, empunham não espadas banhadas em veneno, mas plumas que, mergulhadas em tinteiros, fazem prevalecer sobre o universo das armas o campo das letras. Nessa esfera, o escritor esforçou-se para rasurar a história oficial escrita pelos apoiadores de Getúlio Vargas, discutindo, já em suas primeiras peças, a natureza do poder e a legitimidade perante o povo de certos grupos dirigentes.

Em seu projeto, influíram, de formas e em medidas diferentes, o programa socioartístico do Teatro do Estudante de Pernambuco, voltado para questões regionais nordestinas, e as grandes referências literárias do início de sua vida dramaturgica, como os então recentes trabalhos de Lorca e os clássicos do teatro europeu dos séculos XVI e XVII. Se do primeiro o escritor depreendeu a importância de se erigir um teatro calcado na realidade local, dos segundos obteve materiais para discutir direta e indiretamente as profundas mudanças no Estado brasileiro com as quais o nome de sua família esteve envolvido. Logo, ao comparar-se, em sua obra testamentária, à personagem central da dramaturgia shakespeariana, mais que delinear uma anedótica coincidência entre sua história e a do príncipe dinamarquês, Ariano Suassuna parece estabelecer um elo entre o cenário de sua desventura pessoal e o ambiente em que a obra máxima do escritor inglês foi concebida. Desse quadro, destacam-se, em sintonia com seus interesses, tanto a problemática questão do poder, tão bem pontuada por Otto Maria Carpeaux, como a atmosfera de dissolução que a envolve, instaurada por meio do jogo entre verdade e ilusão que tomou o universo das artes nesse momento.

No entanto, ainda que **Hamlet** e outras peças de Shakespeare hajam tocado profundamente o coração do escritor nordestino, que delas se lembrou até mesmo em seus últimos trabalhos, é possível que nenhuma obra dramática lhe haja impressionado tanto como a referida comédia de Calderón de La Barca. Evocada em muitas das aulas-espetáculo que passou a ministrar a partir da década de 1990 e largamente aludida em seus trabalhos nos campos da narrativa e do drama, a peça lhe causou tal efeito que, ainda na primeira fase de seu teatro, decidiu aventurar-se a escrever sua própria versão do clássico espanhol. Nela, partindo da mesma premissa que animou a trama do dramaturgo



espanhol, Ariano Suassuna busca responder, aos seus moldes, a indagação que Carpeaux destaca das principais peças dos séculos XVI e XVII europeus, discutindo o caráter de certas governanças e a disputa pelo poder que anima os bastidores do teatro político. Engavetada por décadas, a obra incorpora, em pleno século XX, o espírito de um período histórico e artístico que, como mencionado, guarda relevantes pontos de contato com a contemporaneidade e marca o primeiro grande diálogo entre o mundo do órfão criado no sertão do Cariri e o do príncipe formado no podre reino da Dinamarca.

## II.

Finalizada em 1952, quando seu autor contava com apenas vinte e cinco anos, **O Arco Desolado**, título hermético que substitui a clara alegoria com a qual batizou Calderón de la Barca sua comédia, foi baseada, segundo o escritor paraibano, na mesma lenda polaca que inspirou o dramaturgo espanhol a escrever sua obra. Assim como em **La vida es sueño**, a peça de Ariano Suassuna, que veio a público apenas com suas obras completas, encena a trama de um jovem príncipe chamado Sigismundo, homônimo quase perfeito do protagonista da comédia espanhola que, a exemplo dessa personagem, viveu quase a totalidade de sua infância e juventude encarcerado no palácio de seu próprio pai. Como na peça seiscentista, o imperativo da sucessão real é responsável por que sua existência venha à tona e coincide com a deflagração de uma violenta reação popular à possibilidade de que a coroa recaia sobre a cabeça de um nobre estrangeiro.

Entretanto, embora tenha como sua fonte mais direta o texto calderoniano, conforme sinalizou Sábato Magaldi apenas cinco anos após sua escrita, a peça de Ariano Suassuna guarda com relação ao fruto do gênio castelhano diferenças fundamentais<sup>55</sup>. Analogamente à elaboração da comédia do dramaturgo espanhol, para a qual concorreram diversas referências literárias e religiosas, a criação da peça que encerra a primeira fase da dramaturgia suassuniana se deu a partir da confluência de diferentes sugestões artísticas. Se o clássico espanhol abarca, como sustenta o grande calderonista Ángel

---

<sup>55</sup> Em texto publicado originalmente no jornal O Estado de São Paulo e, posteriormente, adaptado para seu **Panorama do teatro brasileiro**, Sábato Magaldi sublinhou diferenças importantes entre a obra de Calderón de la Barca e a de Ariano Suassuna. Segundo as breves considerações do crítico, “o tratamento de **O arco desolado** diferencia-se fundamentalmente do que o dramaturgo espanhol deu à lenda polaca. O Sigismundo de Calderón, sabendo que ‘la vida es sueño’, quer tornar a existência um sonho bom. Contraria a predição sobre o seu nascimento, para instaurar um reino de justiça. O Sigismundo de Ariano Suassuna desencadeia de fato, quando sai da prisão, uma série de horrores. Vai purgar-se da possível bastardia no mundo, confiando-se de novo à prisão em que fora criado. Com o seu sacrifício e o da jovem amante possibilita a reconciliação do pai e do tio, concluindo a peça sob um céu limpo, que lembra o de **Romeu e Julieta**”(1996:237).

Valbuena Prat, tanto alusões à lenda de Buda, apreendidas por meio de sua versão cristã, como ecos de narrativas das **Mil e uma noites**, a experiência dramática de Ariano Suassuna, por sua vez, absorve desde elementos da tragédia clássica a convenções do teatro europeu dos séculos XVI e XVII, materializadas em sua óbvia base calderoniana e em seu latente substrato shakespeariano, tão bem observado por Sábado Magaldi<sup>56</sup>.

O profundo enraizamento de **O arco desolado** no solo da tradição dramática ocidental não é capaz, porém, de sufocar completamente referências mais esparsas que influíram na concepção de sua trama ou que, ao menos, oferecem chaves para sua leitura. Este é o caso de **O litoral das Sirtes**, do ficcionista francês Julien Gracq, romance por muito tempo esquecido no Brasil que mereceu a atenção de Antonio Candido em ensaio da década de 1990<sup>57</sup>. A obra, da qual Ariano Suassuna sacou uma das epígrafes de sua peça, narra a história de Aldo, jovem aristocrata que, após ser abandonado pela amante e tomado por um profundo tédio diante da vida, decide solicitar às autoridades de seu país, a fictícia terra de Orsenna, que o enviem em alguma missão ao remoto litoral das Sirtes. Atendido seu pedido, o que Aldo encontra na costa de onde passa a servir seu país é, no entanto, um aprofundamento do marasmo que havia tomado conta de sua vida, materializado, nesse caso, em uma antiga guerra adormecida contra o Estado vizinho, o Farguestão. Assim, angustiado com a inércia de sua vida, refletida na de seu país, o jovem protagonista, narrador-personagem de toda a trama, é tentado a transgredir o tácito acordo entre os dois povos que mantinha sob controle o conflito entre ambos, cruzando a fronteira

---

<sup>56</sup> “Como en todas las creaciones supremamente significativas”, afirma Valbuena Prat, “hay en **La vida es sueño** una cristalización de ideas y de asuntos de un lejano origen y una extensa y completa evolución. Concurrer en toda la obra motivos lejanos, como el del durmiente despierto que entronca con un cuento de las **Mil y una noches**, el de la leyenda de Buda, por medio del Barlaam cristiano, y el sentido ascético de la vida, desde el bíblico libro de Job hasta la renuncia cristiana y concepto negativo de la vida en la Edad Media” (1969:322-323). Em nossa tradução: “como em todas as criações verdadeiramente significativas, há em **A vida é sonho** uma cristalização de ideias e de assuntos de uma longínqua origem e uma extensa e complexa evolução. Concorrem na obra motivos distantes, como o do homem que sonhava acordado que pertence a um conto das **Mil e uma noites**, e da lenda de Buda, por meio do Barlaam cristão, e o sentido ascético da vida, desde o bíblico livro de Jó até a renúncia cristã e o conceito negativo da vida na Idade Média”.

<sup>57</sup> Arquivada por quase sete décadas e ainda inédita nos palcos brasileiros, a peça de Ariano Suassuna, como mencionado, foi publicada apenas em 2018, no volume de tragédias de seu teatro completo. Assim, não é possível constatar se a epígrafe retirada de **O litoral das Sirtes** foi inserida no texto quando de sua conclusão ou em uma revisitação no decorrer dos anos. É certo, porém, que o cântico citado pelo autor de **O arco desolado** não corresponde à única tradução que o romance de Julien Gracq obteve no Brasil durante sua vida, a de Vera Azambuja Harvey, da editora Guanabara. Desse modo, é provável que o escritor nordestino o tenha lido em francês, idioma em que cita seu título e estava disponível a obra no país pelo menos desde o início de 1952, como atesta o anúncio de 20 de janeiro desse ano publicado pela distribuidora Paulista na Folha da Manhã. Em 2022, o romance de Julien Gracq recebeu, da editora Carambaia, uma nova edição no Brasil. Sua tradução ficou a cargo de Júlio Castañon Guimarães, tradutor de autores como Charles Baudelaire e Paul Valéry. No posfácio da nova publicação, menciona-se o ensaio de Antonio Candido, “Quatro esperas”, cuja quarta parte é inteiramente dedicada ao livro do ficcionista francês.

inimiga. Ao fazê-lo, resgata de águas profundas o instinto bélico das duas nações e oferece a si e a seu país o que implicitamente desejavam, uma razão para agir.

Como delineia Antonio Candido, o romance de Julien Gracq tem o mérito de descrever uma intrincada trama política a partir da conjectura entre a história individual de uma personagem e a história oficial de um país, sem que estas se sobreponham completamente uma sobre a outra. Assim, respeitando os limites de ambas as esferas, mas constantemente tangenciando-as, a obra, segundo o mestre brasileiro, pode ser considerada “um tipo raro de narrativa, onde o indivíduo e a sociedade se desvendam reciprocamente como dois lados da realidade” (1993:189). Essa interdependência dos planos individual e coletivo, tão marcante no livro, dialoga intensamente com **O arco desolado**, drama em que o destino de todo um reino pesa sobre as cabeças que desejam a coroa. Ademais, tal como no romance francês, em sua peça, a representação da trajetória de nações inteiras e de alguns de seus membros mais destacados conduz à reflexão acerca da razão de ser de certos Estados, enquanto agrupamentos de indivíduos sem grandes ambições em comum, e do sentido da vida humana, apresentada como uma ininterrupta caminhada para a morte. Esse último aspecto de sua obra, presente também na do escritor francês, se substancializa já em sua segunda epígrafe, retirada justamente de Julien Gracq:

Na sombra profunda  
chega Aquele  
de quem meus olhos têm sede.  
Sua Morte é a Promessa,  
sua Cruz é meu apoio.  
Ó espantoso Resgate!  
Ó signo de meu terror!  
O ventre se junta à tumba  
para a Geração da dor (2018:393)

Posta em diálogo com uma sentença lapidar de Machado de Assis, os versos de **O litoral das Sirtes** são, como lembra o próprio escritor paraibano, a emulação de velhos cantos da Igreja Oriental e fazem parte, na narrativa, de cultos religiosos de alto teor apocalíptico<sup>58</sup>. Com eles, Ariano Suassuna dá o tom de sua trama, em que, se, por um

---

<sup>58</sup> A citação machadiana provém do capítulo XC de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, “O velho colóquio de Adão e Caim”: “uma conversa sem palavras entre a vida e a vida, o mistério e o mistério” (2009:125). Nesse ponto de sua história, o narrador-personagem do romance de Machado de Assis descreve suas expectativas com relação ao primeiro filho que teria com sua amante, Virgília. O título do capítulo alude à euforia experimentada por um pai diante do nascimento de seu primogênito, motivada tanto pela certeza da perpetuação de si mesmo em outro ser como pela fantasia de moldá-lo segundo seus próprios desejos. Entretanto, assim como Caim, antes sinônimo de vida e fertilidade, tornou-se, para a tradição judaico-cristã, símbolo de morte ao converter-se no primeiro assassino, o descendente de Brás Cubas não chegaria a assumir os papéis que lhe designou seu pai imaginariamente. Poucos dias após esse momento de elucubração, Brás recebe a notícia de que Virgília havia perdido o bebê. Assim, vê borrarem-se as imagens dos momentos sonhados ao lado do fruto da relação proibida, e seu leitor, sempre mais distante dos acontecimentos, é capaz de perceber a semente de morte existente em todo e qualquer broto de vida.

lado, nascituros e cadáveres figuram como distintas faces de um mesmo homem destinado à derrota final, por outro, o lançar-se à morte desponta como movimento necessário à renovação de indivíduo e sociedade. Em Julien Gracq, porém, esse desprendimento é forjado lentamente e, até integrar o clímax da narrativa, atravessa um mar de apatia e estagnação. A peça do brasileiro, por sua vez, já de início enreda seus leitores e espectadores numa complexa teia dramática, à qual estão presas seres muito mais ávidos de subverter a ordem vigente que o jovem protagonista do romance francês.

Toda a trama se passa na corte do rei Patrício, presumidamente localizada em algum ponto da Europa. Em seu paço, unem-se ao monarca vultos importantes da administração de seu reino, como Bernardo, fiel servo da coroa, e seu irmão, Carlos, acompanhado pelo filho, Rodolfo. Estes últimos, após longos anos vividos no exterior, diante da velhice e da ausência de herdeiros de seu parente, decidem fixar-se na terra natal de sua família mirando a sucessão real. Desde o princípio, pai e filho são apresentados como antônimos quase perfeitos de Patrício, opondo à retidão e prudência do governante uma espantosa falta de escrúpulos e alguns arroubos autoritários. Suas intenções perniciosas, entretanto, não passam despercebidas por parte dos súditos do reino, que decide rebelar-se contra a transferência do cetro a mãos estrangeiras. Para tanto, cercam o palácio, onde Patrício, Carlos e Rodolfo se encontram, e exigem que o rei chegue a uma solução razoável para o impasse formado.

A revolta é liderada por Marcílio, filho do antigo braço direito de Patrício, morto algum tempo antes do início da trama. Idealista, o jovem comandante se contrapõe veementemente ao Estado burocrático e labiríntico que criaram seu pai e seu soberano, o qual, segundo suas palavras, “impede os homens de entrarem em comunhão com o seu rei” (2018:403). Possível sugestão da nova ordem política instaurada pelas forças varguistas, ao negar o arranjo político e a estrutura estatal que arquiteta o monarca, a personagem muito se aproxima dos ideais defendidos por Ariano Suassuna ao longo de sua trajetória pública, como a harmonia entre o povo e o seu governo e a defesa dos interesses nacionais diante do olhar predatório de forças estrangeiras. Assim, sob a justificativa de salvaguardar a soberania nacional e o caráter simbólico da mais alta posição do reino, demanda ao rei que abdique de seu trono em favor de sua sobrinha mais velha, Cláudia, que, ao lado de sua irmã, Estela, vive no palácio ao lado de seu tio.

Patrício, porém, se vê impossibilitado de tomar alguma atitude eficaz diante do emparedamento de Marcílio, pois, concomitantemente ao cerco imposto pelos militares dissidentes, assiste aos momentos finais de sua esposa. Em respeito a ela, o comandante

e seus soldados adiam a invasão ao palácio, mas, quando, após ser velada em tempo integral pelos habitantes do paço, a rainha finalmente expira, os rebeldes anunciam ações mais duras contra seus governantes. Diante da crise, Bernardo rompe com um silêncio de anos e revela a Patrício e àqueles que o rodeiam que a rainha, décadas antes, havia dado à luz um príncipe, que, a seu pedido, foi criado longe de tudo e de todos, encarcerado em uma prisão construída especialmente para esse fim. Rodolfo, descontente com o aparecimento de um herdeiro direto, e Marcílio, desejoso de estender sua influência sobre o reino, recebem com muitas ressalvas a notícia, mas Patrício, embora perplexo, põe-se ávido por conhecer o filho. O monarca, no entanto, temeroso de que sua própria carne se voltasse contra a coroa, dada a situação de abandono em que viveu até então, pede a Bernardo que, ao buscá-lo em seu calabouço, lhe dê uma bebida que o faça dormir e, ao despertar-se, lhe diga que sua vida progressa não foi outra coisa senão um sonho, quadro análogo ao da peça de Calderón de La Barca.

Não obstante, os motivos que levaram o príncipe de Ariano Suassuna a padecer a aurora de sua vida em um calabouço não são os mesmos que atam o protagonista da comédia calderoniana à sua torre. Ocultos inicialmente, somos levados a crer que, tal como na peça do mestre espanhol, sua precoce detenção se deve a credos e profecias vinculados a seu nascimento. Conforme narra Bernardo a Patrício, a rainha, sem querer incomodar com sua gravidez seu esposo, que viajava pelas províncias do reino, decidiu ocultar-lhe seu estado e teve sua criança afastada da corte, na casa de um simples pastor. Este, percebendo sinais de fragilidade do infante e temendo por sua morte, sem titubear, decide batizá-lo para que, caso não sobrevivesse ao dia seguinte, pudesse encontrar, no outro mundo, algum lugar junto aos cristãos. Ao fazê-lo, porém, dá-lhe o fatídico nome de Sigismundo, o mesmo do santo celebrado no dia de seu nascimento. Nome maldito pela tradição, a rainha revela, então, a Bernardo seu temor de que se cumpram as predições correntes e que seu filho se torne a perdição de todo o reino, pedindo ao servidor que o crie encarcerado e longe dos olhos de todos.

Desse modo, ao contrário de Basílio, juiz de seu próprio filho, Patrício vê-se como vítima indireta da condenação de Sigismundo, decretada por sua esposa sem sua ciência e consentimento. Decorre desse fato que a seu filho não lhe é proporcionada nenhuma espécie de educação, como a que recebe de Clotaldo o príncipe calderoniano. Essa instrução mínima, embora insuficiente para que dominasse toda a gramática da nobreza polaca, torna plausível a aptidão do protagonista da comédia para o comando de guerra, tão bem explorada pelo dramaturgo espanhol no fim de sua peça. Em **O arco desolado**,

por sua vez, tão mais frágil, de início, é a razão do confinamento de Sigismundo como mais absurda a cogitação alimentada por Patrício de que seu filho poderia, após anos de isolamento, assumir a administração estatal. Assim, ainda que a trama de Calderón de la Barca seja igualmente fantástica, as impressões causadas pelas duas peças são bastante dissonantes, pois o que no dramaturgo espanhol é licença poética, delicadamente pavimentada pelas ações e justificativas das personagens, se apresenta em Ariano Suassuna como caminho consideravelmente esburacado, o qual espectadores e leitores são obrigados a percorrer sem muita segurança.

Nessa linha, cético com relação à capacidade de Sigismundo para assuntos governamentais, torna-se, para o público, ainda mais complexa a questão apontada por Otto Maria Carpeaux como ponto central do teatro que concebeu o autor de **La vida es sueño**, a da legitimidade da coroa. Para obtê-la, como recorda João Adolfo Hansen, em ensaio já mencionado neste capítulo, os soberanos dos séculos XVI e XVII deveriam conquistar “a absoluta submissão de todo o povo” (2019:84). Fora dela, pontua o crítico, o corpo social não poderia ter bom funcionamento, pois seria uma espécie de humanoide cujos membros não respondem aos estímulos da cabeça. Entretanto, como já mencionado, saber quem detém essa função diretiva não é simples na dramaturgia do momento, na qual se inspirou o escritor paraibano para tecer sua peça. Nela, a exemplo do que ocorre em Shakespeare e Calderón, a resposta à pergunta formulada por Carpeaux é sempre adiada pelas significativas revelações que se acumulam ao longo da trama e colocam as personagens elegíveis para o cargo máximo do Estado sob suspeição.

Dessarte, no mundo coberto por incertezas de **O arco desolado**, o principal candidato ao posto de monarca, Rodolfo, em que pese sua capacidade militar e política, é um estrangeiro, sendo, por isso, rechaçado por uma parcela significativa do povo que deveria tutelar. Sua prima, Cláudia, por outro lado, apesar de bem aceita pela população, mostra-se bastante inapta e desinteressada pela função e até mesmo Marcílio, aparentemente bem intencionado, não escapa ao estrume da virtude, revelando-se, em grande medida, uma personagem de traços notadamente arrivistas. Soma-se ainda a esses nomes Sigismundo, que, sendo por direito o sucessor de Patrício, é aquele que menos possibilidades tem de realizar um bom governo, dada a sua completa falta de preparo para essa missão. Assim, confuso quanto ao dirigente que lhe servirá como cabeça, o corpo social do reino impreciso de Ariano Suassuna, diante do impasse da escolha do sucessor de seu rei, queda imóvel, incapaz de desempenhar suas atividades costumeiras.

Esse estado de paralisia, pelo qual passaram inúmeras nações europeias durante a Idade Moderna, materializa-se, na peça, não apenas na discussão acerca da sucessão real, mas também, e principalmente, na rebelião que dela eclode. Em curso já no início da trama, diferente do que se passa na comédia calderoniana, cuja terceira jornada concentra esse momento crucial da ação, a revolta liderada por Marcílio exemplifica um dos conceitos políticos que Walter Benjamin localizou entre os mais relevantes para a compreensão da arte e da sociedade europeias dos séculos XVI e XVII, o de estado de exceção. Em seu potente trabalho acerca do drama trágico alemão, lembra o crítico que, nessa época, “aquele que exerce o poder está predestinado de antemão a ser o detentor de um poder ditatorial em situações de exceção provocadas por guerras, revoltas ou outras catástrofes” (2011:60). Enquanto governante, deve, entretanto, evitar ao máximo submeter seu povo a essa experiência extrema, zelando por “uma vida comunitária próspera no campo militar como no científico, no artístico como no eclesiástico” (2011:60). Esse desejo de ordenamento, conforme pontuado, se inscreve no movimento de toda a arte de então em busca de ordem em meio a crises e catástrofes e se cristaliza no arco desenhado por alguns dos principais trabalhos dramáticos do momento, como **Macbeth** e o próprio **La vida es sueño**, nos quais a coroa termina sobre fronteiras mais dignas que as anteriores.

No entanto, as intrincadas maquinações políticas levadas aos palcos por mestres como Shakespeare e Calderón, embora relevantes, não alçaram sozinhas a dramaturgia do período à condição de um dos capítulos mais interessantes do teatro ocidental. Igualmente responsável por esse feito é, conforme já comentado, a elaboração, por parte desses artistas, da moderna representação do homem na literatura, ser que, cômico do poder fundador de suas palavras e ações, passa a compreender a realidade em que vive não mais como um dado natural e imutável, e sim como uma criação sua e de toda a humanidade. Ponto significativo da história literária, ao qual, como visto, Arnold Hauser imputou o mérito da descoberta da psicologia, muitas são as personagens importantes que encarnam essa nova projeção do homem nas letras. Ariano Suassuna, que deu ao protagonista de sua peça um nome praticamente idêntico ao de uma dessas figuras emblemáticas, não deixou de inserir, no entrecio político de sua obra, o drama individual de um ser agônico. Ao fazê-lo, porém, não se valeu apenas dos instrumentos empregados para a construção da peça que lhe serviu de base, recuando alguns séculos mais no tempo para absorver também elementos próprios da tragédia clássica.

Essa filiação foi bastante explorada pelos primeiros artigos e ensaios surgidos logo após a publicação da obra em livro, os quais, apesar de se preocuparem por sua origem calderoniana, se interessaram sobretudo por suas raízes áticas<sup>59</sup>. Bastante versado nessa tradição, parte de seu teatro traduzido e discutido em sua **Iniciação à Estética**, o escritor paraibano distribuiu, entre as personagens de sua peça, uma série de intervenções vinculadas à concepção antiga do fenômeno trágico, deixando bastante evidente sua intenção de diálogo com esse modelo dramático. Sem embargo, ainda que presentes desde o início da trama, esses indícios não transportam espectador e leitor tão abruptamente ao universo trágico greco-romano quanto a entrada do coro, responsável por conduzir Sigismundo ao mundo exterior após o desenrolar dos primeiros acontecimentos. Sem um corifeu que se destaque, suas aparições marcam, aos moldes das antigas tragédias atenienses, a divisão da obra em episódios e refletem liricamente as ações levadas a cabo pelo protagonista da obra.

Poucos anos antes, em **Os homens de barro**, de 1949, Ariano Suassuna já havia tido a oportunidade de exteriorizar seu interesse por esse componente fundamental da tragédia antiga. Nessa peça, porém, embora apareça bem integrado tanto ao universo sertanejo, no qual se passa a trama, como à ação dramática em si, o grupo de figurantes que formam o coro desempenha funções relativamente discretas e não chega a entoar verdadeiros estásimos, como na obra de 1952. Nesta, tão maior é a atenção dispensada por seu autor a esse recurso quanto mais persistente seu desejo de compreendê-lo e atualizá-lo à dramaturgia de seu tempo. Assim, ao contrário, por exemplo, do coro grego, “personagem coletiva e anônima encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir”, segundo Jean-Pierre Vernant, “os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (2014:12), o coro de **O arco desolado** está muito distante da vivência comunitária.

Dessa forma, cobertos por máscaras brancas e mantos negros, seus membros, semelhantemente a entidades sem realidade material, funcionam, de acordo com as rubricas, como uma ressonância interior de Sigismundo, única personagem capaz de

---

<sup>59</sup> Encontram-se, entre estes estudos pioneiros, dois artigos de 2020 escritos por pesquisadores da Universidade Federal de Pernambuco. O primeiro deles, de André Filipe Pessoa, destaca a condição trágica do protagonista de **O arco desolado**, peça que classifica, estranhamente, como auto. O segundo, por sua vez, de Maria Larissa Farias Ferreira, realiza uma análise mais completa e convincente da obra. Também preocupado, essencialmente, com o caráter trágico da peça, o estudo da investigadora pernambucana, no entanto, se detém satisfatoriamente na relação entre a obra suassuniana e a comédia espanhola na qual foi inspirada. Partindo das ideias de Albin Lesky, Northrop Frye e George Steiner, o artigo está entre as interpretações mais interessantes da peça de Ariano Suassuna até o momento.



perceber suas considerações. Operando, portanto, como ecos da consciência do protagonista, a única intromissão do coro na ação dramática ocorre ao final do primeiro episódio, quando, em uma cena de rara beleza, conduz o príncipe acorrentado para fora de seu calabouço. Em contraste com a prosa dominante em todo o texto, sua fala versificada durante essa espécie de párodo codifica, em imagens um tanto herméticas, o conflito trágico no qual está enredado Sigismundo e, reflexivamente, as personagens à sua volta:

Areia amarga, barro solitário  
Em que o mar fatigado se alanceia,  
Praia de sono e movimentos vãos  
Atracada na noite sem começo!  
Grande raça sem rumo, a dos humanos!  
Pobres gestos de amor e de esperança  
Perdidos nesses mares impassíveis.  
Caminhos, gerações, ecos vozes  
Deitados pela areia sonolenta.  
Quem não teme o desvelo e a sentinela?  
O cego, tateando o muro e a ruína,  
Espera o gume, o grito e seu traspasse:  
Mas para, à voz do corno e da trombeta,  
Ante o triste destroço e a nova treva.  
Presentirá talvez um outro parto?  
Quem não teme a medida e seu entalhe?  
O cabrito, gemendo no deserto,  
Sonha o tempo em que as águas se cumpriram.  
No entanto, eis que a sação mortal desponta:  
Caminhara no ventre a porta e a estrada  
Prepara no parto a sede estéril,  
E abraçam-se na carne o arco e o termo,  
O despertar do ventre e seu suspiro.  
Ó torre! Ó pedra! Ó rastro! Ó fenda vã!  
Junge a coluna, cinge o teu açoite,  
Come a cinza da própria solidão,  
Que nas asas de cal do rito imóvel  
Talvez guareça o pus, a chaga e o pó (2018:414-415).

A cena, que abre o segundo episódio e marca a entrada definitiva de Sigismundo no plano das ações, é concebida simbolicamente como o segundo nascimento da personagem. Agourado por ríspidas e áridas palavras, o evento, no entanto, confirma os dizeres da epígrafe retirada de **O litoral das Sirtes**, sobrepondo aos primeiros passos do homem no mundo a marcha claudicante ao qual estará obrigado até que não mais possa caminhar. No trecho, não só seu sentido geral, mas também o campo semântico dos vocábulos selecionados recorda o romance de Julien Gracq, dada a importância, neste e naquele, da imagem da água e suas derivadas. Tal como na narrativa, em que as ondas do mar se apresentam como um convite à satisfação de desejos adormecidos, a fala do coro contrapõe à sequidão e à sede humanas, próprias de uma criatura presa a vontades infindáveis, a expectativa de águas capazes de extingui-las. Promessa inexecutável, dada

a natureza mutável e multiplicativa de seus anseios, o homem, logo após seu nascimento, é lançado, portanto, a um deserto onde qualquer vestígio de terra prometida não passa de miragem. Assim, ainda que encontre, no decorrer de sua peregrinação, pequenos oásis que lhe satisfaçam momentaneamente a sede, jamais volta a experimentar o banho totalizante de líquido amniótico recebido no útero materno. Fora dele, transforma-se em ser cindido pela falta, cuja grande tragédia reside em aspirar à plenitude diante de sua completa impossibilidade.

Tema fundamental para pensadores do calibre de Arthur Schopenhauer e Sigmund Freud, a inesgotabilidade dos desejos humanos, se não atesta a filiação do escritor nordestino à ciência psicanalítica ou a qualquer corrente filosófica, distancia consideravelmente sua peça de seu modelo antigo e comprova, fendendo a crosta arcaizante que a envolve, sua inegável modernidade<sup>60</sup>. Embora muito diferente do embate entre os grandes heróis da tragédia ática e as forças ineludíveis que comandavam seu destino, a incongruência entre a sede insaciável do homem e a oferta finita de mananciais parece não desabonar, para Ariano Suassuna, a qualidade trágica de sua peça. Conforme expõe em seu manual de Estética, ao contrário da maior parte dos teóricos de seu tempo, que “não aceita mais a existência do Trágico, isto é, de alguma coisa de essencial comum a todas as tragédias, antigas ou não” (2014:123), o escritor acredita ser possível distinguir em autores consideravelmente distantes no tempo, como Sófocles, Shakespeare e Lorca,

---

<sup>60</sup> No início do século passado, a ciência psicanalítica situou o conceito de desejo no centro do debate ao redor da psique humana. Em seu seminal **A interpretação dos sonhos**, publicado em 1900, Sigmund Freud o descreveu como um impulso direcionado a uma vivência de satisfação, cuja primeira ocorrência sucede logo após o nascimento do indivíduo, quando este tem suas necessidades básicas, como a fome, aplacadas por seus cuidadores. A reedição desse episódio inicial, ensina Freud, é impossível, pois, ao tensionar-se novamente em busca da sensação experimentada anteriormente, o indivíduo não recebe exatamente o que ansiava, seja porque sua demanda é atendida com demora ou porque ganha menos do que esperava, por exemplo. Dessa maneira, brota em seu interior uma falta, que o acompanha por toda a vida, assumindo a forma de objetos muito diferentes de suas necessidades primordiais. Ao persegui-los, o indivíduo busca reproduzir a vivência de satisfação total que experimentou ao nascer. Posteriormente reelaboradas, as ideias iniciais de Freud acerca do desejo seriam revisitadas também por Jacques Lacan, responsável por inseri-las no campo da linguagem, realocando-as, portanto, da biologia à cultura. Na teoria lacaniana, a satisfação primordial não passa de um mito, de modo que o desejo se funda, na verdade, no Outro. É este quem interpreta os primeiros sinais emitidos pelo recém-nascido como demandas específicas, respondendo-os segundo seus próprios desejos. Nesse sentido, para Lacan, ao chegar ao mundo e durante toda sua caminhada nele, o indivíduo sempre estará enredado pela teia do desejo, desejando o que crê ser desejado pelos outros, tal como os cegos da pintura de Pieter Bruegel se conduzem à mesma vala. A sujeição do homem ao desejo, entidade complexa que aos olhos da modernidade parece conduzir suas ações, despertou o interesse de inúmeros artistas ao longo de todo o século XX, e, pela quantidade de vezes que cita as obras e as ideias freudianas em seus trabalhos e apresentações, este parece ter sido também o caso de Ariano Suassuna. Julien Gracq tampouco é uma exceção. Em **O litoral das Sirtes**, o desejo, enquanto força motriz da humanidade, aparece no discurso proferido por um pregador de Orsenna do qual o escritor paraibano retirou a epígrafe de **O arco desolado**: “Oh, que nós possamos não recusar nossos olhos à estrela que brilha na noite profunda e compreender que das profundezas da angústia, mais forte do que a própria angústia, levanta-se, na passagem tenebrosa, a voz inextinguível do desejo” (1986:186).

traços próprios desse fenômeno. Essa categoria do Belo, como a classifica, não se manifesta, entretanto, homoganeamente nas obras dramáticas que dela tomam parte, podendo uma peça, conforme recorda, “ter todas as características do trágico ou não” (2014:124). Não as ter, sustenta, é insuficiente para que seja negada a um texto a condição de tragédia, dada a essência da criação artística, “complexa e ‘impura’ por natureza” (2014:124), como a define seu manual e atesta a peça em análise.

No entanto, em que pese a consciência da heterogeneidade da obra de arte, ao assumir o papel de esteta durante a elaboração de seu manual, Ariano Suassuna não pôde furtar-se a delinear os atributos básicos de uma tragédia prototípica. Em seu guia, define-a, partindo, sobretudo, de Aristóteles, como “uma ação de caráter elevado” (2014:125), escrita em linguagem poética, isto é, “com predominância da imagem e da metáfora sobre a precisão e a clareza” (2014:127), praticada por uma figura excepcional, que, não sendo “propriamente uma alma pura”, “é sempre uma alma grande (2014:127-128). Essa personagem, dotada de uma “personalidade na qual se misturam o bem e o mal, é levada, pela própria grandeza de suas paixões, de suas qualidades e de seus defeitos a um conflito” (2014:129). Esse embate, por sua vez, coloca-a diante de forças divinas e terrenas responsáveis por organizar o universo e seus habitantes, obrigando-a a uma escolha. Nessa linha, para o autor da **Iniciação à Estética**, “a tragédia é causada pela *vontade* e não pela *fatalidade*”, pois “as pessoas comuns escolhem sempre o caminho mais tranquilo e seguro; as personalidades trágicas escolhem os de maior perigo, os mais arriscados e cheios de grandeza” (2014:129).

Seguramente, a definição suassuniana de tragédia seria contestada por estudiosos do assunto, como Albin Lesky e Jean-Pierre Vernant, notáveis helenistas. Como sublinha este último, a língua que originou esse gênero de tão complexa definição sequer possuía um termo para o que, em português, se denomina vontade. Assim, no caso grego, a escolha trágica não corresponde exatamente a uma decisão deliberada do protagonista dramático, e sim à sua integração necessária e inevitável, dado seu caráter específico, a uma das forças que o obrigam a agir. Sob essa perspectiva, Antígona, cuja tragédia o escritor paraibano traduziu a pedido do Teatro Popular do Nordeste, devido à sua natureza e à coerção do dever familiar, preponderante sobre sua obrigação para com Creonte, não poderia agir de outra forma que não enterrando seu irmão. Conforme explica Vernant, a ideia de que, ao fazê-lo, deixa-se conduzir por sua vontade é um constructo posterior à antiguidade grega e está relacionado à maneira como o homem moderno vê a si próprio, isto é, enquanto “fonte de atos pelos quais ele não somente é responsável diante de

outrem, mas também aos quais se sente preso interiormente” (2014:25). Tais ações individuais, como segue o pensador, ligam-se ainda umas às outras em uma rígida cadeia, que se apresenta ao sujeito como produto de suas deliberações. A ela, sente-se atado, como um prisioneiro de si mesmo, diversamente do homem antigo, acorrentado por forças que nunca pôde controlar.

Compreensões um tanto contrastivas da origem e do alcance dos atos humanos, a discussão recorda a distinção feita por Arnold Hauser e Lionel Abel entre as principais práticas dramáticas da Antiguidade Clássica e da Idade Moderna. A passagem de uma à outra, como pontua o primeiro, marca o deslocamento do conflito exterior entre o homem e as potências implacáveis que o circundam a um embate interior entre suas múltiplas possibilidades de ação. Diante delas, ao mesmo tempo que o indivíduo ganha consciência de sua responsabilidade sobre o mundo, a realidade em que está inserido é, como já mencionado, profundamente abalada, uma vez que os pilares que a sustentavam mostraram-se produtos meramente humanos. Assim, diante da ausência de bases sólidas, como as que orientavam o pensamento político e religioso grego, não poucas foram as opiniões que limitaram a realização do trágico a certas épocas e sociedades. George Steiner, uma das mais ouvidas e contestadas dessas vozes, por exemplo, classificava a tragédia como “a forma de arte que requer o peso intolerável da presença de Deus”, defendendo que “ela agora está morta porque Sua sombra não incide mais sobre nós como incidia sobre Agamêmnon ou Macbeth ou Atália” (2012:187).

Se, por um lado, ao coro do professor francês se juntaram muitos letrados do século anterior e deste, entre os quais se inclui o teorizador do metateatro, por outro, não são desprezíveis as posições contrárias à suas, como as mantidas por Ariano Suassuna em seu manual de Estética e ao longo de sua prática literária. Em **O arco desolado**, especialmente, prova sua confiança na possibilidade e na pertinência de escrever tragédias em seu tempo, parindo um Sigismundo preso tanto a grossas correntes metálicas como à natureza inesgotável de seus desejos. Suportado por todos os homens, tão mais pesado lhe parece ao sujeito esse fardo quanto mais numerosas e firmes são as amarras sociais que o impedem de abraçar seus mais íntimos impulsos. Tal como descobrirá o príncipe suassuniano, e apregoava o Freud de **O mal-estar na civilização**, não bastasse ao indivíduo as constantes barreiras impostas pela natureza à realização de seus anseios, a sociedade, em nome da ordem e da segurança, multiplica artificialmente esses obstáculos,

abafando ainda mais as sufocadas pulsões humanas<sup>61</sup>. Assim, embora bastante diverso das forças cósmicas que atuavam sobre o herói trágico grego, o desejo, potência interna, assume, na peça do escritor paraibano, o papel desempenhado por esses agentes, lançando o sujeito ávido de plenitude novamente à sua condição de ser marcado pela falta. Longe de constituir um caso isolado na dramaturgia, ou, mais especificamente, na tragédia contemporânea, o içamento do querer humano a essa posição é, conforme atesta Terry Eagleton, um ponto crucial do desenvolvimento do gênero nos últimos tempos. Segundo o teórico inglês,

na modernidade recente, o destino mítico mostra a face novamente sob a aparência de forças tremendas e anônimas — a linguagem, a Vontade, o poder, a história, a produção, o desejo —, que “nos faz viver” muito mais do que nós as vivemos. O sujeito humano, ultimamente tão orgulhoso de sua livre ação, uma vez mais parece um joguete de poderes misteriosos (2013:285).

Nesse sentido, sujeitas ao chamado ininterrupto da sede que as impulsiona, as ações humanas, analogamente ao que se dava na tragédia ática, parecem articular-se a poderes superiores, “inserindo-se”, nos termos de Jean-Pierre Vernant, “numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa” (2014:4). Essa integração, entretanto, como faz questão de demarcar o helenista, é própria de um universo em que o indivíduo e seu entorno se deixam submeter à ordem suprema que sobre eles se eleva, não sendo mais cabível, portanto, diante do sujeito emergido nas grandes peças shakespearianas e calderonianas, nas quais o mundo, obra eternamente inacabada, é tão menos real quanto mais produto do engenho humano. Essas duas perspectivas cósmicas se conjugam, porém, de modo bastante interessante, em **O arco desolado**, de Ariano Suassuna, que justapõe à principal base de sua peça, a comédia de Calderón de La Barca, elementos próprios da tragédia antiga. Ao fazê-lo, o escritor paraibano, que nunca negou a qualidade trágica da

---

<sup>61</sup> Neste ensaio de 1930, certamente um de seus mais conhecidos, Sigmund Freud explora os efeitos colaterais experimentados pelo homem em decorrência da instituição da civilização. Segundo o mestre austríaco, “a vida humana em comum se torna possível apenas quando há uma maioria que é mais forte que qualquer indivíduo e se conserva diante de qualquer indivíduo. Então o poder dessa comunidade se estabelece como ‘Direito’, em oposição ao poder do indivíduo, condenado como ‘força bruta’. Tal substituição do poder do indivíduo pelo da comunidade é o passo cultural decisivo. Sua essência está em que os membros da comunidade se limitam quanto às possibilidades de gratificação, ao passo que o indivíduo não conhecia tal limite” (2010:56-57). Essa forma de organização coletiva, de acordo com Freud, tem dois fins: “a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos vínculos dos homens entre si” (2010: 49). Com ela, a humanidade alcançou um novo patamar de segurança e pôde, muito mais que o homem primitivo, prosperar materialmente. No entanto, seu preço é alto, pois impõe ao indivíduo uma série de limitações a seus instintos. Assim, aponta Freud que “boa parte da culpa por nossa miséria vem do que é chamado de nossa civilização”, de modo que “seríamos bem mais felizes se a abandonássemos e retrocedêssemos a condições primitivas” (2010:44). No entanto, conforme menciona adiante, se, “de fato, o homem primitivo estava em situação melhor, pois não conhecia restrições ao instinto”, “em compensação, era mínima a segurança de desfrutar essa felicidade por muito tempo”. Dessa maneira, conclui que “o homem civilizado trocou um tanto de felicidade por um tanto de segurança” (2010:82).

dramaturgia séria de Shakespeare e seus pares, circunscreve sua obra na tradição, a seu ver, ininterrupta desse gênero e, sem perder o que identifica como suas principais características, atualiza-o a partir de seu gênio individual e questões pertinentes a seu tempo.

Em seu primeiro episódio, como detalhado, o público é situado entre as linhas gerais da peça e apresentado às suas principais personagens, com exceção de uma, Sigismundo. Verdadeiro protagonista da trama, o príncipe, até então acorrentado sem a ciência de seu pai, irrompe na ação dramática pelos braços do coro, que, após depositá-lo no centro do palco, despeja-lhe sua sabedoria, refletindo, em seus versos, a condição do jovem recém liberto. Arrancado do segundo útero que conheceu ao longo de sua existência, seu calabouço, o filho de Patrício vem exatamente quando o deixa sua mãe, completando o ciclo de vida e morte ao qual está fadada toda a humanidade. Uma vez dado à luz, vê-se diante de um mundo marcado por conflitos, enganos e traições, que em tudo contrasta com a imobilidade e o silêncio de sua antiga cela. Entretanto, mesmo em meio a essa desordem, após anos peregrinando de um lado a outro em seu deserto particular, avança temerariamente em direção a essa correnteza, buscando, inutilmente, aplacar sua sede, agora expandida. Intento inútil, seu desejo assumirá, ao longo da trama, inúmeras formas, figurando ora como ambição por poder, ora como excitação sexual, jamais sendo completamente satisfeito, como tampouco é para outros homens, cuja condição de ser faltoso somente a morte, derradeira dramaturga, é capaz de modificar.

De natureza volátil, os anseios humanos se materializam, na peça, em distintos impulsos. No início do segundo episódio, grande demonstração de seu poder sobre os homens é o ódio com que Cláudia, sobrinha do rei, investe contra Sigismundo armada com uma adaga. Pensando tratar-se de Rodolfo, a quem, de fato, destina sua ira, a nobre surpreende o príncipe ainda nos primeiros momentos de seu despertar para o mundo. Assustado, o prisioneiro de Bernardo a intercepta e toma-lhe o punhal. No entanto, em lugar de um esperado revide, mostra-se encantado com sua voz, de timbre até então desconhecido. A cena, bastante terna, recorda a vivida pelo Segismundo calderoniano ao lado de Rosaura, a qual, de acordo com Ciriaco Morón, ecoa o encontro entre o primeiro homem e a primeira mulher no paraíso bíblico. Porém, vítima, ao mesmo tempo, de Eros e Tânatos, o príncipe é incapaz de avaliar, a partir desses primeiros impactos, sua experiência fora da prisão. Desorientado, só lhe são explicados os acontecimentos nos quais se vê envolvido com a chegada de Bernardo, seu antigo carcereiro, que lhe diz, para

que sofra menos, que os anos vividos dentro de seu cárcere não passaram de um mau sonho, fruto do delírio causado por uma severa condição médica.

A narrativa forjada pelo assistente do rei, sem embargo, é incapaz de amortecer a brutalidade com a qual a vida em liberdade atinge Sigismundo. O príncipe, logo após experimentar uma inédita atração pelo sexo oposto e a cólera cega de um semelhante, vê-se obrigado a lidar com a voracidade da morte, que corria livre pelo palácio de Patrício. Assim, pouco tempo após encontrar-se com seu pai, descobre que sua chegada à família coincide sinistramente com o falecimento de sua mãe, que deseja conhecer, mesmo em seu leito de morte. Ali, é observado por um espião dos rebeldes, enviado por Marcílio para negociar com o novo herdeiro do trono. Antes de chegar ao filho lutuoso, entretanto, o agente falha em sua missão, deixando-se assassinar no meio do paço real. Ao vê-lo degolado, Sigismundo, após anos de isolamento, reage ao homicídio tal como um infante, levando as próprias mãos à garganta, sem compreender os limites de seu corpo e o do outro:

SIGISMUNDO — *(Com as mãos na garganta.)* Apunhalaram-me a garganta!

ESTELA — A ti? Que loucura é essa?

SIGISMUNDO — Ele morreu logo?

ESTELA — Morreu, sim. Por que disseste que a tua garganta?...

SIGISMUNDO — Que mundo terrível é esse a que cheguei, em que só vejo máscaras e morte?

ESTELA — Deixa. Não o olhes mais!

SIGISMUNDO — Não o olhes mais! Por quê? Não vês que, se sucedeu isto com ele, pode voltar a suceder com qualquer outro? Não compreendes que basta ter acontecido uma vez para tudo se tornar possível a qualquer momento? (2018:427-428)

Testemunha da bestialidade humana logo em seus primeiros instantes de liberdade, o príncipe toma consciência de que, longe de ser um arroubo particular e momentâneo, a pulsão de violência, uma vez manifesta em um de seus semelhantes, encontra-se em si mesmo e nos outros que o rodeiam. A ela, prontamente, aprende a relacionar duas figuras com as quais passa interagir: Marcílio e Rodolfo. Se o primeiro exala espírito bélico por instigar e liderar toda uma rebelião contra seu rei, sobre o segundo, por sua vez, recaem as principais suspeitas pelo assassinio ocorrido em zona palaciana e pelos atos que muito provavelmente o motivaram. Segundo sustenta o líder dos rebeldes diante de todos, o filho de Carlos seria responsável tanto pela morte do espião como pela da rainha, que, demandando cuidados contínuos, teria sido abandonada pelo nobre, que, responsável pelos seus cuidados na noite de seu falecimento, deixou-a só para violentar uma mulher em pleno paço real. A acusação de Marcílio cai como uma flecha sobre a consciência de Rodolfo, que, negando as denúncias de seu rival, sente,

como antes sentiram outras personagens trágicas, o terror de ver escapar por suas mãos o controle das situações que o envolvem:

CLÁUDIA — Exiges a minha compaixão... Tiveste compaixão de alguém, pelo menos uma vez? Soubeste o que era o sofrimento sem remédio, quando ninguém te ajuda? Só tu mesmo serias capaz de ter piedade de alguém! O que sentes agora é medo por ti mesmo, só isso. Estás com medo agora?

RODOLFO — Estou sim. Como poderia não estar? De repente parece que se desencadeiam potências indomáveis que desejam minha perda e que despertaram sem que fossem chamadas

CLÁUDIA — Ao amanhecer, elas revelarão sua face oculta, Então talvez tudo se venha a esclarecer. Há uma coisa, porém, que desejo saber de ti, antes.

RODOLFO — Não me perguntes nada, Cláudia. Se eu começar a responder, as potências te envolverão. Não quero que suceda isso. Eu te amo, Cláudia. Acredita nisso, pelo menos hoje (2018:449-450).

Temeroso das forças incontroláveis que parecem haver tomado conta de seu destino, Rodolfo, revelando, como em poucos momentos, sua fragilidade, declara-se, então, a Cláudia e pede seu apoio. A moça, porém, nega-lhe o pedido e culpa-o veementemente pela morte do espião. Além disso, embora confesse que, outrora, viu-se apaixonada pelo rapaz, rechaça-o, nesse momento, com palavras duríssimas, confirmando, para o leitor ou espectador, o ódio demonstrado na punhalada que desferiu contra Sigismundo quando o tomou por seu antigo amante. Rodolfo, no entanto, não é capaz de confessar-lhe sua culpa, admitindo-a somente a seu pai quando, após a moça deixar o paço, se encontram a sós. A ele revela ser o autor do homicídio cometido há pouco no palácio e acrescenta a seu crime a negligência para com a rainha, responsável por sua morte:

CARLOS — Então tu a deixaste morrer, propositalmente? Meu Deus, não posso mais.

RODOLFO — Por que não podeis mais? Antes, quando se tratava de conquistar a coroa, com tudo concordaste e agora fraquejais? Não me façais desprezar-vos. Não se conquista um trono sem matar ninguém, meu pai.

CARLOS — Mas não a ela, desgraçado. Que me importava ficar nas boas graças do rei? Contamos com gente entre os chefes de Marcílio. Por que não ordenaste o ataque logo? Se o tivésseis feito, não precisarias de cometer estes crimes terríveis.

RODOLFO — Eles foram inevitáveis. Se eu atacasse chegaria ao trono como usurpador; e isto não me interessava nem interessa de modo algum. Quero que o povo me receba como a um salvador. Isto não tem interesse para vós. O que vos move agora, como sempre vos moveu, é o ódio que tendes a vosso irmão.

CARLOS — Ódio?

RODOLFO — Sim, ódio. Não protesteis, pois eu vos conheço. Ou quereis fingir que o que vos levou a abandonar o ducado para tecer esta trama comigo foi afeto paterno? Não sou ingênuo a este ponto, meu pai, e odeio estes fingimentos de virtude. Nunca soubestes o que é afeto pela família. O que vos levou a conspirar comigo foi o ódio que tendes pelo rei. Nunca o pudeste suportar

CARLOS — Cala-te. Que sabes dessas coisas? Conheces por acaso os meus sentimentos?

RODOLFO — Conheço mais do que isso. Conheço todos os fatos que pensastes ter ocultado de todos. Julgais que não sei que fostes amante da rainha?

CARLOS — Vai-te daqui. Não te ouvirei mais (2018:454).



Usada como arma por Rodolfo, a informação acerca do caso entre a rainha e seu cunhado tensiona ainda mais o diálogo mantido pelos dois. No entanto, além de agravar a relação entre as personagens, a revelação perturba especialmente um espectador oculto da cena: Sigismundo. Após escutar, sorratamente, toda a conversa entre pai e filho, abalado, o príncipe não hesita em transmiti-la a Patrício, que ataca fisicamente o irmão. Escancaradas suas traições, Carlos, não tendo muito a perder, vale-se do calor do momento para tomar do rei o único saldo que lhe restou de toda essa sequência devastadora de ações: seu filho. Assim, diz-lhe que, ao contrário do que anunciou Bernardo, Sigismundo não é fruto de sua semente, e sim da adúltera relação entre ele e a rainha. Incrédulo, Patrício exige que tragam à sua presença o pastor encarregado de batizar o príncipe, a fim de confirmar a história contada por seu assistente e averiguar a coincidência entre as datas de seu nascimento e de sua viagem. O pobre homem, porém, não é capaz de elucidar o caso, agregando-lhe ainda um agravante: seu nome, maldito pela tradição, foi uma escolha pessoal da rainha, que, com ele, procurou justificar a condenação de seu filho a anos de privação em uma cela isolada.

Surpreendente, a revelação distancia, consideravelmente, a peça de Ariano Suassuna da comédia calderoniana, pois, se nesta as razões que prendem o protagonista à sua torre são sobretudo exotéricas, naquela paira no ar a suspeita de que a prisão do herdeiro real haja sido armada com a finalidade de ocultar sua verdadeira origem. Ainda que não chegue a ser confirmada, a hipótese é capaz de subverter a fragilidade da justificativa dada por Bernardo para o encarceramento de Sigismundo e agrava ainda mais as circunstâncias de seu nascimento, uma vez que o nome agourento que carrega mostrou-se não uma terrível coincidência, mas um signo ominoso de uma mãe que o rejeitou. No entanto, ao príncipe infeliz não lhe é dado sequer tempo para que absolva o impacto dessas informações. Logo após recebê-las, descobre, pela boca de Carlos, que, ao contrário do que lhe disse o servidor do rei, não esteve delirando até o presente momento, e sim preso em um calabouço preparado justamente para esse fim. Diante do novo choque, tal como o Segismundo do dramaturgo espanhol, tem reflexos violentos, mas, diferentemente deste, que tenta, sem sucesso, satisfazer-se com Rosaura, convence Estela, tanto pela sedução como pela ameaça, a deitar-se com ele no quarto da rainha.

Desflorada e, depois, rejeitada, a sobrinha do rei vê-se desgraçada por haver obedecido sua atração por Sigismundo. Sua desventura, porém, não é maior que a das outras figuras que a cercam, igualmente agitadas pelas potências indomáveis que parecem controlar seu destino. Nutrindo-se do sangue derramado no paço real, essas forças se

robustecem ainda mais até o final da trama, momento em que suas principais personagens recebem a fala final da derradeira dramaturga. A primeira a deixar o tablado é Rodolfo, morto por Marcílio, após confessar seus crimes. Além de responsável pelo assassinato do espião enviado pelo líder dos rebeldes, revela ser Cláudia a mulher que violou na noite da morte da rainha. Enciumado, Marcílio, que até então buscava suprimir sua paixão pela sobrinha do rei, tira-lhe a vida e, em seguida, suicida-se. Sentindo-se culpada tanto pela atração bestial que se apoderou de Rodolfo na noite em que a possuiu como pela paixão recalçada do líder revoltoso, Cláudia mostra-se desorientada, encontrando seu próprio fim nos momentos finais da peça, quando é atingida por engano pelos sitiantes do palácio.

Igualmente abalado pelos acontecimentos que precedem e sucedem sua chegada ao mundo, Sigismundo, diante da morte de Marcílio, convoca as tropas rebeldes a lutarem sob seu comando, reproduzindo, guardadas as diferenças, a cena final de **La vida es sueño**. Nem mesmo a vitória sobre o possível pai, porém, é capaz de aplacar a sede de que é completamente tomado após a revelação da traição de sua mãe e da condição de prisioneiro que lhe foi imposta de seu nascimento até a fatídica noite em que se encontra. Enlouquecido, anuncia que pretende trancafiar a todos os que, de alguma maneira, contribuíram, ativa ou passivamente, com sua prisão no calabouço em que passou sua juventude. Entretanto, embebido de ódio por essas figuras e pelo mundo que habitavam, não espera para ver sua vingança concluída e, em um gesto de negação da nova vida que conhecera, recolhe-se voluntariamente à sua masmorra, retornando, aparentemente, para sempre, ao ventre sinistro do qual o havia retirado o coro.

Assim, completando o ciclo de vida e morte desenhado e redesenhado ao longo de toda a sua trajetória no mundo exterior, Sigismundo descobre que mais grossas que as paredes entre as quais se criou e agora, novamente, se encontra são aquelas criadas pelos infinitos desejos humanos. Separando o homem de seus semelhantes, essas prisões individuais fazem do mundo, como atestou o príncipe, um confuso labirinto, repleto de ambição e lascívia, cuja única saída possível, para seus desorientados caminhantes, é a morte. Em suas armadilhas caem tanto Rodolfo e Marcílio, obcecados pelo controle do mesmo reino e pelo amor da mesma mulher, como Cláudia e sua irmã, enredadas romanticamente por homens predatórios, que muito lhes tomaram. Lançado a essa confusão, Sigismundo, que, até então, apenas conhecia a satisfação das necessidades mais básicas de um homem, é, após as revelações que envolvem seu nome, rapidamente, tomado pelas potências indomáveis mencionadas por Rodolfo e torna-se escravo da sede insaciável da qual fala o coro. Condição devastadora, somente o recolhimento ao segundo

útero que conheceu, sua cela de pedra, é capaz de apaziguá-la, ainda que signifique, na prática, a antecipação de seu fim.

No entanto, tal como a paternidade de Sigismundo, a natureza da revolta de Marcílio e a verdade acerca dos sentimentos de Cláudia por seu primo, a aniquilação total do príncipe infeliz sobrevoa o final da peça mais como uma possibilidade que uma certeza. Assim, nesse terreno incerto, Patrício, embora desejoso de submeter-se completamente ao fado e sucumbir completamente ao lado de sua família e de seu reino, vê-se obrigado a erguer-se, em meio a ruínas, e trabalhar por um novo futuro:

PATRÍCIO — Para sobreviver? Onde buscar força para tanto? Salva-te tu, amigo fiel. Quanto a nós, melhor será sucumbirmos. Dá-me o facho. Jogá-lo-ei fora e selaremos também o nosso fim.

BERNARDO — Não, senhor, perdoai-me. Deixai que eu o apague. Deveis, antes de tudo, falar ao povo e aos soldados; tendes obrigações para com o reino, obrigações sagradas, e é tempo de voltar a elas. Não vedes qual o vosso dever? Se tudo se resolver, tentaremos de todos os modos abrir os portões e salvar os dois príncipes. Realizaremos os funerais de vossa esposa e tudo poderá recomeçar.

PATRÍCIO — Tens razão, Bernardo. Começemos logo aqui a reparação que los legou a sede de Sigismundo. (*Tira as algemas de CARLOS*)

CARLOS — Patrício, meu irmão...

PATRÍCIO — Deixa. Que poderias me dizer que eu não soubesse? Sinto-me como tu. Deixemos o que passou. Cuidemos juntos de restaurar em nós aquilo que Sigismundo chamava realeza, na sua bela e rude linguagem de aprisionado. Encarrega-te dos teus homens, entre as tropas que chegam. Eu cuidarei dos meus. Que ao menos para revelar algo de verdadeiro tenha servido essa passagem de fogo.

BERNARDO — Vamos, então. O dia chega (2018:518).

No final, a conciliação entre os dois irmãos, se não apaga a catástrofe experimentada pelas personagens, certamente, afasta a ideia de aniquilação total, predominante na tragédia antiga, aproximando a obra de suas matrizes calderonianas e shakespearianas. Assim, ainda que a trama não se encerre, analogamente à comédia do mestre castelhano, com o pleno reestabelecimento da ordem, seu desfecho sugere, como o clássico espanhol, que mais pode a ação humana que qualquer desígnio dos fados. Estes, embora ajam sem clemência sobre as principais figuras da peça, obrigando-as a satisfazer uma sede que apenas se aprofunda, mostram-se incapazes de moldar seus passos ao longo de sua existência. Materializando-se em um agende de natureza tão plástica como o desejo, muito se diferenciam, no texto de Ariano Suassuna, das potências que emparedavam os grandes heróis da tragédia antiga. Como lembra Jean-Pierre Vernant, “o homem trágico já não tem que ‘escolher’ entre duas possibilidades; ele ‘verifica’ que uma única via se abre diante dele”. Assim, conforme conclui, seu “comprometimento traduz não a livre escolha do sujeito, mas o reconhecimento dessa necessidade de ordem religiosa à qual a personagem não pode subtrair-se e que faz dela um ser ‘forçado’

interiormente” (2014:26). Nesse sentido, em que pese sua inesgotabilidade, a sede humana, ao contrário das forças que agiam sobre o herói trágico antigo, está sujeita à escolha individual de cada sujeito, podendo assumir tanto aspectos moderados como formas completamente destrutivas. Conforme a peça, para cada vil traidor como Carlos, há sempre um fiel Bernardo; para cada egoísta Rodolfo, um piedoso Patrício; e, para cada implacável Sigismundo, uma compadecida Estela.

Dessa maneira, apesar de fincar parte das raízes de sua peça no solo da tragédia antiga, como muito bem destacaram os primeiros estudos publicados acerca da obra, Ariano Suassuna, com seu **O arco desolado**, aproxima-se mais da dramaturgia praticada pelos mestres da Era Elisabetana e do Século de Ouro espanhol que da realizada por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Partindo da mesma lenda polonesa que inspirou Calderón de La Barca a escrever sua obra-prima, imprimiu à sua trama a dinamicidade e a velocidade características das grandes tragédias shakespearianas. Embora não haja tido êxito com todos os componentes de sua produção, posto que alguns motivos dramáticos se mostram bastante débeis e certas transformações internas acontecem inexplicavelmente, o resultado final de seu trabalho revela, sem dúvidas, uma leitura atenta dos grandes clássicos da tradição dramática do período coberto pelo termo barroco. Assim, sem negar ao teatro sério desse momento a qualidade de tragédia, sua peça parece entender-se melhor sob os pressupostos do gênero que Lionel Abel chamou de metateatro. Como no drama de Segismundo, Basílio e Rosaura, nela, a vida se apresenta como matéria moldável a espera de mãos humanas que lhe deem alguma forma, sempre provisória e mutável, como é próprio dos sonhos.

No universo em que se passa a peça, entretanto, à substância ilusória de que é feita a vida terrena não corresponde, como na comédia espanhola, outra mais firme e perdurável, encontrada no plano espiritual. Dessa maneira, resta ao homem conformar-se com a teia de enganos que ele próprio teceu com a colaboração de seus pares, pois, despertando-se do sonho da vida, não encontrará, como as personagens do famoso auto calderoniano, o Autor da trama em que está inserido, mas somente o rosto da derradeira dramaturga de sua história<sup>62</sup>. Implacável, embora torne previsível o final da jornada humana, não dá a essa trajetória um sentido óbvio, cabendo a cada um dos caminhantes encontrar uma resposta para a pergunta que inicia a obra máxima de Shakespeare e encerra, não coincidentemente, **O litoral das Sirtes**, de Julien Gracq: “Quem está aí”?

---

<sup>62</sup> Trata-se de **El gran teatro del mundo**, auto de Calderón de la Barca a ser destrinchado no próximo capítulo.

Essa indagação, mais que a interrogação medrosa de uma sentinela hesitante, cristaliza a grande inquietação do homem moderno com relação ao papel que deve desempenhar no drama para o qual foi escalado. Saber o que lhe será exigido e como reagir a essa demanda é parte de sua experiência no mundo, tal como o foi nos casos de Aldo, Hamlet e Segismundo. Atento, especialmente, aos dois últimos, Ariano Suassuna, com **O arco desolado**, liga, pela primeira vez diretamente, seu universo dramático ao que os engendrou, dando origem a um vínculo que nunca se apagaria ao longo de sua carreira. Ao final dela, seria a máscara do príncipe dinamarquês a escolhida para vestir seu personagem autorreferente, Dom Pantero, rosto que reflete não apenas o seu, mas o de todos os homens e personagens, como o seu Sigismundo, que buscam definir o seu papel no grande teatro do mundo.

### 3. A PENA E A LEI: O MUNDO TODO COMO TEATRO

Y ahora digo que es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño.

CERVANTES, M. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*.

Pois, como a vida, não cabes nos roteiros que tracei!

SUASSUNA, A. *A pena e a lei*.

#### I.

A certa altura da segunda metade do Quixote, o engenhoso cavaleiro de La Mancha e seu fiel escudeiro, Sancho Pança, se deparam com a trupe de Angulo, o Mau, famoso ator e diretor espanhol das décadas finais do século XVI<sup>63</sup>. Conduzida por um ator trajado de demônio, a carreta que transportava a companhia acomodava, entre anjos e imperadores, uma variedade considerável de tipos teatrais, suficientes para capturar a atenção do fidalgo manchego. Até então dominado por sua dama imaginária, ao deparar-se com o grupo de artistas em fim de espetáculo, seu pensamento, lentamente, afasta-se das esmeradas reluzentes que substituíam os olhos de Dulcineia para pousar sobre o circunspecto rosto da Morte. Responsável por arrebatá-los dos homens a juventude e a beleza, tal como pensava Quixote terem feito os sábios encantadores à sua amada, a personagem protagonizava o auto sacramental que representavam pela região os artistas mambembes<sup>64</sup>. Com ela, interagiriam, quando em cena, os demais viajantes disfarçados e, em outro plano, os próprios espectadores da peça, conforme explica o cavaleiro a seu escudeiro:

ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y, acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales [...] Pues lo mesmo [...] acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero, en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura<sup>65</sup> (2004:631)

<sup>63</sup> A informação acerca do encenador espanhol consta nas notas das duas edições da obra cervantina consultadas para este trabalho, a da Real Academia Española, publicada em comemoração ao quarto centenário da narrativa, em 2005, e a da mais recente tradução brasileira, de Ernani Ssó, publicada pela Companhia das Letras em 2012.

<sup>64</sup> *Las Cortes de la Muerte* era o título do auto encenado pelo grupo de Angulo no contexto da narrativa cervantina. Existe, de fato, uma peça com esse título atribuída a Lope de Vega.

<sup>65</sup> Na tradução de Ernani Ssó: “Nada nem ninguém representa de modo mais eficaz o que somos e o que haveremos de ser do que a comédia e dos comediantes, ou então me diz: não viste representar alguma

No entanto, longe de fazer-lhe grande impressão, a analogia é recebida com enfado por Sancho, que, do alto de seu gênio inculto, rebate o amo: “¡Brava comparación! [...], aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces<sup>66</sup>” (2004:631). A essa alegoria, como pontua o escudeiro, sobrepunham-se, com pequenas variações, outras de igual valor, abrigadas sob o mesmo guarda-chuva: a popular tópica do *theatrum mundi*. Estudada com argúcia por Ernst Robert Curtius em seu mais importante trabalho, as raízes da imagem, segundo o erudito alemão, se bifurcam em sentidos muito diferentes, remontando tanto à Antiguidade Clássica, como atestam certos escritos de Platão, quanto ao cristianismo primitivo, conforme ilustram alguns preceitos de Paulo aos fiéis de Corinto. Embora arraigadas a solos diferentes, ambas tratam o homem como parte de um espetáculo destinado a divertir as potências divinas, sejam elas deidades pagãs ou o Deus cristão, e convergem para o mesmo tronco, a projeção da vida como um enorme palco em que homens e mulheres, tal como atores e atrizes, desempenham seus papéis até o cair do pano.

Ainda rara no início da Idade Média, a comparação, conforme sublinha Curtius, ganha novo fôlego no século XII com a publicação do **Policraticus**, de João de Salisbury. Em sua obra, a partir de versos de Petrônio, o humanista inglês desenvolve com profundidade o símile da vida como espetáculo, ensinando que os artigos deste mundo são meras aparências e transformando, séculos antes de se abrirem as portas do Globe Theatre, o mundo todo em cenário de comédias e tragédias. Ainda que construída sobre bases clássicas, a concepção da vida arquitetada pelo pensador cristão, ressalta Curtius, confirma e amplifica sobretudo a cosmovisão cristã, que rebaixa a experiência terrena a um estágio necessário para se alcançar a vida espiritual, esta real e definitiva. Nessa linha, a exemplo do Jó bíblico, que se descobre juguete nas mãos de potências superiores, o homem, posicionado no centro do teatro do mundo, é levado a reconhecer sua vulnerabilidade diante de forças que não pode dominar e o caráter transitório de sua existência mundana. Assim, reduzido a uma personagem de falas contadas, compreende que suas ações não podem ultrapassar os limites do cenário montado para o drama de sua

---

comédia em que se introduzem reis, imperadores e pontífices, cavaleiros, damas e vários outros personagens? Um faz o rufião, outro o embusteiro, este o mercador, aquele o soldado, outro o bobo sábio, outro o simplório apaixonado, mas, acabada a comédia, despido os trajes dela, todos os atores ficam iguais [...]. O mesmo que acontece na comédia [...] acontece no mundo, onde uns representam os imperadores, outros os pontífices, enfim, todas as figuras que podem se introduzir numa peça. Mas, chegando ao fim, que é quando acaba a vida, a todos a morte tira os trajes que os diferenciavam, e ficam iguais na sepultura” (2012:99).

<sup>66</sup> Na tradução de Ernani Ssó: “Bela comparação [...], mas não tão nova que eu não a tenha ouvido muitas e muitas vezes” (2012:99).

vida e que, uma vez findada esta peça, não lhe restará outra opção senão acompanhar, para fora do palco, sua colega de trabalho trajada de negro.

Protagonista do auto sacramental encenado pelo grupo de Angulo, a Morte esteve atrelada à tópica do *theatrum mundi* desde a eclosão dessa alegoria na Baixa Idade Média, afinal era quem, apresentando-se, geralmente, com uma caveira no lugar do rosto, nivelava todas as personagens do grande teatro do mundo pela mesma condição de cadáver. Como postula João Adolfo Hansen, durante o Medievo e ainda depois, a morte e temas derivados, como o do luto e o da fugacidade do tempo, foram ostensivamente alegorizados “não só em textos ou nas artes plásticas, mas também em cerimônias públicas, como os [...] ‘castelos de dor’, funerais festivos e opulentos com encenações macabras de sudários, esqueletos, morcegos e a restante estupidez da morte” (2006:205). Entre essas encenações, conforme recorda Johan Huizinga, encontra-se a apavorante coreografia que, posteriormente, dominou também as artes visuais e literárias no declínio da Idade Média. Originando-se de representações dramáticas, muito provavelmente francesas, a imagem da Morte conduzindo do humilde lavrador ao suntuoso monarca em uma mesma *Danse Macabre* espalhou-se por toda a Europa, que, nos termos de Huizinga, nunca se interessara tanto por temas mortuários como então<sup>67</sup>. Submetendo todos os tipos humanos ao mesmo bailado, o símile acentuava a finitude da vida e, conseqüentemente, a insignificância das glórias terrenas, difundindo a pedagogia medieval do ascetismo, analogamente ao papel desempenhado pela imagem do mundo como teatro.

Ainda incipiente durante a Idade Média, os séculos que seguiram o fim dessa época renovaram e deram nova importância ao *theatrum mundi*. Alçada a um novo patamar, a tópica expressava, como poucas, o espírito consternado de um tempo que,

---

<sup>67</sup> De acordo com Johan Huizinga, em seu seminal trabalho acerca dos séculos finais da Idade Média, “nenhuma época impôs a toda a população a ideia da morte com tanta frequência e com tanta ênfase quanto o século XV” (2021:245). Como propõe o erudito, “eram três os temas que forneciam a melodia para aquele lamento interminável sobre o fim de toda a glória terrena. Primeiro havia o motivo que perguntava: onde estavam todos aqueles que outrora encheram o mundo com a sua glória? Depois havia o motivo da contemplação horripilante da decomposição de tudo aquilo que um dia fora beleza humana. Por fim, o motivo da dança macabra, a morte que arrasta consigo as pessoas de todas as condições e idades” (2021:246). Este último, conforme destaca, originando-se provavelmente de representações dramáticas medievais, estendeu-se também pelos domínios das letras e das artes visuais. Inicialmente sátira social, continha apenas figuras masculinas em posições de destaque, revelando a inutilidade das glórias terrenas. Posteriormente, a alegoria se amplia e passa a conter tipos sociais de estratos mais baixos, além de figuras femininas. No século XV, objeto principal do estudo de Huizinga, a analogia já está bastante difundida e as variações da *Danse macabre*, tanto na literatura como nas artes plásticas, são numerosas. Alerta piedoso acerca da insignificância deste mundo diante do outro, prometido por Cristo, a imagem, como arremata o estudioso, concentra em si os dois extremos do pensamento medieval, “de um lado, o lamento pela fugacidade, pelo fim do poder, da honra e do prazer, pela perecibilidade da beleza; de outro, o júbilo pela alma que foi salva em sua bem-aventurança” (2021:266).



vendo tremerem seus principais alicerces, passava a refletir cada vez mais acerca dos limites entre realidade e ilusão. Na Inglaterra isabelina, o autor de **Hamlet** foi um de seus principais cultores, empregando-a em uma das mais belas falas do general Macbeth, então quase destronado<sup>68</sup>, e no famoso monólogo de Jacques, de **Como gostais**, no qual o pedante cortesão a desenvolve de forma absolutamente clara: “All the world's a stage,/ And all the men and women merely players;/ They have their exits and their entrances,/ And one man in his time plays many parts”<sup>69</sup> (2014:682). Entretanto, embora popular nas letras britânicas e em todo o resto da Europa, a metáfora teatral assume possivelmente sua melhor forma na Espanha contrarreformista de Calderón de La Barca, autor que a promove, pela primeira vez, a assunto de um drama sacro. No belíssimo **El gran teatro del mundo**, possivelmente seu auto sacramental mais conhecido, o dramaturgo espanhol dispensa a figura da Morte, tão íntima da alegoria, cedendo a direção do espetáculo ao Deus cristão, referido como seu Autor. A ele, no entanto, cabe não só recolher os figurinos usados pelos atores da peça e fechar, ao final da apresentação, as cortinas do teatro, mas também escrever e distribuir os papéis da comédia humana a ser desempenhada sobre o globo terrestre. Nessa linha, diferentemente do sentido antropológico adquirido pela tópica em Cervantes e Shakespeare, em cujas obras aparece como imagem da condição ilusória do mundo e da transitoriedade do ser, nas mãos do autor de **La vida es sueño**, o *theatrum mundi* acentua as origens religiosas da metáfora, e, dentro da proposta doutrinária da Contrarreforma, conforme Curtius, “torna-se forma de expressão de um conceito teocêntrico da vida humana, desconhecido no teatro inglês e no francês” (2013:192).

Reaproveitado por outros dramaturgos ao longo dos séculos que seguiram os áureos tempos da literatura espanhola, como o já mencionado Hugo von Hofmannsthal, o teatro cristão armado por Calderón de La Barca, trezentos anos depois, seria revivido

---

<sup>68</sup> A fala de Macbeth em questão, proferida no ato final da peça, se dá imediatamente após o suicídio de sua esposa e revela, com enorme poder poético, a estreita relação entre a tópica do *theatrum mundi* e o renovado interesse pela morte dos séculos XVI e XVII europeus: “She should have died hereafter;/ There would have been a time for such a word./ To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,/ Creeps in this petty pace from day to day,/ To the last syllable of recorded time;/ And all our yesterdays have lighted fools/ The way to dusty death. Out, out, brief candle! Life's but a walking shadow; a poor player,/ That struts and frets his hour upon the stage,/ And then is heard no more: it is a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury,/ Signifying nothing” (2014:969). Na tradução de Bárbara Heliodora: “Ela só devia morrer mais tarde; Haveria um momento para isso./ Amanhã, e amanhã, e ainda amanhã/ Arrastam nesse passo o dia a dia/ Até o fim do tempo prenotado./ E todo ontem conduziu os tolos/ À via em pó da morte. Apaga, vela!/ A vida é só uma sobra: um mau ator/ Que grita e se debate pelo palco./ Depois é esquecido; é uma história/ Que conta o idiota, toda som e fúria,/ Sem querer dizer nada” (2016:746).

<sup>69</sup> Na tradução de Bárbara Heliodora: “O mundo é um grande palco,/ E os homens e as mulheres são atores./ Têm as suas entradas e saídas,/ E o homem tem vários papéis na vida” (2016:846).

com graça e engenho no Brasil do século XX por um católico convertido, Ariano Suassuna. Empregando-o em seus trabalhos nos campos da prosa e, especialmente, da dramaturgia, a frequência com que aparece em seus trabalhos renderia boas críticas de Sancho Pança, caso o escudeiro soubesse ler. Em um desses escritos, ensaio da década de 1970 publicado originalmente na Folha de S. Paulo, o escritor paraibano retoma diretamente a analogia, mesclando ao *theatrum mundi* cristão de seu predecessor espanhol sua vivência nordestina<sup>70</sup>. Assim, substitui o palco onde se apresentam as personagens criadas pelo Autor por um picadeiro circense, como os que lhe capturavam a atenção durante sua infância em Taperoá. Povoado de palhaços, bailarinas e equilibristas, mais que os tablados que o tornariam famoso por todo o país, afirma o escritor nesse texto ser o circo “uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do estranho destino do homem sobre a terra” (2008:209). Conforme prossegue,

o Dono-do-Circo é Deus. A arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo, e ali desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano — os reis, atores trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós (2008:210).

Variação da alegoria tão bem desenvolvida por Calderón de La Barca, a imagem remonta, a partir de elementos populares caros ao escritor, o espírito do auto calderoniano, peça que Ariano Suassuna tinha em mente quando escreveu seu trabalho de maior sucesso, o **Auto da Compadecida**<sup>71</sup>. Divisor de águas na dramaturgia do escritor

---

<sup>70</sup> Além do belíssimo texto publicado na Folha de S. Paulo, em se tratando da relação entre o dramaturgo nordestino e a tópica do *theatrum mundi*, merece destaque o grande fascínio exercido sobre o escritor pelo texto de Matias Aires em que o filósofo luso-brasileiro a detalha. Como de costume, na reflexão do filósofo, a imagem do mundo como teatro vem atrelada às questões da fugacidade do tempo e da vaidade das glórias humanas. Presente em sua obra mais importante, **Reflexões sobre a vaidade dos homens**, nele, o pensador, que Antonio Candido considerou mais português que brasileiro, questiona: “Que são os homens mais do que aparências de teatro? Tudo neles é representação, que a vaidade guia: a fatal revolução do tempo, e o seu curso rápido, que coisa nenhuma para, nem suspende, tudo arrasta, e tudo leva consigo ao profundo de uma eternidade. Neste abismo, donde entra, e nada sai, se vão precipitar todos os sucessos, e com eles todos os impérios. Os nossos antepassados já vieram, e já foram; e nós daqui a pouco vamos ser também antepassados dos que hão de vir. As idades se renovam, a figura do mundo sempre muda, os vivos, e os mortos continuamente se sucedem, nada fica, tudo se usa, tudo acaba. Só Deus é sempre o mesmo, os seus anos não têm fim, a torrente das idades, e dos séculos corre diante dos seus olhos, e ele vê a vaidade dos mortais, que ainda quando vão passando o insultam, e se servem desse mesmo instante, em que passam para o ofenderem. Miseráveis homens, gênero infeliz, que nesse momento, que lhes dura a vida, preparam a sua mesma reprovação; e que tendo vaidade, que lhes faz parecer, que tudo meditam, que tudo sabem, e que tudo preveem, só a não têm para anteverem as vinganças de um Deus irado, e que com o seu mesmo sofrimento, e silêncio, clama, ameaça, julga, condena!” (2004:32). Ariano Suassuna, diversas vezes, leu e comentou o fragmento de Matias Aires em suas aulas-espetáculo, não raramente associando-a à trama de **La vida es sueño**. Além disso, citou-o na abertura da primeira adaptação ao cinema de seu **Auto da Compadecida**, cujo roteiro assinou. Sua última aparição em sua obra se deu em seu livro póstumo, **Dom Pantero no palco dos pecadores**, no qual também o cita diretamente.

<sup>71</sup> A influência do auto calderoniano sobre a comédia de Ariano Suassuna foi destacada pelo próprio escritor, em ensaio sobre a peça escrito em 1972. No texto, recorda o dramaturgo: “lembro-me bem de quanto estava em meu espírito *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón, quando fiz a peça” (2008:186).

paraibano, a obra implica uma inflexão definitiva ao campo da comédia, após algumas experiências com peças curtas, e uma adesão consciente às fontes populares, coroando um processo iniciado com o **Auto de João da Cruz**, de 1950. Nesta peça, apenas a título de generalização catalogada entre suas tragédias, o escritor já havia experimentado a fórmula que o consagraria como um dos grandes dramaturgos do país, armando sua trama por meio da reelaboração de três romances de cordel<sup>72</sup>. Saudada por Hermilo Borba Filho como marco inaugural do verdadeiro teatro nordestino, dada sua sintonia com a cultura popular da região, a obra, espécie de milagre medieval ambientado no sertão, ao colocar em cena o desvirtuamento de um jovem indignado com a própria pobreza e sua posterior remissão, atestou a notável capacidade de seu autor para acessar o coração de seu povo, que ainda bombeava sangue cristão. Porém, em que pese sua importância para a evolução dramática de seu autor, o primeiro auto suassuniano jamais chegou perto de alcançar o êxito de seu irmão mais novo, publicado em 1955.

Considerada por Sábato Magaldi “o texto mais popular do moderno teatro brasileiro” (2004:236), o **Auto da Compadecida** repete a receita de cinco anos antes, substituindo a impressão grave da obra anterior por um riso edificante que recorda o melhor de Gil Vicente e Calderón de La Barca. Para escrevê-lo, o escritor paraibano se baseou em três romances de cordelistas do Nordeste, correspondentes aos três atos da peça, que, embora solidamente vinculados uns aos outros, guardam, entre si, alguma independência. Os dois primeiros, baseados nos romances “O enterro do cachorro”, de Leandro Gomes de Barros, e “História do cavalo que defecava dinheiro”, recolhido por Leonardo Mota em seu **Violeiros do Norte**, apresentam ao leitor e ao espectador algumas das constantes chicanas engendradas por João Grilo e executadas em conjunto com seu parceiro Chicó. Protagonistas da obra, ambos são acostumados a lograr os habitantes da tão fictícia quanto real cidade de Taperoá em busca de pequenas vantagens que aliviem o peso da ordem social injusta e opressiva em que vivem. Entretanto, essa cadeia de trapças é interrompida quando, diante da invasão do povoado por um grupo de cangaceiros, João engana o temido assassino Severino de Aracaju, na tentativa de salvar sua vida, e acaba baleado por um dos membros do bando, somando-se aos demais mortos

---

<sup>72</sup> De acordo com Ariano Suassuna, concorreram para a composição do **Auto de João da Cruz** os romances populares **História de João da Cruz**, **História do Príncipe do Reino do Barro Branco e da Princesa do Reino do Vai-não-Torna** e **O Príncipe João Sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes**, atribuídos, respectivamente, a Leandro Gomes de Barros, Severino Milanez da Silva e Francisco Sales Arede. Do primeiro, além do nome da personagem principal, o dramaturgo paraibano recolhe o tema da herege arrependido; dos outros, conforme Carlos Newton Jr., episódios e detalhes menores.

pelo bandido. Junto a eles, é submetido ao julgamento de Cristo e, mesmo em terreno espiritual, utiliza sua esperteza para driblar a acusação do Encourado e angariar o apoio da Compadecida, advogada de defesa que lhe devolve a vida e ameniza as penas dos outros réus. Este último episódio, que ocupa grande parte do terceiro ato, igualmente baseia-se em um texto de cordel catalogado por Leonardo Mota, “O castigo da soberba”, e recorda, consideravelmente, a parte final do **Auto de João da Cruz**, quando a alma do protagonista também é salva por uma figura feminina que alude à mãe de Deus<sup>73</sup>.

Composto por textos independentes, todo o tecido da peça é costurado pela figura de um palhaço, que se introduz como um apresentador circense no início da trama e a comanda até o fim, anunciando a entrada das demais personagens e realizando as transições necessárias entre os atos da comédia. Dessa maneira, tal como um demiurgo, realiza no plano do espetáculo o que fez no da dramaturgia seu criador, com quem se identifica textualmente no início da trama. Embora mais autor que Autor, analogamente à alegoria de Deus no auto calderoniano, o Palhaço de Ariano Suassuna esclarece para seu público que o que se passará diante de seus olhos nada mais é que encenação, transformando, como faria anos mais tarde o escritor paraibano em texto para a Folha de S. Paulo, o palco do grande teatro do mundo em picadeiro. Por ele, desfilam tipos diversos em direção à sua morte, evento que os transporta ao mesmo domínio espiritual que, em mestres da estirpe de Gil Vicente e Calderón de La Barca, reduz a realidade mundana a mera aparência. Nesse sentido, cobrindo o cenário em que se encontra com a lona imaginária de seu circo, além de transmitir os pareceres do “moralista incorrigível”<sup>74</sup> que lhe deu vida sobre a ação dramática, o Palhaço suassuniano acentua o caráter didático do número que dirige, descortinando, nos limites da peça, a natureza ilusória da vida terrena.

Desse modo, embora profundamente enraizada na cultura popular de sua região, a peça de Ariano Suassuna, antecipando o gesto característico do Movimento Armorial, revela o cunho bifronte de sua obra, voltando sua outra face à tradição dramática ocidental. Dela, bebe do melhor do teatro medieval, especialmente das antigas moralidades, passando pela dramaturgia vicentina, cuja trilogia das barcas está entre as principais bases de sua comédia, chegando, por fim, a **El gran teatro del mundo**, que

---

<sup>73</sup> A intervenção dessa personagem, nomeada, no **Auto de João da Cruz**, como Regina, de acordo com Carlos Newton Jr., é fruto do êxito nacional obtido pelo **Auto da Compadecida**, pois a obra passou por uma reformulação antes de ser apresentada pela primeira vez em 1958.

<sup>74</sup> A expressão é empregada por Ariano Suassuna para referir-se a si mesmo em **O casamento suspeito**, comédia seguinte ao **Auto da Compadecida** que, de modo muito mais discreto, também utiliza recursos épicos para ressaltar o ensinamento moral que procura veicular.

lhe oferta a cristianizada tópica do *theatrum mundi*, tão bem trançada com as artes circenses em sua comédia. Entretanto, mesmo sendo notável o parentesco entre a comédia do escritor paraibano e o teatro europeu das Idades Média e Moderna, como prontamente apontou a crítica após sua estreia e apressou-se a reconhecer o próprio autor, não foram poucas as vozes que procuraram aproximá-la às investidas épicas do teatro contemporâneo. Decorrentes tanto da crescente importância atribuída à individualidade, em detrimento do diálogo, como da necessidade de retratar nos palcos forças supra-humanas complexas, que vão de sistemas econômicos à ordem cósmica, essas experiências rompiam com a ilusão espaço-temporal prescrita pelo menos desde a Renascença, devolvendo à ação dramática a liberdade de saltar entre épocas e lugares da qual gozou o teatro de outros momentos<sup>75</sup>. Com os olhos fitos nessas produções, alvo de bastante interesse no momento, setores da crítica apressaram-se em associá-las à comédia suassuniana, cujos recursos narrativos foram suficientes para suscitar comparações entre a dramaturgia do escritor paraibano e a de criadores bastante distintos, como Bertold Brecht e Paul Claudel.

Donos de teatros timbrados, respectivamente, pelas ideias socialistas e pelos dogmas católicos, ambos, em que pese suas divergências ideológicas, foram lúcidos o bastante para compreender que os recursos do drama rigoroso, baseado no diálogo intersubjetivo, já não eram capazes de dar vida aos projetos artísticos em que trabalhavam. Assim, para desenvolvê-los com sucesso, viram-se forçados a lançar mão de ferramentas narrativas capazes de abarcar, em um palco limitado, tanto a complexidade da história humana como a beleza da criação divina. Essa elasticidade, ademais, permitiu-lhes cumprir a missão pedagógica dos teatros aos quais serviram, pois, rompendo as correntes do drama tradicional, escancaravam o maquinário da ilusão teatral, distanciando da ação o público, do qual exigiam, agora, além do coração, a mente. Levando seus espectadores, portanto, não só à diversão, mas também à reflexão, o teatro épico de Claudel e, ainda mais notadamente, de Brecht se tornaram régua para medir a dramaturgia de Ariano

---

<sup>75</sup> Em seu precioso estudo acerca da dramaturgia de Bertold Brecht, Anatol Rosenfeld afirma que, em um sentido mais geral, teatro épico “surgiu com frequência na história do teatro” (2012:29). No entanto, segundo o crítico, a expansão do elemento épico no teatro em pleno século XX deve-se a razões bastante específicas. Uma delas, afirma, “é um excessivo subjetivismo e individualismo. A exaltação unilateral do protagonista, a quem já não se opõem antagonistas reais, rompe a relação inter-humana e, com isso, o diálogo, base do gênero dramático na sua pureza clássica” (2012:36). “A outra razão”, prossegue, “é precisamente contrária (embora de consequências idênticas): em vez do predomínio da subjetividade do protagonista, prevalecem o mundo impessoal, o “ambiente”, a hereditariedade, as forças anônimas. Ambos os extremos desautorizam o diálogo, o primeiro porque no fundo tudo se reduz a um solilóquio, o segundo porque a personagem central — o ambiente — é uma entidade impessoal” (2012:38).

Suassuna quando este despontou para todo o Brasil com sua primeira comédia extensa, que, há quase sete décadas, diverte diferentes gerações e reacende a chama do cristianismo popular com seus ensinamentos sobre a fugacidade da vida e a bondade infinita do Deus cristão.

Essa aproximação, bastante imprecisa, porém, não se sustentou. Apenas uma década após a publicação do **Auto da Compadecida**, Anatol Rosenfeld, com a erudição e a lucidez que lhe são características, buscou redirecionar a crítica às verdadeiras raízes da peça, então já célebre em todo o território nacional. Desse modo, em seu longo estudo acerca do teatro épico, cuja primeira publicação data de 1965, ao pontuar os aspectos narrativos do teatro europeu da Idade Média ao período conhecido como Barroco, o crítico já menciona a comédia de Ariano Suassuna como atualização do modelo dramático de Gil Vicente, desviando-se, portanto, da linha de leitura que associava a obra do nordestino à dramaturgia de Brecht e Claudel. Quatro anos mais tarde, em um artigo panorâmico acerca do teatro brasileiro moderno, o teórico reiteraria sua posição com relação à peça, elaborando melhor o que já havia dito no comentário anterior<sup>76</sup>. Nesse texto, afirma que a comédia de Suassuna se apoia, majoritariamente,

na tradição católico-didática dos fins da Idade Média, dos milagres e dos famosos autos de Gil Vicente. É a essa tradição principalmente, não tanto à influência de Claudel e ainda menos de Brecht, que a peça certamente deve seu caráter épico e de jogo dirigido ao público, jogo acentuado pela intervenção de um comentador e pelos aspectos fortemente circenses e populares (1993:157).

Subscrevendo a avaliação de Rosenfeld, no ano seguinte à publicação de seu artigo, Ariano Suassuna, em ensaio sobre as fontes eruditas e populares de sua peça, rechaçou veementemente a hipótese de que o caráter épico de seu auto se devesse à influência brechtiana ou claudeliana, confessando, inclusive, ignorar completamente a obra do dramaturgo alemão quando escreveu seu trabalho mais conhecido. Neste mesmo texto, após citar a análise do crítico, o escritor aproveita a deixa para criticar o desejado efeito de distanciamento do teatro praticado por Brecht:

Anatol Rosenfeld [...] 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 Veja, do de Calderón de La Barca etc. – e não do de Claudel ou Brecht. É verdade, e fico muito satisfeito que ele o tenha notado. Eu não conhecia nada de Brecht, nunca nem sequer ouvira falar dele quando escrevi o **Auto da Compadecida**. Detesto o teatro marxista dele tanto quando não gosto do teatro católico e hierático de Claudel. Não gosto, de modo nenhum, agora que os conheço, nem da fragmentação das unidades de tempo, ação e lugar, nem do tal “afastamento”, do “distanciamento” brechtiano, que, começando sua oposição contra uma coisa também a meu ver errada, o “ilusionismo teatral”, termina prejudicando de modo funesto a própria “ilusão do Teatro”, que é fundamental, sem a

---

<sup>76</sup> Publicado pela primeira vez em 1969, na revista **Comentário**, o texto, intitulado “O teatro brasileiro atual”, foi reunido no volume **Prismas do teatro**, publicado pela editora Perspectiva em 1993.

qual morre o Teatro, isso queiram ou não queiram os brechtianos. A emoção é, para a Arte, tão fundamental quanto a reflexão: um teatro sem riso, sem cólera, sem amores, sem luta, sem choro, é um teatro frio e desumanizado, intelectualizado e castrado pela Política sectária e sufocante (2008:178).

Apesar de imprecisa, já que, conforme pontua Anatol Rosenfeld, enquanto homem de teatro, Brecht jamais abriu mão de entreter seu público para, pura e simplesmente, doutriná-lo, a reflexão de Ariano Suassuna sobre a dramaturgia brechtiana é reveladora de seu alheamento às tendências dramáticas derivadas do escritor alemão<sup>77</sup>. Às suas críticas tampouco escapa Claudel, tocado pelo mesmo palco global que inspirou seu **Auto**, uma vez que, distanciando-se de tom “católico e hierático” e chancelando o que disse seu crítico, atribui o veio épico de seu teatro diretamente às tradições dramáticas da Europa moderna e medieval. Ao longo dos aproximados mil anos que compreenderam esse segundo período, acareados com a obra do dramaturgo paraibano por muitos de seus exegetas, os palcos europeus, na verdade, praças e outros locais públicos, assistiram ao nascimento de um teatro que jamais se desconectou completamente do cordão umbilical que o ligava à Igreja. Embebido, portanto, da doutrina cristã, e dela derivado, na medida que sucede as ricas e variadas celebrações e festas sacras do catolicismo, o teatro medieval teve início dando realidade a episódios bíblicos conhecidos pelos fiéis, os quais, despregando-se da forma narrativa empregada na liturgia, iam, pouco a pouco, ganhando realidade cênica. Inicialmente tímidas apresentações que completavam o ritual da missa, esses esboços dramáticos desembocaram, no ocaso medieval, nos famosos mistérios, definidos por Anatol Rosenfeld, em seu estudo sobre o teatro épico, como imensas peças, independentes da liturgia, que ilustravam “a visão universal da história humana em amplo contexto cósmico, desde a queda de Adão até o Juízo Final” (2014:45). Cobrindo um período de tamanha extensão, esse gênero, como ensina o crítico, representa bem o espírito épico do drama medieval, cuja unidade era, conforme aponta, a “vasta extensão do tempo”, “o tempo da História da Humanidade” (2014:46-47).

Dessa forma, transpondo tempos e espaços para abarcar as diversas estações vistas pelo homem em seu périplo terreno, os promotores do teatro medieval jamais tiveram o interesse de causar em seu espectador a impressão de que a ação desenrolada diante de seus olhos se originava no próprio instante da apresentação, ziguezagueando entre épocas

---

<sup>77</sup> Em seu já mencionado estudo sobre Brecht, Anatol Rosenfeld, contrariando uma impressão bastante difundida acerca do teatro do dramaturgo alemão, afirma: “é evidente que Brecht não se dirige contra a emoção, como erradamente se afirma muitas vezes. Nenhum homem de teatro jamais chegaria a uma concepção tão absurda. O que importa é não permanecer na mera efusão irracional, é elevar a emoção ao raciocínio, canalizá-la num sentido inteligente, lúcido” (2012:32).

e lugares com a naturalidade de quem pretende mais apresentar que representar certas histórias. Essa relação com a ação dramática muda consideravelmente após a Renascença, quando a retomada de Aristóteles, em uma chave mais preceptiva que analítica, impõe ao drama normas um tanto rígidas que visam garantir a verossimilhança da trama encenada. Nessa linha, substituindo a estrutura profundamente episódica do teatro medieval por uma forma que privilegiava as unidades de tempo e espaço, o teatro renascentista, ao contrário do que o antecedeu, direcionou suas forças para a criação de um presente cênico que levava ao público a ação dramática como se, a cada apresentação, esta acontecesse pela primeira vez. Para tanto, como aponta Rosenfeld, o próprio palco sofreu uma mutação importante, distanciando-se cada vez mais da plateia a fim de extrair do corpo do ator toda a vivacidade da personagem à qual dá vida. Assim, conforme conclui o crítico, “o público, que antes comungava da mesma luz da cena, pouco a pouco é envolto em uma penumbra, como se não existisse para o palco, enquanto este, luminosa lanterna mágica, desenvolve para a plateia em trevas toda a sua força hipnótica” (2014:54-55).

No entanto, a inflexão ao que Marie-Claude Hubert classificou como “realismo ilusionista”, vivida pelo teatro europeu após o Renascimento, não sufocou completamente a variada e abrangente experiência medieval, cultivada por séculos e extremamente popular<sup>78</sup>. Dessa tradição, demonstraram especial resiliência as moralidades que, surgindo nos séculos finais da Idade Média, cruzaram as fronteiras desse período e se consolidaram como um dos gêneros dramáticos mais relevantes do século XVI. Resistindo à tentação ilusionista do palco à italiana, seus atores, incorporando, sobretudo, vícios e virtudes, realizavam sua performance não à distância, mas em meio a seu público, do qual exigiam constante participação. Profundamente moralizantes, essas peças, muitas vezes, desembocavam em julgamentos, cujas sentenças eram dadas pelos próprios espectadores, que, convertidos em juízes, viam-se forçados a refletir sobre os ensinamentos das cenas presenciadas. Comentadas por personagens que recordam o Palhaço suassuniano, essas passagens tinham seu sentido moral sublinhado por recursos narrativos dispostos ao longo de toda a apresentação, o que dava à peça da qual eram parte uma forte carga didática e um aspecto significativamente narrativo. Valendo-se de procedimentos semelhantes aos propostos, séculos mais tarde, por Bertold Brecht, as

---

<sup>78</sup> O termo cunhado por Marie-Claude Hubert consta em seu estudo sobre **As grandes teorias do teatro**. Nele, a estudiosa francesa destaca que, ao contrário do teatro medieval, que “oferece o espetáculo de ações sucessivas que não mantêm necessariamente relação umas com as outras”, o teatro do Renascimento e, posteriormente, o do Classicismo francês, “ao se afastar da estilização antiga, se orienta lentamente para uma espécie de realismo ilusionista que triunfará um século depois” (2013:51).



moralidades abdicavam, assim, da ilusão teatral plena para expor de modo mais claro seus preceitos. Sem embargo, apesar da adjacência entre o teatro brechtiano e essas obras, o que não escapou ao olhar apurado de Anatol Rosenfeld, foram essas apresentações entre o Medieval e a Modernidade, e não o gênio do alemão, as responsáveis por plantar a semente do jogo e do trato direto com o público no solo da dramaturgia madura de Ariano Suassuna<sup>79</sup>.

A essa influência direta, somou-se ainda, como mencionado, outra de grande relevância: o teatro chamado barroco. Fruto tanto das novidades renascentistas quanto da tradição medieval, a atividade teatral desse período procurou equilibrar o ganho da perspectiva cênica, que projetava o homem em um presente sempre atualizável, com a amplitude do plano cósmico, no qual, inevitavelmente, estava inserido. Desse modo, conservou a distância entre palco e público, receita pelos entusiastas da Antiguidade Clássica, traçando, segundo as palavras de Otto Maria Carpeaux, uma fronteira rígida: “aqui, o mundo real dos espectadores; ali, o mundo irreal da ilusão teatral” (2012:54). Entretanto, ao contrário de seu antecessor, empenhado em sustentar um “realismo ilusionista”, o teatro barroco, se com uma mão segurou a ilusão teatral, com a outra a despedaçou. Conforme Anatol Rosenfeld, nesse momento, “os recursos cênicos inventados no Renascimento para conquistar e dominar a realidade terrena são mobilizados para obter precisamente o efeito contrário: não para consolidar e sim para abalar a realidade” (2014:59). Nesse sentido, as mesmas personagens que surgiam de um lado do palco como seres de carne e osso imersos em uma realidade concreta, no decurso do espetáculo, percebiam-se moldadas, na verdade, a partir da mesma matéria de que são feitos os sonhos.

Nesse contexto, despontam, na dramaturgia ocidental, Hamlets e Segismundos que, ao refletirem, no decorrer da ação dramática, sobre a trama de suas vidas, reconhecem o caráter aparential do que se convencionou como real. Autoconscientes, como as adjetivou Lionel Abel, os protagonistas de obras centrais do teatro de então, ao contrário de seus predecessores antigos, não acreditavam na solidez do cenário pelo qual caminhavam, pois perceberam que a distância entre a fria prisão e o luxuoso palácio era idêntica à que separava a mão do dramaturgo do tinteiro. No entanto, cientes, por um

---

<sup>79</sup> Em **O teatro épico**, Anatol Rosenfeld não deixa de pontuar que, durante a época referida, “multiplicam-se as formas dramáticas e teatrais caracterizadas pelo forte influxo épico em consequência do uso amplo de prólogos, epílogos e alocações intermediários ao público, com fito didático, de interpretação e comentário, à semelhança de técnicas usadas em nosso século por Claudel, Wilder e Brecht” (2014:55).

lado, de que, mais que um caminho incontornável, a realidade é uma peça assinada por aqueles que se dispõem a escrevê-la, por outro, não ignoram que a escrita dessa trama tem limites bastante claros, o último deles, a morte. A ela, nem o mais hábil dos dramaturgos, como foi o príncipe dinamarquês, pode escapar, de modo que a vida, mesmo ganhando diferentes formas, não tem alterada sua substância, pois do vazio modela suas personagens e ao vazio as devolve.

Essa espécie de plasticidade do nada é justamente o que constata as mais famosas personagens de Shakespeare e Calderón em seus monólogos centrais: assim como Hamlet percebe que *ser* é apenas adiar o inevitável momento de *não ser*, Segismundo, após sua frustrada experiência no palácio de Basílio, lucidamente vê, no lugar dos diferentes vultos que desfilam sobre o mundo, a mesma cinza deixada pela morte. Dramaturga de todos nós, como Quixote explica a Sancho ao encontrarem a companhia de Angulo, a morte transforma a experiência humana no mundo em algo semelhante a um espetáculo, pois, como um profissional que, após a função, quita seus trajes e maquiagem, com ela, o homem vê desaparecer tudo quanto pensou ser ao longo de sua apresentação, restando-lhe apenas sua verdadeira face de ator, isto é, sua máscara de caveira. É, portanto, antevendo esse fim comum que, no lugar de conservar a fantasia de realidade proporcionada pelo palco barroco, Hamlet e Segismundo rompem com essa ilusão, escancarando para a plateia não exatamente os bastidores da encenação que lhes dá vida, mas a natureza enganosa do que os que assistem ao espetáculo chamam de real. Percebê-la é, então, mais importante que enxergar o que a sucede, se o glorioso plano espiritual dirigido pelo Autor ou o temido país desconhecido, uma vez que, do lado de cá da fronteira, passa-se a caminhar reconhecendo no mundo sua dimensão de palco e nos homens sua condição de atores.

Essa analogia, como dito, anterior aos séculos XVI e XVII europeus, ganha especial relevo durante esse momento, tão marcado pela perda de referências sólidas por parte do homem. Assim, conduzidas pelos ventos desse tempo, as espessas nuvens que pairavam sobre a coroa, tornando dura a tarefa de ver a face daquele que a usava, espalharam-se pelos demais campos da vida humana, limpando, com a chuva que carregavam, toda a sua camada de ilusão. Nessa linha, reduzido a ficção, o mundo terreno, quando manuseado pelos artistas do período, deles recebeu um tratamento diverso ao que estava acostumado, sendo tomado como representação. Desse modo, se tudo é ludíbrio, retratar o que no mundo há implica traduzir, nos termos da arte, sua natureza enganosa. Por isso, multiplicam-se incessantemente os jogos metalinguísticos que caracterizam as

obras do período. A ele pertencem tanto as meninas retratadas às costas de Velásquez, posicionado no centro do quadro, quanto o falso cavaleiro andante inebriado pelas aventuras de Amadis de Gaula que, a certa altura, fecha a novela ibérica para ler, perplexo, sua própria história publicada<sup>80</sup>. Nesse viés, comenta Arnold Hauser, em seu tantas vezes citado estudo acerca do Maneirismo, que

consciente ou inconscientemente, a arte não clássica abandona a ficção de que a criação artística constitui um mundo autossuficiente com fronteiras intransponíveis, um recinto que, uma vez adentrado, não pode ser novamente abandonado. O maneirismo permite — e realmente com frequência requer — uma interrupção ocasional da ilusão da arte e a ela retorna com prazer (2007:31).

No universo teatral, exemplos dessa relação com a ilusão artística também abundam. Entre eles, a engenhosa armadilha armada por Hamlet para enredar seu tio usurpador e o belíssimo auto sacramental de Calderón de la Barca, que, mais que empregar em um momento específico o artifício do teatro dentro do teatro, transforma-o em tema de seu espetáculo. Nele, bem como na tragédia shakespeariana, o espectador é arrastado em um verdadeiro jogo de espelhos, no qual, em meio a diversas imagens distorcidas, perdem-se os parâmetros da realidade. Assim, após assistir a atores assistindo a outros atores, fechadas duas vezes as cortinas, passa a aguardar o momento em que cairão os panos de sua vida e ouvirá os aplausos de seu próprio público. Nesse esteio, seguro da solidez de sua identidade no início da apresentação, o espectador do teatro dito

---

<sup>80</sup> Em recente e interessante estudo acerca da presença de estruturas típicas do Barroco em escritores hispano-americanos do século anterior, Carlos Gamerro sustenta que não há apenas um, mas dois modos de ser barroco no campo da literatura. O primeiro deles, de acordo com sua tese, manifesta-se no nível da palavra e da frase e está ligado ao excessivo, desmesurado, frondoso, encontrando sua melhor realização em Don Luis de Góngora. O segundo, por sua vez, encontra-se em estruturas narrativas que batizou como “ficções barrocas”, complexos jogos metalinguísticos que colocam em xeque tanto a realidade da obra como a de quem a aprecia. Tendo seu melhor modelo em Cervantes, nas palavras do crítico, esse segundo modo de ser barroco se caracteriza por “su afición, adicción a veces, al juego de intercambiar, plegar o mezclar (no en el sentido en que se mezclan los ingredientes de una receta, sino en el de barajar las cartas de un mazo) los distintos planos de los que la realidad se compone: ficción/verdad, cuadro/modelo, copia/original, reflejo/objeto, imaginación/percepción, imaginación/recuerdo, sueño/vigilia, locura/cordura, teatro/mundo, obra/autor, arte/vida, signo/referente. La realidad barroca no es nunca la de uno de los términos de estas oposiciones; no, por ejemplo la realidad del objeto frente a la irrealidad de su reflejo en un espejo, la del modelo frente al cuadro, sino el compuesto calidoscópico, siempre cambiante, que surge de todas estas combinaciones y entrecruzamientos. Es una hiperrealidad compleja, inquieta y, sobre todo, autocontradictoria e inconsistente” (2010:18). Em nossa tradução: esse segundo modo de ser barroco se caracteriza por “sua fixação, seu vício às vezes, ao jogo de intercambiar, duplicar ou mesclar (não no sentido em que se mesclam os ingredientes de uma receita, mas no de embaralhar as cartas de um baralho) os distintos planos que compõe a realidade: ficção/verdade, quadro/modelo, cópia/original, reflexo/objeto, imaginação/percepção, imaginação/recordação, sonho/vigília, loucura/prudência, teatro/mundo, obra/autor, arte/vida, signo/referente. A realidade barroca nunca é a de um dos termos dessas oposições; não, por exemplo, a realidade do objeto diante da irrealidade de seu reflexo num espelho, a do modelo diante do quadro, mas o composto caleidoscópico, sempre em mutação, que surge de todas estas combinações e entrecruzamentos. É uma hiper-realidade complexa, inquieta e, sobretudo, autocontraditória e inconsistente”.

barroco, ao testemunhar tanto a fagocitose cênica promovida pelo recurso metateatral quanto as profundas considerações de personagens como Hamlet e Segismundo sobre o caráter ilusório da experiência terrena, reconhece que, noutra plano, ocupa um lugar não na plateia, e sim no palco do grande teatro do mundo.

Dessa maneira, com raízes profundas no solo das letras ocidentais, a tópica do *theatrum mundi* encontra, como em nenhum outro momento da arte europeia, as condições perfeitas para florescer, chegando a derrubar, de maduros, alguns de seus frutos na cabeça de homens que, como Sancho Pança, estavam cansados de encontrá-los pelo caminho. Alegoria típica de um mundo em dissolução, a imagem se fortaleceu, porém, não só por concentrar a posição da época acerca da realidade, mas também pela centralidade da própria atividade teatral para o período. Como assinala Otto Maria Carpeaux, “o teatro está no centro da civilização barroca, da época de Shakespeare, Calderón e Racine”. Para ele, conforme o crítico, “convergem todos os desejos de ostentação suntuosa, de transfiguração da realidade em ilusão, de construção de um mundo de arte, fora do mundo material” (2012:53). Além disso, contribuiu com sua popularização o espírito dogmático da Contrarreforma, sempre pronto para assombrar os fiéis que a Igreja não queria perder com os temas da fugacidade da vida e da artificialidade das coisas deste mundo. Esse uso evangelista, tão agudo em Calderón de La Barca, ensina, portanto, nas palavras precisas de Anatol Rosenfeld, que

o mundo dos sentidos é irreal como o teatro. Face ao mundo, porém, o teatro tem a honestidade de confessar-se teatro e de saber que é engano [...]. Ao engano do teatro não segue o desengano. Assim, o teatro barroco torna-se, apesar do seu extremo ilusionismo, instrumento didático do espírito e da verdade. As suas metamorfoses perturbadoras ensinam que só na eternidade há ser verdadeiro, inalterável (2014: 59-60).

Séculos depois de sua primeira apresentação durante as celebrações de Corpus Christi na Espanha, **El gran teatro del mundo** ganharia um herdeiro indireto das mãos de um grande leitor da obra calderoniana do outro lado do Atlântico. Se a esse auto derivado não se pode imputar o viés dirigista que José Antonio Maravall atribui à dramaturgia do Século de Ouro espanhol e às suas vizinhas, certamente, deve-se enxergar nele parte do desprendimento do mundo terreno que animou a peça sacra de Calderón de La Barca. Transformado em tablado na obra do escritor madrileno, no **Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna, esse mesmo mundo reaparece como picadeiro, centro de um circo onde desempenham seus papéis variados tipos humanos até o fim do espetáculo. Comandados pela figura de um palhaço, que, conforme apontado por Rosenfeld, recorda certas vozes narrativas do teatro final da Idade Média, ao se

anunciarem como atores e atrizes, rompem com a ilusão teatral, reproduzindo, em alguma medida, o efeito causado por certos trabalhos do Barroco. Desse modo, o uso, em sua peça mais famosa, do teatro dentro do teatro, recurso interessantemente reproduzido nas três adaptações ao cinema que recebeu a obra, coloca sua comédia em sintonia com o auto que afirmou ter em seu espírito quando a escreveu e vincula sua dramaturgia à mesma tradição que deu ao mundo o gênio de Shakespeare e Calderón de La Barca<sup>81</sup>.

Esse artifício, por vezes associado à tópica do *theatrum mundi*, foi empregado ostensivamente por Ariano Suassuna ao longo de sua dramaturgia, havendo sido experimentado antes mesmo da estreia de seu trabalho mais conhecido. Concretizado, por vezes, apenas por um narrador que denuncia a condição fictícia da apresentação, como ocorre já no **Auto de João da Cruz**, de 1950, o recuso abunda também em seus famosos entremezes, termo ligado ao Século de Ouro espanhol que o escritor usa para classificar suas peças curtas. Entre eles, **Torturas de um coração**, de 1951, escrito especialmente para mamulengos, e **O castigo da soberba**, de 1953, que, antes de compor o ato final do **Auto da Compadecida**, já figurava na obra do escritor nordestino como trabalho independente. A ele se seguiram outros, como **O seguro**, de 1957, e o imaginativo **O homem da vaca e o poder da fortuna**, de 1958, que, destacando-se dos demais, leva o recurso do teatro dentro do teatro a um nível desconhecido pelos outros. Narrado por dois cantadores populares que contam a história de um irmão de profissão, o poeta Joaquim Simão, tornam-se esses narradores personagens tanto da história apresentada por eles quanto da escrita pelo poeta, arquitetura dramática que impressionou Silviano Santiago. Conforme o crítico,

pelo seu caráter de peça-dentro-da-peça devemos assinalar a modernidade do **Homem da vaca**, pois no jogo de reflexos internos vemos que se esbate contra o espelho da(s) outra(s) peça(s) a problemática inicial, levando-nos a um exercício de leitura completo, não linear, pois teria de tomar em consideração as três dramatizações distintas e seus reflexos (2011:108)

Assinalada pelo escritor mineiro, a modernidade do entremez suassuniano já era conhecida, como exposto, pelo teatro dos séculos XVI e XVII europeus, que, não

---

<sup>81</sup> A enorme popularidade da peça de Ariano Suassuna fez com que, em poucos anos, fosse levada às telas de cinema, nas quais se imortalizaria definitivamente. A primeira adaptação da obra, o filme **A Compadecida**, de George Jonas, data de 1969. Bastante bem recebida, a ela seguiram outras duas produções, **Os Trapalhões no Auto da Compadecida**, de 1987, e a mais recente e exitosa delas, **O Auto da Compadecida**, de Guel Arraes, que, estreando em 1999 como minissérie, no ano seguinte, ganhou edição própria para o cinema. Em cada uma dessas três adaptações, difere-se, porém, a relação estabelecida entre as linguagens teatral e cinematográfica, ocupando o circo, nas diferentes produções, espaços igualmente diversos, o que, naturalmente, modifica a relação da trama com a tópica do *theatrum mundi*.

coincidentalmente, pertenceram a uma idade chamada Moderna. Reflexo de uma relação sempre ambivalente com a realidade, na qual tudo pode ser e não ser, o artifício metateatral empregado por Ariano Suassuna em seus entremezes extrapolou, como visto, os limites dessas peças curtas e chegou às suas principais produções, como no circo armado em seu **Auto da Compadecida**. No entanto, apesar de inteligentemente acoplado à sua comédia de 1955, esse recurso, que reproduz, em dimensões menores, a grande imagem do mundo como teatro, encontra sua melhor realização em outro trabalho do escritor. Publicado apenas quatro anos após o **Auto** e já precedido por outras duas obras cômicas, **A pena e a lei** revela, como nenhuma outra peça do artista, a obsessão do dramaturgo nordestino pela imagem tão bem trabalhada por Calderón de La Barca em seu auto mais famoso. Certamente com ele ainda quente em seu coração, arquitetou uma de suas obras mais bem realizadas, no centro da qual, homens e mulheres, antes atores e atrizes do enorme palco global, tornam-se, pelas mãos de seu autor, mamulengos comandados, em última instância, pelo único Autor da comédia humana.

## II.

Em 1947, ano em que escreveu **Uma mulher vestida de sol**, Ariano Suassuna, ao lado de companheiros do Teatro do Estudante de Pernambuco, conheceu o mamulengueiro Cheiroso em uma feira tradicional de Recife. De acordo com o relato de um dos mais ilustres membros do grupo, Hermilo Borba Filho, “era magro, muito alto e feio, morava no Alto do Pascoal e seu apelido lhe veio do fato de fabricar ‘cheiros’, essências baratas extraídas das flores e metidas em frasquinhos para venda às pessoas de sua classe” (1966:102). Encantados com sua arte, os integrantes do TEP, que tanto estudaram suas técnicas, jamais chegaram a conhecer seu nome de batismo, o que, segundo o então líder da trupe, não tem importância, pois “foi como Cheiroso que ele realizou um mamulengo de primeira, representando em tudo quanto era festa de arrabalde ou de aniversário” (1966:102). Foi nessa condição, portanto, que, nesse mesmo ano, foi convidado por Hermilo Borba Filho e outros integrantes da companhia para uma mesa redonda sobre representações teatrais de cunho popular, a primeira do Brasil, segundo o diretor pernambucano. Sob sua inspiração, o grupo ainda fundou um Departamento de Bonecos, responsável por promover uma montagem da farsa lorquina **Amor de Dom Perlimplin com Belisa em seu jardim** com mamulengos do próprio Cheiroso e, no ano seguinte, a peça curta **Haja pau**, de José Moraes Pinho, cuja estreia, na famosa Barraca, sucedeu **Cantam as Harpas de Sião**, de Ariano Suassuna.

Para além dessas apresentações, por si só memoráveis, a importância do mamulengo para os membros do Teatro do Estudante de Pernambuco também pode ser atestada pelo minucioso estudo de Hermilo Borba Filho, **Fisionomia e espírito do mamulengo**, publicado duas décadas após o encontro com o mestre recifense. Nele, citando a definição de Henrique de Beaurepaire-Rohan, dada ainda no século XIX em seu **Dicionário de vocábulos brasileiros**, define o mamulengo como

uma espécie de divertimento popular, que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada escondem-se uma ou duas pessoas adestradas e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e da atualidade. Tem lugar por ocasião de festividades da Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dadas pecuniárias (BEAUREPAIRE-ROHAN, 1889:88).

Bastante precisa, a descrição da arte do mamulengo elaborada pelo intelectual do Império, além de evidenciar o caráter eminentemente popular dessa prática, destaca a inclinação dessa modalidade teatral aos temas religiosos que lhe deram origem. Manipulados, inicialmente, para a representação do nascimento de Cristo, os mamulengos nasceram, conforme Hermilo Borba Filho, das conhecidas figuras do presépio católico, as quais foram, pouco a pouco, descolando-se da cena natalina e integrando-se a arranjos dramáticos de natureza profana. Estes últimos, apesar da resistência dos assuntos cristãos, ganharam a predileção tanto dos mamulengueiros como de seu público, gerando uma série de tipos tradicionais aproveitados por outros artistas como personagens de suas próprias tramas.

Típico da arte popular e comparável ao funcionamento da *commedia dell'arte* na Europa, esse processo criador, uma década após o encontro entre Cheiroso e os integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco, foi incorporado pelo dramaturgo mais importante do grupo a uma de suas melhores obras. Ainda que não seja uma peça propriamente para mamulengos, como alguns de seus entremezes mencionados, **A pena e a lei**, de Ariano Suassuna, reaproveita figuras típicas dessa tradição ao construir suas personagens. Estas, embora interpretadas por atores de carne e osso, fazem as vezes dos bonecos nordestinos, reproduzindo seus gestos distintivos e obedecendo os comandos de um mamulengueiro, ao qual, como forma de homenagem, o escritor dá o nome de Cheiroso. Voz narrativa característica da dramaturgia suassuniana, a personagem, entretanto, vem acompanhada, nessa peça, de uma apresentadora, Cheirosa. Ambas as personagens, analogamente ao Palhaço do **Auto da Compadecida**, são responsáveis por costurar o tecido dramático da peça e, em substituição ao espírito circense que anima a

comédia de 1955, sublinham o apelo popular da obra que apresentam transformando-a em um verdadeiro teatro de mamulengos.

Escrita em 1959, a peça foi montada pela primeira vez em 1960, em Recife, pelo Teatro Popular do Nordeste, que, além do dramaturgo paraibano, ostentava em suas fileiras Hermilo Borba Filho, recém-chegado de São Paulo, onde atuou durante alguns anos. Em grande medida continuação do TEP, dissolvido uma década antes, o TPN manteve aceso o entusiasmo de seus membros pela cultura popular, sem descuidar, como na experiência anterior, dos grandes clássicos da dramaturgia ocidental. Prova do interesse da agremiação em conciliar os registros erudito e popular da arte é a escolha da comédia de Ariano Suassuna, então já conhecido nacionalmente como o autor da **Compadecida**, para abrir os trabalhos do grupo. Composição erudita baseada em elementos da tradição popular, nela, o autor repete a exitosa fórmula de seu **Auto**, batizada por Idelette Muzart Fonseca dos Santos como “construção por aglutinação”, partindo de tramas menores, inéditas ou não, para chegar a uma composição maior, na qual essas partes aparecem integradas sem deixar, por outro lado, de manter certa autonomia.

Em **A pena e a lei**, o escritor paraibano recicla, para seu primeiro ato, um entremez de 1951 escrito propriamente para mamulengos, o já mencionado **Torturas de um coração**, renomeando-o, pela voz de seus apresentadores, como “A inconveniência de ter coragem”. Além dele, reaproveita uma versão facilitada do terceiro ato do **Auto da Compadecida**, que escreveu para o grupo de adolescentes que dirigia no Ginásio Pernambucano. Sob o título de **O processo do Cristo negro**, a peça curta girava em torno da surpresa de algumas almas durante seu julgamento final pelo Filho de Deus, que aparecia como um homem preto. Um dos pontos altos da **Compadecida**, em sua reescrita para **A pena e a lei**, temendo soar repetitivo, Ariano Suassuna opta por modificar a cor de seu Cristo, tornando-o branco. Encerrando a peça, **O processo** recebe o título de “Auto da virtude da esperança”, sendo precedido por outro ato, escrito especialmente para a obra da qual é parte, “O caso do novilho furtado”. Parte das personagens da peça, conforme destacado, derivam de tipos tradicionais do teatro de mamulengos, como o valentão cabo Rosinha, cabo Setenta em **Torturas de um coração** e nas tramas apresentadas por mestre Cheiroso, e Benedito, homem pobre e preto que, tal como o João Grilo da **Compadecida**, compensa, com sua imensa esperteza, as desvantagens sociais que lhe impõe o preconceito de classe acrescido do racial.



Povoada de personagens conhecidas e amadas pelo público fiel aos tradicionais bonecos nordestinos, a peça de Ariano Suassuna é apresentada, porém, não por um desses tipos, mas, como mencionado, pela projeção de um de seus mais importantes cultores, Cheiroso. Acompanhado, anuncia, logo no início do primeiro ato, que o que se desenrolará diante dos olhos do público é um espetáculo de mamulengos:

CHEIROSO — Atenção, respeitável público, vai começar o espetáculo!  
CHEIROSA — Vai começar o espetáculo!  
CHEIROSO — Vai começar o maior espetáculo teatral do País!  
CHEIROSA — Vai começar o maior espetáculo músico-teatral do universo!  
CHEIROSO — O presente presépio de hilaridade teatral denomina-se *A pena e a lei* porque nele se verão funcionando algumas leis e castigos que se inventaram para disciplinar os homens. E, como era de esperar, tudo isso tem que começar por algumas transgressões da lei, pois quando se traçam normas e sanções, aparece logo alguém para transgredi-las e desafiá-las!  
CHEIROSA — Pedante não, aqueles pipocos!  
CHEIROSO — Cachorra!  
CHEIROSA — Safado!  
CHEIROSO — Sai daí! O “Mamulengo de Cheiroso” tem o prazer de apresentar...  
CHEIROSA — A grande tragicomédia lírico-pastoril!  
CHEIROSO — O incomparável drama tragicômico em três atos!  
CHEIROSA — A excelente farsa de moralidade!  
CHEIROSO — A maravilhosa facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada...  
CHEIROSA — *A Pena e a Lei!* (2019:27-29).

Dessa entrada, participam os demais atores da peça, que logo se abaixam dentro do mamulengo, termo usado pelo dramaturgo também para designar o quadrilátero formado por quatro estacas e um pano atrás do qual se escondem as personagens ao incorporarem os bonecos nordestinos. Caracterizados, portanto, como mamulengos, os atores devem, de acordo com as rubricas do autor, executar “gestos mecanizados e rápidos” (2019:21), de modo a reproduzir o ritmo dessa modalidade teatral. Em observância a essas diretrizes, Hermilo Borba Filho recorda que, na ocasião da primeira montagem da peça, percorreu todo o Recife em busca de um mamulengueiro que pudesse demonstrar ao elenco do TPN o gestual desses bonecos, deparando-se com um homenzinho “magro, amarelo, com cara de quem passa fome, gago e que dizia chamar-se Benedito” (1966:142). Conforme descobriu o diretor, “não se chamava Benedito coisa nenhuma. Benedito era o nome do boneco principal, um pretinho ardiloso e sabido, descendente de Karagós e Polichinelo” (1966:142). Capricho do destino, a personagem reaproveitada por Ariano Suassuna do teatro de mamulengos é a primeira a entrar em cena após o anúncio do início do espetáculo:

BENEDITO — Sou negro, sou negro esperto,  
sou negro magro e sambudo,  
sou negro fino e valente,

negro de passo miúdo:  
branca, morena ou mulata,  
eu ajeito e enrolo tudo! (2019:30)

Cantando, como é comum nas apresentações desses bonecos, Benedito antecipa o tema do primeiro ato, que, como o entremez de 1951, encena a disputa pelo coração de uma mulher. Esta, entretanto, o malandro sabe que não poderá lograr com facilidade. Esperta e muito exigente, a Marieta, interpretada pela mesma atriz que dá vida a Cheirosa, não lhe faltam pretendentes melhores que Benedito, que, além de pobre, é covarde. Entre eles, cabo Rangel, conhecido como Rosinha, e o fazendeiro Vicentão, apelidado Borrote. O primeiro, como mencionado, é uma variação do famoso Cabo Setenta, personagem do teatro de mamulengos utilizada por Ariano Suassuna em **Torturas de um coração** e por mestre Cheirosa em suas apresentações populares. Transformado em Rosinha, aparece novamente ao lado de Vicentão, também presente no entremez, compondo uma dupla de valentões facilmente reconhecíveis. Ao lado de Benedito, disputam o amor de Marieta, mulher de “procedimento duvidoso” que parece disposta a eleger o homem que lhe der a melhor prenda e se mostrar mais valente. Conhecendo a fama de seus rivais, que já tinham uma briga marcada para decidir quem teria o direito de seguir cortejando a moça, Benedito apela, então, para seu único trunfo: sua esperteza. Assim, conduz tanto um quanto outro à sua arapuca. Primeiro, diz a cabo Rosinha que sabe, da própria Marieta, que ela já tem seu eleito: o militar. No entanto, conforme explica a Rosinha, é preciso dar-lhe uma demonstração de afeto para que essa inclinação se fortaleça ainda mais. Desse modo, oferece-lhe, por dois contos de réis, um par de brincos. Com um conto, paga a Zé Ourives as joias e, com outro, segundo o que diz ao cabo, oferta um montante a Vicentão para fazê-lo desistir da briga. Denunciando-se como medroso, Rosinha prontamente aceita a oferta de Benedito, concordando, inclusive, com a insinuação de que, para não levantar suspeitas sobre o arranjo, outra pessoa deve entregar o regalo a Marieta, serviço executado, obviamente, pelo quengo. Exitosa, a trapaça repete-se nos mesmos moldes com Vicentão, de quem Benedito consegue três contos de réis em um anel também de Zé Ourives. Enganando os dois, o malandro consegue, finalmente, uma abertura com Marieta, que aceita de bom grado os presentes que lhe entrega seu pretendente. Para conquistá-la completamente, porém, Benedito sabe que falta demonstrar-lhe que é um homem corajoso. Por isso, arma o ato final de sua arapuca: com a desculpa de acertar os detalhes finais da desistência de ambos, reúne os dois valentões no mesmo lugar e, fingindo para um ser o outro, expõe seus oponentes ao ridículo e

redimensiona a paixão que sentem pela moça, fazendo com que comparem esse sentimento a outros prazeres de suas vidas:

ROSINHA — Não me mexo não, Seu Vicentão! Ai, Seu Vicentão, não mate não pelo amor de Deus!

BENEDITO — É eu que vou decidir! Você vai me esperar ali, na igreja! Se tentar fugir, morre! Quando eu der um assovio, volte, jogue o revólver no chão e se ajoelhe, esperando a sentença. E você vai deixar Marieta de lado, viu?

ROSINHA — Eu obedeço, mas tenho uma condição!

BENEDITO — O quê, atrevido?

ROSINHA — Pelo amor de Deus é coisa pouca! Eu vou lhe confessar uma coisa: tenho horror à violência e sou louco pelas flores! Pelo meu gosto, eu vivia plantando flores, ao luar: rosas, cravos, bogaris, angélicas, dalias... Por vaidade, me meti nesta vida e nesta briga, foi tudo vaidade! O senhor não tem um pé de bogari no terreiro da sua fazenda?

BENEDITO — Tenho.

ROSINHA — Pois bem: eu obedeço a tudo. Mas o senhor não conta nada a ninguém, deixa eu viver e me dá o pé de bogari. Está certo?

BENEDITO — Bem, se eu resolver não matá-lo, não conto nada e o bogari será seu. Vá, saia!

*Rosinha abaixa e Benedito também. Toques de sino. Vicentão aparece, também tremendo, com um revólver na mão.*

VICENTÃO — Minha vocação é criar passarinho, cuidar do alpiste e limpar a gaiola: canário, xexéu e campina-patola, concriz, curió e o salta-caminho; cardeal, patativa, tiziu, verde-linho, eu crio se dessa puder escapar!

Chegou o momento de eu me confessar:

eu quero é cuidar de um viveiro bonito, com pombo, asa-branca e com caga-sibito, pulando e cantando na beira do mar!

*Benedito aparece por trás dele, com quepe igual ao do cabo, e encosta-lhe o revólver nas costas.*

BENEDITO — (*Rouco*) Borrote, não se mexa não, que morre!

VICENTÃO — Ai, Seu Delegado, pelo amor de Deus, não me mate não!

BENEDITO — É o que eu vou resolver! Você vai me esperar ali, junto do açougue. Estou de olho aberto, se tentar fugir, leva um tiro na barriga! Quando eu der um assovio, venha se entregar. Jogue o revólver no chão e se ajoelhe. E tem uma coisa: Marieta agora é minha!

VICENTÃO — Eu obedeço! Mas me diga uma coisa: o senhor não tem um galo-de-campina na delegacia?

BENEDITO — Tenho.

VICENTÃO — A única coisa que me interessa no mundo é criar passarinho! Foi por vaidade que me meti nessa briga. Eu obedeço! Mas o senhor não conta nada a ninguém e me dá esse galo-de-campina!

BENEDITO — Pois vá! Se eu resolver não matá-lo, não conto nada e o galo-de-campina será seu. Saia, antes que eu me arrependa! (2019:63-66)

Acompanhada por Marieta, a cena recolhe as credenciais de bravura ostentadas até então por Rosinha e Vicentão e alça Benedito à condição de valente. O malandro, no entanto, não ganha o prêmio mais disputado, pois, enquanto se encontrava imerso no plano desenvolvido para desmoralizar seus concorrentes, Marieta se arranjou com outra

personagem, Pedro, com quem havia tido um caso anos antes. Dessa forma, assim como o cabo e o fazendeiro foram traídos por seu engenho, Benedito viu-se traído pela vida. Conforme explica Cheiroso ao final do ato, revelando seu sentido pedagógico,

CHEIROSO — A vida traiu Rosinha,  
traiu Borrote também.  
Ela trai a todos nós,  
quando vamos, ela vem,  
quando se acorda, adormece,  
quando se dorme, estremece,  
que a vida é morte também (2019:70-71).

Tomada como ilusão no primeiro ato da peça, a vida não receberá tratamento diferente na trama seguinte, “O caso do novilho furtado”. Nela, assistimos a personagens já conhecidas, como Benedito, Rosinha e Vicentão, enredadas, ao lado de outras figuras, em um curioso caso jurídico. Ao contrário do que ocorria no ato anterior, já não imitam integralmente os trejeitos dos mamulengos, devendo representar, segundo a rubrica, “num meio-termo entre boneco e gente, com caracterização mais atenuada, mas ainda com alguma coisa de trôpego e grosseiro, que sugira a incompetência, a ineficiência, o desgracioso que, a despeito de sua condição espiritual, existe no homem” (2019:25). Além disso, nessa etapa, os atores não desempenham seus papéis atrás de um mamulengo, ocupando todo o palco, que deve abrigar um modesto cenário composto por uma porta simbolizando a entrada de uma delegacia. Em torno dela, tem início a ação dramática, com Joaquim, empregado do local, que limpa o chão até ser surpreendido por seu irmão, Mateus, que entra desesperado. Acusado por seu patrão, Vicentão Borrote, de haver roubado um de seus novilhos, o vaqueiro antecipa-se ao fazendeiro indo até a delegacia para pedir ao irmão que atrase o encontro de seu chefe com cabo Rosinha até que possa chamar Benedito, cuja inteligência pretende usar a seu favor.

Ao entrar em cena, embora sob desconfiança, o malandro logo vence a má vontade com que Rosinha o recebe, fruto do último encontro entre os dois, dando-lhe um carneiro “para os pobres presos de Taperoá” (2019:84), que, certamente, jamais verão a cor do animal. No entanto, determinado a fazer justiça, Vicentão aparece em seguida, acompanhado de uma testemunha de acusação, o cantador popular João, e de Marieta. Perspicaz, a moça imediatamente percebe o ardil de Benedito e aconselha Vicentão a equilibrar a disputa dando ao cabo algum regalo. Defendendo os interesses do fazendeiro, desempenha, tal como Benedito para Mateus, a função de advogada, incitando João a contar ao cabo que viu o cliente do malandro carregando um novilho que se encaixa nas descrições do animal perdido. Em resposta, Benedito encontra uma testemunha de defesa

para Mateus, padre Antônio, que, já velho e senil, confunde datas e situações e, por isso, atesta haver estado com o acusado no dia do furto. Entretanto, ambas as testemunhas são desqualificadas pelas partes envolvidas, uma por caduca, outra por bêbada, e o processo pouco avança.

Tem fim a situação apenas quando, havendo ganhado tempo, Benedito apresenta a Vicentão uma prova de seu novilho não foi roubado, e sim morto por ordem do próprio fazendeiro. Assim, empunhando uma licença da prefeitura trazida por Mateus, o quengo convence o dono do animal da legalidade do abate. O que nem mesmo ele sabia, porém, é que o documento apresentado por seu cliente era referente, na realidade, ao ano anterior, dado que passou despercebido por Vicentão e pelo próprio advogado. Provada a inocência de Mateus perante lei, sua idoneidade, ao final do ato, é atestada também diante do público, pois, embora se haja valido de meios ilícitos para alcançar a justiça, como se descobre, o vaqueiro realmente não roubou o novilho. Resolvida a situação, o verdadeiro culpado aparece: Joaquim, que, sentindo-se injustiçado por Vicentão, seu antigo chefe, furta o animal e viaja para Campina Grande com o dinheiro da venda. Dessa maneira, conforme conclui Benedito, “tudo terminou se engrenando e a justiça foi feita” (2019:114), ainda que, como destacam os apresentadores, por engano:

CHEIROSO — Vida esquisita esta nossa,  
justiça limpa, a do mundo!  
Diz-se do mar que ele é claro:  
ninguém sabe a cor do fundo.  
Chamei a peça de “Caso”:  
mas foi esse um nome *raso*,  
precisava um mais profundo!  
CHEIROSA — Se cada qual tem seu crime,  
seu proveito, perda e dano,  
cada qual seu testemunho,  
se cada qual tem seu plano,  
a marca, mesmo, da peça  
devia ter sido essa  
de *Justiça por Engano!* (2019:114-115)

Vivido por personagens que se apresentam como seres intermediários entre mamulengos e homens, o segundo ato da obra, como observa Sábato Magaldi, sugere “uma abertura para uma vida terrena em que nem tudo é absurdo ou, em outras palavras, o próprio absurdo provém de uma lei secreta que pode redundar em justiça” (2010:71). Nesse sentido, ao contrário do desengano profundo em que se encerra a trama anterior, nesta, o tom final é de esperança, sentimento que, diga-se de passagem, integra o título do ato final da peça. Nele, após demonstrarem que, mesmo imperfeita e um tanto arbitrária, a ordem impressa no mundo pelos homens pode levar ao bem, os

apresentadores apontam que somente no plano espiritual, no entanto, existe verdadeira justiça. Conforme registra Cheiroso, “seja pela porta da frente, seja por portas travessas, o fato é que a justiça se faz! E se é possível ver isso agora que somos cegos, quanto mais depois, quando tivermos bons olhos para enxergar” (2019:117). No caso das personagens da peça, esses olhos chegam justamente com o terceiro ato, quando, após morrerem, uma a uma, por motivos diferentes, mas interligados, adentram o céu, trazendo, inevitavelmente, à memória a parte final do **Auto da Compadecida**. A coincidência, inclusive, não escapa a Cheirosa, que, dialogando com a obra de seu criador, adverte:

CHEIROSA — Mas eu quero lhe avisar uma coisa: nesse seu terceiro ato tem Cristo?  
CHEIROSO — Tem.  
CHEIROSA — E ele se passa no céu, é?  
CHEIROSO — É por ali por perto!  
CHEIROSA — Pois vão dizer que você não tem mais imaginação e que só sabe fazer, agora, o *Auto da Compadecida*.  
CHEIROSO — Isso é fácil de resolver: na próxima peça, em vez de o personagem ser sabido, é besta, e, no terceiro ato, em vez de tudo se passar no céu, se passa no inferno. Aí eu quero ver o que é que eles vão dizer! (2019:118)

Adaptação declarada do ato final do clássico de 1955, na obra de 1959, porém, o Cristo negro cede espaço para uma divindade com nova significação, o Cristo mamulengueiro, vivido pelo próprio Cheiroso. A irreverência, como não podia deixar de ser, é sublinhada pela colega de trabalho, que, mesmo ironizando a decisão dramaturgica, reafirma as origens humildes do Filho de Deus:

CHEIROSA — Era o que me faltava! O Cristo veio como carpinteiro, que era uma coisa melhor; ninguém acreditou que ele era filho de Deus, quanto mais aparecendo como dono de mamulengo!  
CHEIROSO — Mas não é isso o que ele é? Não é Deus o dono do mamulengo? (2019:119)

Mamulengueiro de todos os homens, no último ato da peça, no entanto, Cheiroso deixa de se esconder na empanada, e seus bonecos, agora livres de mãos que os controlem, abandonam os gestos mais ou menos trôpegos das partes iniciais, passando a “representar como gente” (2019:117), nas palavras do apresentador. Entretanto, mesmo tornados humanas, as personagens de seu mamulengo não adquirem completo controle sobre suas vidas, pois, embora mais autônomas que antes, têm seu destino último traçado pelo autor, ou Autor, com maiúscula, de suas histórias, responsável por dar a todas as suas criações um ponto final. Assim, é reafirmando seu poder de dramaturgo que Cheiroso explica a sua parceira que, sempre que apagar as luzes do palco, um morto surgirá no tablado. Central em toda a trama, o primeiro deles a aparecer não poderia ser outro senão Benedito, que encontra, de cara, um já defunto Vicentão:

BENEDITO — Vicentão Borrote! Não é possível, devo estar enganado!  
VICENTÃO — Sou Vicentão, sim! Por que esse espanto todo?  
BENEDITO — Meu Deus, o defunto fala!  
VICENTÃO — O defunto?

BENEDITO — O defunto, sim! Você morreu: como é que está aqui, falando comigo?  
 VICENTÃO — Eu morri o quê? Veja como fala, viu? A morte é uma desmoralização! Eu sou lá homem que morra! Que história é essa?  
 BENEDITO — Que história é essa é que você empacotou e agora está aqui! [...]  
 VICENTÃO — Eu, morrer! Era o que faltava! Só se fosse despacho que alguém me fizesse, com inveja de minha coragem e de minha riqueza!  
 BENEDITO — Nada de despacho! Morreu da pior doença que pode dar num cristão!  
 VICENTÃO — Qual foi, pereba?  
 BENEDITO — Não!  
 VICENTÃO — Espinhela caída?  
 BENEDITO — Não!  
 VICENTÃO — Então foi cachorro-da-molest'a?  
 BENEDITO — Foi não!  
 VICENTÃO — Nesse caso, que diabo de doença foi? Pior, só conheço gota-serena! Foi essa?  
 BENEDITO — Não! Foi desgosto!  
 VICENTÃO — Morri de desgosto? Desgosto por quê?  
 BENEDITO — Por causa de seis balas que levou no pé-do-ouvido e de uma facada no coração!  
 VICENTÃO — Também, com uma doença dessa, qualquer pessoa se desgosta!  
 BENEDITO — As balas cortaram-lhe o pescoço e a cabeça saltou fora. Os intestinos deixaram escapar matérias tóxicas, que penetraram na corrente venosa e arterial, causando uma espécie de infecção generalizada. Os músculos, abalados por tais acontecimentos lutuosos, estavam se desligando dos ossos, o que repercutia de maneira desastrosa humores do líquido encefalorraquidiano. Nesse momento exato, com toda calma, enfiaram duzentos mil-réis de aço penetrante e cortante no seu infarto do miocárdio. Isso tudo foi lhe dando aquele desgosto, aquele desgosto, e você morreu.  
 VICENTÃO — Eu sempre fui assim, tão sensível! Qualquer coisinha me contrariava, qualquer besteirinha me dava um desgosto! Quer dizer que me mataram? (2019:122-125)

Testemunha da morte de Vicentão, Benedito, no entanto, esqueceu-se de refletir acerca de sua própria condição, pois, confirmando-se o falecimento do fazendeiro, seu encontro com o valentão deveria ao menos sugerir-lhe que também está fora do plano terrestre. Tão pronto o percebe, Vicentão comunica sua descoberta ao malandro, que, repetindo o espanto do outro, desacredita de sua morte. Sua ilusão, porém, em grande medida, reflexo da de toda a humanidade, que nunca crê próxima a indesejável das gentes, tem fim com a chegada de Pedro. Analogamente ao que fez o quengo ao fazendeiro, o cargueiro narra a Benedito em detalhes como se deu sua morte, tão jocosa quanto a de Vicentão, e, em alguns instantes, escuta o relato da sua própria. A essa explicação seguem-se outras, acompanhadas de novos mortos, padre Antônio, Joaquim e João, que, em um carrossel armado com graça e delicadeza, sucedem uns aos outros, demonstrando, ao final, que cada personagem morreu por causa de outra.

A sequência de mortes é interrompida apenas com a chegada do dono do mamulengo, que, como anunciado no início do ato, interpreta Cristo. Tal como o Manuel do **Auto da Compadecida**, anuncia, logo após entrar, que lhe cabe julgar os que se encontram em sua presença. A situação, entretanto, é imediatamente revertida por Benedito, que, na linha espertalhona de João Grilo, argumenta que quem deve ir a

juízo primeiro é o próprio mamulengueiro, uma vez que é responsável por toda a sua criação:

PEDRO — E vamos ser julgados por você?

CHEIROSO — Faz parte do processo.

BENEDITO — Então, Vossa Excelência vai me desculpar, mas antes disso, quem deve ser julgado é Vossa Excelência, Vossa Eminência, Vossa Mamulenguência! Antes de nós fazermos qualquer coisa, o senhor criou a gente e inventou o mundo! Foi o senhor quem inventou a confusão toda, de modo que deve ser julgado primeiro! (2019:165)

Enquanto Cristo, Cheiroso aceita a acusação e, mesmo ciente de que os homens são responsáveis pelo caminho de pecado e morte que abriram diante de si, repete os passos do verdadeiro Messias durante sua paixão e sublinha a magnitude de seu sacrifício à humanidade. Além de prova incontestável do amor de Deus por suas criaturas, esse gesto liberador é fundamental para que estas tenham a possibilidade de superar o mundo injusto e perecível em que foram lançadas inicialmente e alcançar a realidade última das coisas, a espiritual. Para tanto, porém, é preciso sustentar uma longa existência em corpos de bonecos, a qual, sendo árdua e enganosa, pode ser suportada tendo em vista o prêmio final que aguarda os que aceitam a vida e suas contradições. Essa é a escolha dos mamulengos tornados humanos no ato final da peça, apropriadamente intitulado de “Auto de esperança”:

CHEIROSO — Então o Cristo foi entregue aos homens para ser crucificado. Era naquele instante quase a hora sexta, e toda a Terra ficou coberta de trevas até a hora nona. E Jesus, dando um grande brado, disse: “Pai, nas suas mãos encomendo meu espírito. Tudo está consumado!” E, dizendo estas palavras, inclinou a cabeça e rendeu o espírito. Assim, terminou o maior de todos os acontecimentos. E diz a última pergunta do Acusador: estão vocês dispostos a aceitar o mundo, sabendo que o centro dele é essa Cruz, que a vida importa em contradição e sofrimentos, suportados na esperança? Que diz você, Joaquim, você pobre retirante que morreu de fome e que tem o nome do avô de Deus? Você acha que valeu a pena? Se pudesse escolher, viveria de novo?

JOAQUIM — Minha resposta é sim.

CHEIROSO — E a sua, Padre Antônio?

PADRE ANTÔNIO — Também. A vida é dura mas é boa.

CHEIROSO — Você, Pedro, que diz?

PEDRO — A mesma coisa do padre.

CHEIROSO — E você, Benedito?

BENEDITO — Eu só digo sim, se continuasse com o direito de lutar para melhorar de vida.

CHEIROSO — É sua defesa, é um direito seu.

BENEDITO — Então, eu topava de novo, dez vezes!

CHEIROSO — Você o que diz, Madalena?

MARIETA — O mesmo que Pedro disse.

CHEIROSO — E você, João? Você, que era poeta e, por isso, bebia o sol do mundo, viveria de novo?

JOÃO — E então? O mundo podia ser meio ruim e meio doído, mas parecia tanto com a gente e eu já estava tão acostumado com ele! [...]

CHEIROSO — Pois, uma vez que julgaram favoravelmente a Deus, assim também ele julga vocês. Erros, cegueiras, embustes, enganos, traições, mesquinhas, tudo o que foi a trama de suas vidas, perde a importância de repente, diante do fato de que vocês acreditaram finalmente em mim e diante da esperança que acabam de manifestar. Como



zombaria, disseram isso de você, Madalena, mas todos vocês nasceram na fé, viveram na esperança, foram agora salvos pela caridade, que é um dos nomes divinos do Amor (2019:170-172).

“Subjacente a esse encadeamento natural de vidas simples e primárias”, conforme aponta Sábado Magaldi, “ganha vigor, no terceiro ato, a indagação ontológica, uma das mais profundas já realizadas pela dramaturgia brasileira” (2010:70). Essa interrogação, como sugere a peça, consiste em questionar o valor da jornada terrena empreendida pelo homem, que, como se verifica ao final da obra, antes de assumir sua forma final no plano superior, vê-se obrigado a vagar por um mundo onde tudo se revela engano. Parte dessa realidade ilusória, sua condição de ser imperfeito acentua-se ainda mais no derradeiro ato da comédia, com o contraste entre as existências mundana e espiritual, engenhosamente ilustrado por padre Antônio, que, velho e senil no fim da vida, recupera sua juventude e sua lucidez no momento de seu julgamento:

PADRE ANTÔNIO — Mas por que é que vocês não querem acreditar que eu sou Padre Antônio?

PEDRO — Porque Padre Antônio era velho e o senhor é moço!

PADRE ANTÔNIO — (*Apalpando o rosto*) E eu estou moço?

MARIETA — Está!

PADRE ANTÔNIO — Então é capaz de eu ter morrido mesmo, meu Deus! [...] Com a morte, devo ter recuperado minha juventude e perdido minha caduquice, minha surdez, o cansaço de todos aqueles anos de sertão! (2019:145-146)

Diante de Cristo, não só o vigário, mas também as outras personagens reconhecem no espetáculo errático em que atuaram no mundo um ensaio falho da vida eterna prometida pelo salvador, e o público, por sua vez, identifica nas figuras dotadas de gestual humano os artificiais bonecos do mamulengo de Cheiroso. Nesse sentido, nas palavras do crítico mineiro, “mais uma vez e de forma brilhante, o palco resume aquele *gran teatro del mundo*, microcosmo simbolizador da história humana, quando o homem pergunta o significado de sua presença na terra” (2010:70), similarmente ao que já havia realizado o dramaturgo em seu **Auto da Compadecida**.

No entanto, se ao compor a comédia de 1955 o escritor paraibano já possuía afinidade com o auto sacramental calderoniano, em sua dramaturgia, nenhuma peça encarna de modo tão exemplar o espírito da obra espanhola como **A pena e a lei**. Nela, a tópica do *theatrum mundi*, que, em grande medida, animava a **Compadecida**, torna-se a imagem central da trama, materializada no teatro de mamulengos tocado por Cheiroso. Responsável, como o Palhaço da outra peça, por dar coerência ao enredo, composto, conforme assinalado, por episódios independentes, diferentemente do apresentador do circo, cabe à personagem outro grande papel, o do Cristo. Ao interpretá-lo, traça um

belíssimo paralelo entre a atividade dos mamulengueiros nordestinos, como o que inspirou o apresentador da peça, e a criação divina. Como nota Sábato Magaldi, o homem, enquanto “criador em termos terrenos” (2010:70), imita o gesto divino da criação, dando vida a bonecos que estão para ele como ele mesmo está para Deus. Assim, a evidente artificialidade dos mamulengos que controla reflete sua própria condição de ser imperfeito, decorrente não da pouca habilidade das mãos que o criaram, e sim do pecado herdado ao nascer. Essa mácula, mais que escancarar falhas e faltas recorrentes no homem, estende sobre ele e o mundo em que vive as asas da morte, tornando os objetos terrenos simples disfarces de suas infinitas plumas. Essa ideia, bastante difundida na Europa dos séculos XVI e XVII, invade também o discurso de Marieta, logo após adentrar o além:

MARIETA — Vida, sono e tentação,  
morte, amor e fogo vão  
nesse mundo de que cheguei:  
eis a marca, eis o brasão  
de gasto e dissipação  
do amor que te dediquei.  
Sensação de tempo e morte,  
desgaste, pobreza e sorte  
foi o que nele encontrei  
— meu insone mal de amor,  
travo, sossego e furor,  
suma de quanto afrontei.  
Tudo agora já passado,  
não mais recomeçarei.  
Ou será que, além da morte,  
vem comigo esse suporte  
cujo inventário julguei?  
Não sei, nem tu mesmo sabes,  
pois, como a vida, não cabes  
nos roteiros que tracei! (2019:137-138)

Nesse sentido, como sustentavam autores ditos barrocos que causaram no escritor paraibano forte impressão, “presa de irreprimível decadência, a vida”, nas palavras de João Adolfo Hansen, “é sonho cujo termo é a morte, limite entre a história e a significação última. Sob a luz da morte, tudo prepara o cadáver, tudo conspira e cai” (2006:205). Dessa maneira, manchados pelo pecado, os homens, criados perfeitos por Deus, provam-se, reciclando os termos usados por Ariano Suassuna, trôpegos e grosseiros, tão incapazes de reproduzir a realidade espiritual quanto mamulengos de alcançar formas e movimentos humanos precisos. Além disso, tal como as tramas protagonizadas pelos bonecos de Cheiroso, sua história tem início, meio e fim, sendo, portanto, um espetáculo finito. Assim, aparente e fugaz, a vida, tal como nos séculos XVI e XVII europeus, não parece mais real que a apresentação de uma série de mamulengos atrás de uma empanada, como

põe em cena o primeiro ato da obra suassuniana. Nessa linha, analogamente à Ratoeira de **Hamlet** e à comédia apresentada em **El gran teatro del mundo**, a peça dentro da peça, no texto do escritor paraibano, coloca em xeque a solidez do mundo em que inicialmente aparecem inseridas as personagens e de onde as observam, atentos, seus espectadores. Esse recurso, como dito, imperante no teatro que prosperou no período estudado por José Antonio Maravall em **A cultura do Barroco**, foi analisado pelo ensaísta espanhol em um fragmento luminoso:

Se a realidade teatral, se o espectador se encontra imerso no grande teatro do mundo, o que no palco se contempla é um teatro em segundo grau. Este proporciona uma imagem presente do que é a trama da cena que se vive, mas, além disso, ao introduzir essa complicação de três planos, faz diminuir as distâncias entre eles, esfumando-as, e considera-se que, por esse meio, se prepara eficazmente o ânimo para aceitar o caráter aparential da realidade (2019:319).

Assim, tomado como ilusão, o mundo, conforme apontado, torna-se, nesse momento da arte europeia, palco da comédia humana sobre a terra, e tudo quanto nele há transforma-se em engano. No entanto, embora fosse essa a tônica de todo o período, exemplificada pela caveira que tanto impressionou o príncipe dinamarquês, os não poucos criadores dessa época insuflados pela fé cristã puderam enxergar, para além da realidade imediata da representação teatral, uma existência posterior ao fechar das cortinas. Entre estes, o caso mais exemplar é, inegavelmente, o de Calderón de La Barca, que, no já ostensivamente mencionado **La vida es sueño**, longe de proclamar a nulidade das ações humanas diante da morte, destacava a capacidade da prudência de tornar a estadia terrena do homem mais justa e feliz. Conforme destaca Arnold Hauser, “sem dúvidas, Calderón é bastante cristão para não esquecer que os valores e os mandamentos irrestritos não obstante existem” (2007:412). Sem embargo, prossegue o historiador da arte,

se não há meio de escapar dos “sonhos”, ou seja, da trama de ilusão e ficção e do jogo teatral em que o homem é apanhado, que conclusão é possível tirar dessa situação, o que se pode fazer à sua luz? A resposta não há de ser a de uma vigília perpétua, pois isso está além da capacidade humana, de modo que a solução seja um estado de espírito que nos habilitaria, por assim dizer, a sonhar conscientemente, em outros termos, lembrar sempre que todo *status*, autoridade e dignidade humanos constituem meros papéis que é preciso pôr novamente de lado, máscaras e trajes a nós emprestados que é preciso devolver ao proprietário quando a peça acabar (2007:412).

“Parte da resposta final de Calderón a todos esses problemas”, como sublinha o crítico húngaro, “é a ideia de Deus como autor, produtor e empresário do grande drama do mundo, responsável por toda a ilusória realização em que a criatura humana está empenhada” (2007:412). Aquecido pela chama cristã que brilha no centro da dramaturgia calderoniana, Ariano Suassuna, em **A pena e a lei**, dá à questão do périplo cego do homem pela terra uma solução análoga à proposta pelo escritor espanhol em **El gran**

**teatro del mundo.** Assim, confrontando as personagens de sua peça, inicialmente bonecos desgraciosos que enganam seus semelhantes e por eles são enganados, com o mamulengueiro que as criou, o dramaturgo explicita a imperfeição dessas figuras diante de seu mestre, a qual reflete as deficiências humanas adquiridas com o pecado. Tal como esse conjunto de mamulengos, que não têm vida própria sem mãos que os animem, a humanidade, separada de seu Autor pela falta primordial, está condenada a uma existência mundana marcada pela incompletude e insuficiência. Nesse sentido, recuperando o adjetivo empregado por Arnold Hauser para definir as principais personagens engendradas pela literatura dita barroca, ou, como prefere, maneirista, o homem, enquanto sujeito terreno, figura, na comédia do escritor paraibano, como ser alienado de uma realidade mais verdadeira e definitiva que a conhecida ao nascer.

Central para a leitura realizada por Arnold Hauser da arte europeia dos séculos XVI e XVII, o conceito de alienação, em seu trabalho, está diretamente atrelado, conforme já mencionado, à violenta ruptura dos alicerces que sustentavam o mundo como até então era conhecido. Responsável por promover significativas mudanças em importantes áreas da vida humana, como a política, a ciência e a religião, a única certeza deixada por essa fratura ao homem foi a da morte. Esta, se, por um lado, submeteu todos os objetos do mundo terreno ao denominador comum da precibilidade, tornando-os, portanto, elementos cênicos de um mesmo teatro, por outro, significou, para os que se agarraram à pilastra da doutrina cristã, a passagem para uma ordem, finalmente, perfeita. Nela, o ser abandona, por fim, a cegueira que o atingia em sua existência mundana e se desembaraça das falhas e insatisfatórias leis que ele mesmo criou para governar a si próprio e seus semelhantes. Essas normas, que, por vezes, fazem “justiça por engano”, não deixam, porém, de ser produto de mamulengueiros de segunda categoria, incapazes de reproduzir perfeitamente a justiça de quem os criou. Assim, defectiva, a ordenação humana sobre o mundo, embora impeça os homens de se destruírem instantaneamente, não evita definitivamente seu fim. Na peça de Ariano Suassuna, constata o Cristo de Cheiroso diante dos mortos em julgamento:

CHEIROSO — Em suma, cada um de vocês morreu por causa do outro. É a primeira acusação do processo, porque os homens morrem do convívio dos demais. Se vocês não herdassem o pecado e a morte, se não fossem obrigados às injunções de um só rebanho, não morreriam (2019:167).

Desse modo, transmitindo, geração após geração, a mácula do pecado, o homem, apesar da ordem imperfeita que cria para resguardar-se, inevitavelmente, encontra, em algum ponto de sua jornada, a morte. Esta é, nos termos da lei divina, a pena que lhe cabe

pela culpa herdada de seus pais e por ele mesmo alimentada. No entanto, na peça do bacharel em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco, essa sanção, tal como em seu **Auto da Compadecida**, não é definitiva. Sem a intervenção direta da Virgem, um dos pontos altos da comédia de 1955, no final da trama, Cristo, como supremo mamulengueiro, remedia a morte carnal de suas criaturas com a promessa de vida eterna do espírito. Essa reversão, porém, responsável por transformar em comédia a anunciada tragédia da humanidade, como lembra o Messias interpretado por Cheiroso, tem seu preço: o sangue do próprio Filho de Deus, pago na cruz em sua primeira vinda como homem à terra que criou. Seu sacrifício redime o pecado da humanidade, permitindo ao homem, após desempenhar seu papel no grande teatro do mundo, estar junto do Autor do espetáculo em um plano mais verdadeiro e definitivo. Encenado nos momentos finais de **A pena e a lei**, o gesto de Cristo pulsa ainda no sacramento católico da eucaristia, referenciado por Cheiroso em sua última fala interpretando a divindade:

CHEIROSO — O Cristo foi mais uma vez julgado e crucificado. Os homens comeram mais uma vez sua carne e beberam seu sangue, esse fruto da videira que ele afirmou que não beberia mais, até que viesse o Reino de Deus. Tudo foi consumado. A carne do homem também será glorificada e o espetáculo terminou (2019:172-173).

Por meio desse sacramento, conforme iluminam as palavras de Cheiroso, a humanidade deve, portanto, recordar o sacrifício de Cristo, lembrando que, embora ainda esteja obrigada a uma passagem pela terra manchada pelo pecado, esse gesto libertador lhe dá, após o final de sua trama, confiança em uma vida nova. Logo, muito apropriadamente, o “Auto de Esperança” de Ariano Suassuna encerra-se com uma belíssima referência à eucaristia, pois esta, com toda a sua ritualidade e teatralidade, recordar ao homem que, até que chegue o perfeito Reino de Deus, sua reunião com o Criador não é definitiva. Citando o próprio catecismo católico,

enquanto não se estabelecem os novos céus e a nova terra, em que habita a justiça, a Igreja peregrina, nos seus sacramentos e nas suas instituições, que pertencem à presente ordem temporal, leva a imagem passageira deste mundo e vive no meio das criaturas que gemem e sofrem as dores do parto, esperando a manifestação dos filhos de Deus. Por este motivo, os cristãos oram, sobretudo na Eucaristia, para que se apresse o regresso de Cristo, dizendo-Lhe: “Vem, Senhor” (2010:203).

Nesse sentido, presentes desde o mamulengo de Cheiroso até os ritos próprios da missa católica, os recursos épicos mobilizados na comédia do escritor paraibano, alertam, a todo momento, o espectador do caráter representativo das ações às quais assiste. Atos de um drama ou de uma comédia que se estendem e se extinguem no tempo, a confissão da teatralidade desses gestos, portanto, demonstra, na obra de Ariano Suassuna banhada pelo cristianismo, que a vida eterna e perfeita se encontra em outro lugar. Assim, fruto da

inesgotável tópica do *theatrum mundi*, tão trabalhada por artistas nos dois primeiros séculos da Idade Moderna e, ainda mais diretamente, do clássico auto sacramental de Don Pedro Calderón de La Barca, a peça suassuniana, embora contemporânea de Brecht e Claudel, finca suas raízes, de fato, no solo da tradição conhecida como barroca. Como cravou Sábado Magaldi, em **A pena e a lei**, é nada menos nada mais que **El gran teatro del mundo**, do mestre espanhol e de toda a sua época, que se atualiza, em chave profundamente popular e brasileira, nos palcos do país.

Por esses tablados, além do espetáculo dirigido por Cheiroso, passaram, antes e depois, muitos outros saídos da cabeça e do coração de Ariano Suassuna. Em grande parte deles, como é o caso da comédia de 1959, bem como o do **Auto da Compadecida**, que a precede, e o da **Farsa da boa preguiça**, posterior, o escritor paraibano lançou mão de interessantes ferramentas metateatrais, as quais, longe de filiá-lo à dramaturgia brechtina ou claudeliana de seu tempo, relevaram familiaridade e apreço pela tradição teatral dos séculos XVI e XVII europeus<sup>82</sup>. Assim, tal como os tipos humanos que desfilam pelo auto de Calderón de La Barca, suas personagens, revelando-se figuras dramáticas, fizeram com que a teatralidade exposta de seu palco refletisse à imposta ao mundo terreno pela morte, que transforma todas as formas que nele há em vultos passageiros. Ideia presente já em sua última tragédia, **O arco desolado**, em **A pena e a lei** e em suas outras comédias nas quais intervém o sobrenatural, essa “marca de nosso estranho destino sobre a terra”, entretanto, não é definitiva, pois, lavados com o sangue do Cordeiro, os pecadores que vieram ao mundo primeiro como mamulengos podem, ao encontrar seu Criador, assumir sua forma final. Até então, porém, devem manter-se atentos, sabendo, como Segismundo, que a vida é sonho, ou, como os atores do auto calderoniano, que o mundo é teatro, procurando tecer uma realidade terrena que lhes permita viver da melhor forma possível neste mundo perecível.

---

<sup>82</sup> Um dos mais importantes trabalhos de Ariano Suassuna no campo da dramaturgia, a **Farsa da boa preguiça** estreou nos palcos do país em Recife no ano de 1961. A comédia, também composta por três atos com narrativas relativamente independentes, abre-se justamente com uma referência ao *theatrum mundi*, feita por uma das autoridades espirituais que apresentam a peça, Manuel Carpinteiro. Representante de Cristo na peça, caminhando pelo palco, diz ao público em tom de camelô: “O cavalheiro pode ver aqui/ — inteligente e culto como é —/ o Fogo escuro, o enigma deste Mundo/ e o rebanho dos Homens em seu centro!/ Que palco! Quantos planos! Que combates!/ Embaixo, o turvo, as Cobras e o Morcego./ No meio, o que esta Terra tem de cego e esquisito./ Em cima, a Luz angélica — esta Luz mensageira/ com seu vento de Fogo puro e limpo!/ Embaixo, três Demônios que aqui passam./ [...] De cima, estamos nós, dirigindo o espetáculo!/ Um dos santos: São Pedro, o Pescador!/ Um Arcanjo: Miguel, guerreiro Fogo!/ E eu, o lume de Deus, o Galileu!” (2020:30-31). Tal como Cheiroso e Cheirosa, em **A pena e a lei**, e o Palhaço, no **Auto da Compadecida**, as três potências encarnam verdadeiros recursos épicos na trama suassuniana, narrando acontecimentos, realizando passagens temporais e tecendo comentários morais acerca das ações desempenhadas pelas personagens.

Dessa maneira, poderão postergar um pouco mais o fim inevitável que lhes cabe, como faz Sancho Pança após ver, face a face, a Morte encarnada pelo ator da companhia de Angulo. Na ocasião desse encontro, feitas as apresentações entre seu amo e os membros da trupe, o intérprete do Diabo no espetáculo que apresentava o grupo, para divertir-se às custas dos viajantes, espanta o burro do escudeiro com suas bugigangas, levando-o para bem longe de seu dono. Ao dar-se conta da travessura, Quixote, irado, decide, então, desafiá-lo. No entanto, sua tentativa de vingança não vai longe, pois é contido por Sancho, que, conhecendo seu papel de cristão no grande teatro do mundo, evoca a lei divina do perdão para adiar a inevitável pena da morte:

— Asaz de locura sería intentar tal empresa: considere vuesa merced, señor mío, que para sopa de arroyo y tente, bonete, no hay arma defensiva en el mundo, si no es embutirse y encerrarse en una campana de bronce; y también se ha de considerar que es más temeridad que valentía acometer un hombre solo a un ejército donde está la Muerte, y pelean en persona emperadores, y a quien ayudan los buenos y los malos ángeles; y si esta consideración no le mueve a estarse quedo, muévale saber de cierto que entre todos los que allí están, aunque parecen reyes, príncipes y emperadores, no hay ningún caballero andante.

— Ahora sí -dijo don Quijote — has dado, Sancho, en el punto que puede y debe mudarme de mi ya determinado intento. Yo no puedo ni debo sacar la espada, como otras veces muchas te he dicho, contra quien no fuere armado caballero. A ti, Sancho, toca, si quieres tomar la venganza del agravio que a tu rucio se le ha hecho; que yo desde aquí te ayudaré con voces y advertimientos saludables.

— No hay para qué, señor — respondió Sancho-, tomar venganza de nadie, pues no es de buenos cristianos tomarla de los agravios; cuanto más que yo acabaré con mi asno que ponga su ofensa en las manos de mi voluntad; la cual es de vivir pacíficamente los días que los cielos me dieren de vida.

— Pues ésa es tu determinación — replicó don Quijote-, Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho cristiano y Sancho sincero, dejemos estas fantasmas y volvamos a buscar mejores y más calificadas aventuras; que yo veo esta tierra de talle, que no han de faltar en ella muchas y muy milagrosas.

Volvió las riendas luego, Sancho fue a tomar su rucio, la Muerte con todo su escuadrón volante volvieron a su carreta y prosiguieron su viaje, y este felice fin tuvo la temerosa aventura de la carreta de la Muerte, gracias sean dadas al saludable consejo que Sancho Panza dio a su amo (2005:629-630)<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Na tradução de Ernani Ssó: “— Seria loucura completa tentar essa empresa: considere vossa mercê, meu senhor, que para chuva de pedras, feita com pulso firme, não há arma defensiva no mundo exceto se embutir num sino de bronze. Também deve se considerar que é mais temeridade que valentia um homem sozinho atacar o exército onde está a Morte e lutam imperadores em pessoa, a quem ajudam os bons e os maus anjos. Mas, se esta consideração não o acalmar, acalme-o saber que, entre todos os que estão ali, embora pareçam reis, príncipes e imperadores, com certeza não há nenhum cavaleiro andante.

— Agora sim, Sancho — disse dom Quixote —, tocaste no ponto que pode e deve me demover da decisão que eu já tinha tomado. Não posso nem devo sacar a espada, como muitas outras vezes te disse, contra quem não for armado cavaleiro. Cabe a ti, Sancho, se queres te vingar do agravo que foi feito a teu burro, que daqui eu te ajudarei com gritos de incentivo e advertências proveitosas.

— Não há motivo para me vingar de ninguém, senhor — respondeu Sancho —, pois a vingança não é coisa de bons cristãos, sem falar que vou convencer meu burro a pôr sua ofensa nas mãos de minha vontade, que é viver pacificamente os dias que os céus me derem de vida.

— Bem — replicou dom Quixote —, se esse é teu propósito, meu bom Sancho, sábio Sancho, cristão Sancho e sincero Sancho, deixemos esses fantasmas e vamos de novo em busca de aventuras melhores e mais qualificadas, pois algo me diz que nesta terra não nos faltarão muitas e das mais miraculosas.

---

Em seguida virou as rédeas, Sancho foi pegar o burro e a Morte e toda a sua tropa volante voltaram para a carreta e prosseguiram viagem. E, se a aventura assustadora da carreta da Morte teve um desfecho feliz, graças sejam dadas ao saudável conselho que Sancho Pança deu a seu amo, a quem, no dia seguinte, aconteceu outra com um cavaleiro andante e apaixonado, não menos surpreendente que a passada” (2012:96-97).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os anos que seguiram a publicação de **A pena e a lei** e a não menos celebrada **Farsa da boa preguiça** foram de extrema importância para o desenvolvimento do projeto artístico de Ariano Suassuna. Iniciado, conforme dito, ainda na primeira metade do século XX, embora desde seu início mostrasse forte inclinação para o popular e um compromisso inabalável com a defesa do patrimônio artístico nacional, nenhum ato de sua trajetória artística sintetiza tão precisamente esses ideais quanto o lançamento do Movimento Armorial, em 1970, sob sua liderança. Composto por artistas nordestinos vinculados não só ao campo da literatura, mas também ao da música e ao das artes plásticas, o movimento teve início em Recife, mais precisamente na catedral de São Pedro dos Clérigos, onde aconteceram, no dia 18 de outubro, uma exposição de artes e um concerto, realizados sob o mesmo título: “Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial”. Centralizado na capital pernambucana, onde havia vários anos estava radicado o escritor paraibano, o movimento propunha realizar o que, em grande medida, já havia feito seu líder e maior entusiasta em sua dramaturgia: construir uma arte erudita a partir de manifestações artísticas populares e regionais. Nas palavras de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, crítica que mais a fundo buscou compreender o movimento, “a arte armorial define-se por uma relação ‘fundadora’ com a literatura popular do Nordeste”, sobretudo com “a poesia narrativa e seus versos, a xilogravura de suas capas, a música (e o canto) de suas estrofes” (2009:13-14). Nas palavras do próprio autor da **Compadecida**, citadas pela estudiosa,

a Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífaro que acompanha seus “cantares”, com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romancero relacionados (*apud* SANTOS 2009:13).

Responsável por várias outras exposições, nas quais, diversas vezes, figuraram obras dos grandes Francisco Brennand e Gilvan Samico, bem como por apresentações e gravações de projetos musicais respeitados no Nordeste e em todo o país, o Movimento Armorial encontrou sua mais bem acabada realização literária no primeiro grande trabalho na esfera da prosa de Ariano Suassuna, o **Romance d’A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. Publicado em 1971, sucedendo a escrita de uma breve e, até então, inédita experiência narrativa, o romance representou não apenas uma guinada de um escritor consagrado por seus trabalhos dramáticos a um novo gênero, mas

também a sistematização de inquietudes que o acompanhavam desde tenra idade e o amadurecimento de uma pessoalíssima visão de mundo. Narrado em primeira pessoa pelo protagonista das principais ações do romance, Quaderna, a obra abrange um grande espaço temporal, acompanhando a infância, a juventude e a vida adulta de sua personagem central, além de referir-se, em vários momentos, à história de seus antepassados, reais ou fictícios. Instigado pelos acontecimentos envoltos por mistério que estremeceram a vida na pequena cidade de Tapeorá na década de 1930, Quaderna empreende sua narrativa como forma de dar, ainda que precariamente, alguma ordem a esses eventos e decifrá-los à luz da história brasileira e de sua própria biografia. Com o romance resultante de seu relato, acredita ser capaz de alcançar o posto que tanto almeja, o de Gênio da Raça Brasileira.

Para tanto, o protagonista de ares picarescos inicia sua narrativa relacionando tais sucessos, então recentes, à história de seus antepassados. Estes, segundo a personagem, pertencem a duas grandes linhagens reais, que confluem em sua direção e na de seus irmãos com a união entre seu pai e sua mãe. A primeira delas, materna, remonta ao primeiro século da colonização portuguesa no Brasil e está diretamente relacionada à tragédia de Alcácer-Quibir, quando o exército de D. Sebastião, então rei de Portugal, sofreu uma fatídica derrota aos mouros no norte da África. Desaparecido seu corpo, portugueses, e também brasileiros, deram origem às mais diversas teorias acerca dessa figura, profetizando, em momentos diversos da história, seu retorno remissor. No romance de Suassuna, conforme informado a Quaderna, ao contrário de muitos de seus soldados, o monarca teria sobrevivido aos árabes e se refugiado no Nordeste do Brasil, onde estabeleceu uma linhagem secreta, a dos Garcia-Barreto, família da mãe do protagonista.

Além disso, a crença em seu regresso encontra-se também na origem da segunda estirpe de Quaderna, a paterna, ligada à chamada tragédia de Pedra Bonita, ocorrida durante o período regencial. Na ocasião, vários camponeses locais, sob a liderança de João Antônio Vieira dos Santos, se arregimentaram ao redor de duas enormes pedras dispostas entre os estados de Pernambuco e da Paraíba, de onde, segundo as profecias do líder místico, ressurgiria D. Sebastião. Disperso pela polícia, o grupo, dois anos mais tarde, retornaria ao local, comandado por outro João, este de sobrenome Ferreira, cujas mãos levariam à morte oito dezenas de fiéis, sacrifício necessário, de acordo com suas palavras, para a volta definitiva do rei encantado. Enquanto o sangue derramado não se mostrava suficiente para o reaparecimento triunfal de D. Sebastião, João Ferreira sagrou-

se a si mesmo rei e valeu-se da posição alcançada para possuir quantas mulheres quis e assassinar quantos pôde em nome do propósito que defendia.

Quaderna, que se descobre descendente do monarca sertanejo, impressiona-se enormemente com sua figura e passa a pesquisar profundamente a história do reino encantado erguido por seu ancestral, encontrando laços entre o líder sanguinário e outro profeta surgido antes deste, na Serra do Rodeador, em 1819, ou, como coloca, citando Manuel Antônio de Almeida, “no tempo do rei”. Assim, no romance, eventos semelhantes, mas independentes, da história brasileira, se transformam diante dos olhos do leitor, a partir das pesquisas genealógicas de Quaderna, em uma sucessão orgânica de reis-profetas destinados a instaurar um reino de justiça e gozo para todos e ressuscitar o guerreiro desaparecido de Portugal. Convencido de suas origens reais, que remontam aos reis da Pedra do Reino por parte de pai e ao mesmo D. Sebastião, por eles invocados, por parte de mãe, Quaderna cede à sua personalidade megalomaniaca e passar a nutrir o desejo doentio de recuperar para si a coroa perdida por João Ferreira, morto por forças governamentais que receberam denúncias de desertores do acampamento do rei sertanejo.

À sua fantasia monárquica soma-se o acontecimento fatídico da morte de seu tio e padrinho, Pedro Sebastião Garcia-Barreto, homem poderoso do sertão do Cariri, encontrado misteriosamente esfaqueado em um dos quartos de sua casa. À sua morte seguiu-se o desaparecimento de seu filho mais jovem, Sinésio, e o levantamento de suspeitas em direção ao primogênito, Arésio, e ao sobrinho e afilhado, Quaderna. Aquele, com o sumiço do irmão, aliou-se ao influente usineiro Antônio Moraes, que pretendia apossar-se dos bens de Pedro Sebastião casando sua filha com o herdeiro mais velho do finado Garcia-Barreto, antigo desafeto seu. Entretanto, o inesperado retorno de Sinésio em uma estranhíssima caravana, quatro anos após o esquartejamento do pai e quatro antes do início do relato do protagonista, representa um complicador para os novos aliados, pois o filho mais moço decide reclamar para si o direito sobre a herança paterna e afirma conhecer um tesouro escondido por seu pai no sertão. Maravilhado com os acontecimentos, Quaderna se junta ao grupo de seu sobrinho mais novo e, apesar de não abandonar totalmente o sonho de tornar-se um rei sertanejo como seus antepassados, reconhece em seu parente regresso uma personagem mais capaz de reivindicar para si o que há de nobre e cavalheiresco no sertão

Desse modo, havendo inoculado em si mesmo o desejo doentio de converter-se no próximo dos extravagantes reis dos quais descende, mas, ao mesmo tempo, emparedado pela inaptidão que apresentava para a violência e crueldade que lhes foram

características, Quaderna passa a seguir e a defender Sinésio, encontrando na atividade literária um modo de compensar a perda do Reino do Sertão e obter prestígio junto a seu povo. Assim, lentamente, começa a conformar-se com a impossibilidade de instituir e encabeçar um novo reinado sertanejo e, com as ruínas do castelo que imaginou para si constrói um outro, literário, como os poemas épicos populares que levavam o nome dessa construção:

É que os Cantadores, assim como faziam Fortalezas para os Cangaceiros, construíam também, com palavras e a golpes de versos, Castelos para eles próprios, uns lugares pedregosos, belos, inacessíveis, amuralhados, onde os donos se isolavam orgulhosamente, coroando-se Reis, e que os outros Cantadores, nos desafios, tinham obrigação de assediar, tentando destruí-los palmo a palmo, à força de audácia e de fogo poético. Os Castelos dos poetas e Cantadores chamavam-se, também, indiferentemente, Fortalezas, Marcos e Obras. Foi um grande momento em minha vida. Era a solução para o beco sem saída em que me via! Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha nem tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda! (2017b: 251)

Nesse sentido, assim como seu criador, que, em seu primeiro discurso à Academia Brasileira de Letras, localizou no centro de seu impulso poético o anseio de restaurar um mundo perdido com a morte de seu pai, Quaderna, ao enfrentar-se com a impossibilidade de encarnar o reino de seus antepassados, procura criar, na literatura, um reino poético que compense o que não lhe foi permitido alcançar. Complexo, o protagonista d'**A Pedra do Reino** guarda, para com seu autor, uma série de semelhanças biográficas. Como Suassuna, Quaderna, ainda criança, teve que lidar com o assassinato do pai, personagem mencionada apenas superficialmente no romance. Além disso, analogamente a seu criador, foi educado, durante a infância, por figuras femininas e, na adolescência, recebeu a influência de conservadores e progressistas, materializados, no romance, respectivamente, nas personagens Samuel e Clemente, inspiradas em dois tios do escritor, que sempre se contrapunham um ao outro. Por fim, une-se a esses dados a morte misteriosa de Pedro Sebastião Garcia-Barreto, tio e padrinho de Quaderna, que reflete, em grande medida, a do assassino de João Pessoa, João Dantas, tio que Suassuna visitou na cadeira pouco antes de ser encontrado enforcado em sua cela. As possíveis, e prováveis, referências biográficas contidas em seu livro, mencionadas por seus principais críticos, estão vinculadas, portanto, diretamente aos acontecimentos relacionados à Revolução de 30 que abalaram a vida política paraibana nessa década. Em seu romance, Ariano Suassuna as evoca para, a partir delas, reconstituir os eventos que marcaram seus primeiros anos de vida e ilustrar o que, então, acreditava ser o cerne das disputas entre a

sua família e os Pessoas: o conflito entre um Brasil rural, arcaico e autêntico e outro urbano, moderno e artificial.

Presente em toda a sua obra, essa disputa de Brasis, fruto da intriga familiar na qual se viu envolvido desde muito cedo, foi fundamental, como aponta o estudo de Eduardo Dimitrov, para que Ariano Suassuna procurasse tanto na cultura popular como em tradições artísticas distantes de seu século alguns de seus principais modelos criativos. Parte de um mundo que, como o do escritor paraibano, encontrava-se em rápida transformação e, justamente por isso, carecia de bases bem definidas, figura entre esses modelos a arte dos séculos XVI e XVII europeus, período comumente conhecido como Barroco. Debruçando-se sobre a obra de artistas do período, como Shakespeare e Calderón, o autor do **Romance d'A Pedra do Reino** pôde dialogar com vozes que, séculos antes, haviam discutido, em seus trabalhos, questões que lhe eram caras. Algumas dessas discussões, décadas antes do início do Movimento Armorial, despontaram em sua própria obra em peças como **O arco desolado** e **A pena e a lei**. Antecipando temas que, posteriormente, seriam discutidos com mais vagar em seu primeiro romance extenso, como o da legitimidade do poder, as obras também reproduziram, aos moldes de alguns escritos shakespearianos e calderonianos, a atmosfera de dissolução que tomou o mundo barroco e, em grande medida, o do tempo em que atuou o escritor paraibano. Materializada nas imagens da vida como sonho e do mundo como teatro, essa atmosfera é reproduzida, na voz de Quaderna, no romance publicado por Ariano Suassuna em 1971:

O que, aliás, não é de espantar, uma vez que, nos meus momentos mais ensolarados de devaneio, o próprio Mundo me aparece como uma larga estrada sertaneja, um Tabuleiro seco e empoeirado, onde, por entre pedras, cactos e espinhos, desfila o cortejo luminoso e obscuro dos humanos — Reis, valetes, Rainhas, cavalos, torres, Curingas, Damas, peninchas, Bispos, ases e Peões. Todo este meu Castelo e os acontecimentos que nele sucedem para sempre, me aparecem com o elemento festivo e sangrento dos sonhos, como a encenação de um espetáculo dos que dávamos em nosso Circo, com a dança do chão, a do sol e a do subterrâneo, ao som dos cantos dementes e obscenos entoados por minha Musa macha-e-fêmea, a Gaviã do Carcará que invoquei e invoco a cada instante; Musa da vida e da morte, com a face saturnal, sombria e desértica, com a face lunar do sonho e do sangue, e com a face ensolarada e gargalheira do real. Por outro lado, eu sabia que tudo aquilo sucede é dentro do meu sangue e da minha cabeça, da minha “memória”, onde havia um estrado e uma cortina que, no momento em que se fechasse definitivamente, acabaria o espetáculo, aquele sonho glorioso e grotesco, cheio de rosnados e clarins, de farrapos e mantos de ouro, sujo e embandeirado. Ou, como dizia um Cantador, num “folheto”:

“Sabe o Rei que vive um Sonho pois, aqui, de nada é Dono,  
que nós surgimos do Nada  
e a Vida acaba num Sono,  
pois a Morte é nosso Emblema  
e a Sepultura é seu Trono!” (2017b:251-252)

A esse Barroco revisitado por Ariano Suassuna, somar-se-ia ainda um segundo, marcado, conforme apontado, pela capacidade de reunir contrários. Este, apesar de mencionado em alguns momentos d'**A Pedra do Reino**, seria alvo da reflexão do escritor, sobretudo, em seus ensaios teóricos, o mais importante deles, sua tese de livre-docência, **A Onça Castanha e a Ilha Brasil**. Nela, sustentaria o valor de um povo, como o brasileiro, constituído de elementos díspares e exaltaria, ainda mais, obras e artistas que considerava pertencentes a uma tradição essencialmente barroca. Sem nunca deixar de dialogar com ela, é justamente com uma referência às suas imagens mais fortes que, no **Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores**, encerra definitivamente sua obra:

Pois é assim: meu Circo pela Estrada. Dois Emblemas lhe ser- vem de Estandarte: no Sertão, o Arraial do Bacamate; na Cidade, a Favela-Consagrada. Dentro do Circo, a Vida, Onça Malhada, ao luzir, no Teatro, o pelo belo, transforma-se num Sonho — Palco e Prelo. E é ao som deste Canto, na garganta, que a cortina do Circo se levanta, para mostrar meu Povo e seu Castelo (2017c:978).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, L. **Metateatro: uma visão nova da forma dramática**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- ALENCAR, J. **O guarani**. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.
- \_\_\_\_\_. **O sertanejo. Vol. 1**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875a.
- \_\_\_\_\_. **O sertanejo. Vol. 2**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875b.
- ANDRADE, M. “Semana de 22, por Mário de Andrade”. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,semana-de-22-por-mario-de-andrade,20020210p2229>. Acesso em 23 de jul. de 2021.
- ASSIS, M. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 2009.
- AUDEN, W.H. **Aulas sobre Shakespeare**. 1ª ed. Belo Horizonte: Âyiné, 2022.
- ÁVILA, A (Org.). **Barroco: teoria e análise**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O lúdico e as projeções do mundo barroco II**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BANDEIRA, M. “Baía”. In: **Crônicas da Província do Brasil**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.
- BEAUREPAIRE-ROHAN, H. **Dicionário de vocábulos brasileiros**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889.
- BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BERNUCCI, L. M. **A imitação dos sentidos**. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 1995.
- BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BOBA FILHO, H. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional/ Editora da Universidade de São Paulo, 1966.
- BORGES, A. M. S; QUEIROGA, M. S. N. “Muitas atitudes minhas incompreensíveis aos olhos desses fariseus”: os múltiplos discursos produzidos sobre Anayde Beiriz. In: **Revista Temas em Educação**, João Pessoa, v.25, n. 1, p.184-196, jan.-jun. 2016.
- BORGES, V. L. B. **A batalha eleitoral de 1910**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- BRADLEY, A. C. **A tragédia shakespeariana**. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

- CAMPOS, H. **O sequestro do Barroco na literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. 2ª ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017.
- \_\_\_\_\_. **O Barroco e o Classicismo por Carpeaux**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Leya, 2012.
- CARPEAUX, O. “Teatro e estado do barroco”. In: **Estudos Avançados**, 4(10), 7-96. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8579>. Acesso em 28 de jul. de 2021.
- CARPENTIER, A. **Tientos y diferencias**. 2ª ed. Havana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1974.
- CERVANTES, M. **Dom Quixote de La Mancha**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Don Quixote de La Mancha**. 1ª ed. Madrid: Real Academia Española, 2004.
- CHIAMPI, I. **Barroco e modernidade**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. **Catecismo da Igreja Católica**. 19ª ed. São Paulo: Edições Loyola/Edições CNBB, 2010.
- CUNHA, E. **Os sertões**. 1ª ed. São Paulo: Ubu/Sesc, 2016.
- CUNHA, N; GUINSBURG J (Org.). **Teatro espanhol do Século de Ouro**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CURTIUS, E. **Literatura europeia e Idade Média latina**. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2013.
- DIDIER, M. T. **Miragens peregrinas: sertão e nação em Euclides da Cunha e Ariano Suassuna**. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2012.
- DIMITROV, E. **O Brasil dos espertos**. 1ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.
- DOR’S. E. “Tectónica goyesca: notas concretas y precisas”. In: **Blanco y Negro**. Madrid, a.38. 15 de abr. 1928.
- EAGLETON, T. **Doce violência**. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- FACIOLI, V. “Os Sertões: consórcio de ciência e arte (a in/de-formação do Brasil). In: BERNUCCI, L. M. (Org). **Discurso, Ciência e Controvérsia em Euclides da Cunha**. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- FAUSTO, B. **História do Brasil**. 12ª ed. São Paulo: Edusp, 2006.
- FERREIRA, M. L. F. “Entre sonho e vigília: o trágico em o arco desolado”. In: **Macabéa**, n. 4, out-dez. 2020. Disponível em:



<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/2692>. Acesso em 23 ago. 2022.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos (1900)**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREYRE, G. **Casa-grande e senzala**. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

FRYE, N. **Sobre Shakespeare**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2011.

GAMERO, C. **Ficciones barrocas**. 1ª ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

GOMES JR., G. S. **Palavra peregrina e outros ensaios sobre o Barroco**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 2016.

GONZÁLEZ, M. M. **A trilogia da terra espanhola**. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2013.

GRACQ, J. **O litoral das Sirtes**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. **O litoral das Sirtes**. 1ª ed. São Paulo: Carambaia, 2022.

GUINZBURG, J; FARIA, J. R; LIMA, M. A. **Dicionário do teatro brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HANSEN, J. A. **Agudezas Seiscentistas e outros ensaios**. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2019.

HATZFELD, H. **Estudos sobre o Barroco**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, A. **Maneirismo**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOCKE, G. R. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Maneirismo na literatura**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HUBERT, M. **As grandes teorias do teatro**. 1ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HUIZINGA, J. **O outono da Idade Média**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

JACOBBI, R. **Teatro do Brasil**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LA BARCA, C. P. **Autos sacramentales. Vol. 1**. 1ª ed. Madri: Espasa/Calpe, 1957.

\_\_\_\_\_. **La vida es sueño**. 34ª ed. Madrid: Cátedra, 2012.

LACAN, J. **O seminário (livro 4): a relação de objeto**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

- LAJONQUIÈRE, L. **De Piaget a Freud**. 16ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LIMA, L. “En una exposición de Roberto Diago”. In: **Lunes de revolución**. Número 97, fev. de 1961.
- MAGALDI, S. “Auto da Esperança”. Em: **Moderna dramaturgia brasileira**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Panorama do teatro brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Global, 2004.
- MATOS, G. C. **O palco popular e o texto palimpséstico de Ariano Suassuna**. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Carangola, 1988.
- MAZZARI, M. V. “Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal”. In: GOETHE, J. W. **Fausto: uma tragédia**. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- MORÓN, C. “Introducción”. In: LA BARCA, C. P. **La vida es sueño**. 34ª ed. Madrid: Cátedra, 2012.
- NEWTON JR, C. **Ariano Suassuna: Vida e obra em almanaque**. 1ª ed. Caixa Econômica Federal, 2014.
- \_\_\_\_\_. **O pai, o exílio e o reino**. 1ª ed. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Um Fausto sertanejo”. In: SUASSUNA, A. **Auto de João da Cruz**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.
- NOGUEIRA, M. A. L. **Ariano Suassuna: o cabreiro tresmalhado**. 1ª ed. São Paulo: Palas Athena, 2002.
- OLIVEIRA, M. **Os miseráveis entram em cena (Brasil, 1950-1970)**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PESSOA, A. F. “Presságio ignoto: a condição trágica no auto *O arco desolado*, de Ariano Suassuna”. In: **Dramaturgia em foco**, n. 1, 2020. Disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/998>. Acesso em 23 ago. 2022.
- PAZ, O. **Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé**. 1ª ed. São Paulo: Ubu, 2017.
- PRADO, D. A. **O teatro brasileiro moderno**. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PRAT, A. V. **El sentido católico em la literatura española**. 1ª ed. Zaragoza: Ediciones Paternon, 1940.

\_\_\_\_\_. **El teatro español em su Siglo de Oro**. 1ª ed. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.

\_\_\_\_\_. **Historia de la literatura española. Vol. III**. 7ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1963.

\_\_\_\_\_. “Prólogo”. In: LA BARCA, C. **Autos sacramentales. Vol. 1**. 1ª ed. Madri: Espasa/Calpe, 1957.

ROSALES, L. **El sentimiento de desengaño el la poesia barroca española**. 1ª ed. Madri: Ediciones Cultura Hispánica, 1966.

ROSENFELD, A. **Brecht e o teatro épico**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

\_\_\_\_\_. **O teatro épico**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Prismas do teatro**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANTIAGO, Silviano. “Situação de Ariano Suassuna”. Em: SUASSUNA, Ariano. **Seleta em prosa e verso**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

SANTOS, I. M. F. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2ª ed. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

SARDUY, S. **El barroco y el neobarroco**. 1ª ed. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.

SHAKESPEARE, W. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. **Teatro Completo. Vol. 1: tragédias e comédias sombrias**. 1ª ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2016.

\_\_\_\_\_. **The Complete Works of William Shakespeare**. 1ª ed. San Diego: Canterbury Classics, 2014.

SILVA, R. M. O. **Recursos cômicos em *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna**. 1ª ed. João Pessoa: Edições FUNESC, 1994.

SIMÕES, E. S. “O Palco e a Estrada: o lugar da performance no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, de Ariano Suassuna”. In: **Criação & Crítica**, n. 28, dez. 2020. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em 11 jul. 2022.

STEINER, G. **A morte da tragédia**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STARLING, H.; SCHWARCZ, L. M. **Brasil: uma biografia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SUASSUNA, A. **A história de amor de Fernando e Isaura**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

\_\_\_\_\_. **A Onça Castanha e a Ilha Brasil**. Tese de livre-docência. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1976.

\_\_\_\_\_. **A pena e a lei**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

\_\_\_\_\_. **A pensão de Dona Berta e outras histórias para jovens**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

\_\_\_\_\_. **Almanaque armorial**. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

\_\_\_\_\_. **As conchambranças de Quaderna**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

\_\_\_\_\_. **Auto de João da Cruz**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

\_\_\_\_\_. “Introdução”. In: CARREIRO, R. **A história de Bernarda Soledade: a tigre do sertão**. 2ª ed. Recife: Bagaço, 1995.

\_\_\_\_\_. “Em entrevista exclusiva, Ariano Suassuna revela detalhes de sua obra”. *Correio Braziliense*, Brasília, 11 set. 2011. Disponível em: <https://www.correio braziliense.com.br/acervo>. Acesso em 5 jul. 2022.

\_\_\_\_\_. **Farsa da boa preguiça**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à estética**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.

\_\_\_\_\_. **O desertor de Princesa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

\_\_\_\_\_. **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.

\_\_\_\_\_. **Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta: edição especial de 50 anos**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

\_\_\_\_\_. **Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017c.

\_\_\_\_\_. **Seleção em prosa e verso**. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo de Ariano Suassuna: Comédias. Vol. 1**. 1ª ed. Rio de Janeiro, 2017d.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo de Ariano Suassuna: Entremeses. Vol. 3**. 1ª ed. Rio de Janeiro, 2017e.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo de Ariano Suassuna: Teatro traduzido. Vol. 4**. 1ª ed. Rio de Janeiro, 2017f.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo de Ariano Suassuna: Tragédias. Vol. 2**. 1ª ed. Rio de Janeiro, 2017g.

- \_\_\_\_\_. **Vida-nova brasileira e outros textos em prosa e verso.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.
- SZONDI, P. **Ensaio sobre o trágico.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- TAVARES, B. **ABC de Ariano Suassuna.** 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- UNAMUNDO, M. **Del sentimiendo trágico de la vida.** 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- VASSALLO, L. **O sertão medieval.** 1ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VENTURA, R. **Euclides da Cunha: esboço biográfico.** 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- VERNANT, J; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VIEIRA, M. A. C. **O dito pelo não-dito: paradoxos de *Dom Quixote*.** 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2015.
- WÖLFLIN, H. **Renascença e Barroco.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ZAMORANO, M. A. **Teatro breve do Século de Ouro.** 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.