



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CÂMPUS III  
CENTRO DE HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
CURSO DE LETRAS - PORTUGUÊS**

**JAQUELINE MARIA FELIX DOS SANTOS**

**O SAGRADO E O PROFANO PRESENTES NO *AUTO DA COMPADECIDA*  
DE ARIANO SUASSUNA**

**GUARABIRA/PB**

**2023**

JAQUELINE MARIA FELIX DOS SANTOS

**O SAGRADO E O PROFANO PRESENTES NO *AUTO DA COMPADECIDA*  
DE ARIANO SUASSUNA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Licenciatura em Letras (Português) da Universidade Estadual da Paraíba, Câmpus III – Guarabira/PB, como requisito obrigatório para a obtenção do título de graduada em Letras.

**Orientador:** Prof. Dr. Eduardo Henrique Cirilo Valones

GUARABIRA/PB

2023

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S237s Santos, Jaqueline Maria Felix dos.

O sagrado e o profano presentes no auto da compadecidade de Ariano Suassuna [manuscrito] / Jaqueline Maria Felix dos Santos. - 2023.

39 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2023.

"Orientação : Prof. Dr. Eduardo Henrique Cirilo Valones, Coordenação do Curso de Letras - CH."

1. Sagrado. 2. Profano. 3. Cultura popular. 4. Ariano Suassuna. 5. Auto da Compadecida. I. Título

21. ed. CDD 028

JAQUELINE MARIA FELIX DOS SANTOS

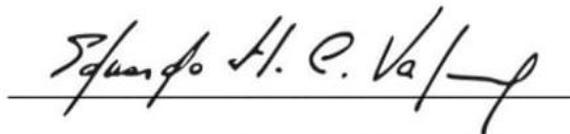
**O SAGRADO E O PROFANO PRESENTES NO AUTO DA COMPADECIDA DE  
ARIANO SUASSUNA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado a banca examinadora e ao Departamento do Curso de Letras (Português) da Universidade Estadual da Paraíba, Câmpus III – Guarabira/PB, como requisito obrigatório para a obtenção do título de graduação em Letras.

**Orientador:** Prof. Dr. Eduardo Henrique Cirilo Valones

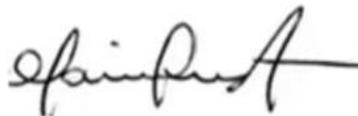
Aprovada em: 30/06/2023.

**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Dr. Eduardo Henrique Cirilo Valones (Orientador)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dra. Maria Suely da Costa

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Me. Joseane Mendes Ferreira

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço e dedico este trabalho às seguintes pessoas:

Deus, que com todo o seu amor e misericórdia, permitiu-me concluir mais uma licenciatura.

Minha mãe, Esmeraldina, e meu pai, José Felipe, principais condicionadores e responsáveis por meu êxito durante toda a trajetória acadêmica.

Meu irmão Geovane, que foi, é, e sempre será um dos grandes alicerces de minha vida.

Minhas avós, Maria Henrique e Odaci Felipe, que já partiram para a morada eterna, mas permanecem vivas em meu coração.

Meu namorado Eliel, meu professor favorito, que há pouco tempo se fez tão importante para mim e minha vida na lecionação.

Aos meus demais familiares que, direto ou indiretamente, contribuíram para a conquista de mais um sonho.

Aos meus amigos e amigas, que não são muitos, mas são de verdade e iluminam a minha existência.

Por fim, agradeço a todos aqueles que, durante este período dentro e fora de campus, conheci e desconheci; todas as pessoas que passam por nossas vidas, deixam um pouco de si e levam um pouco de nós.

## RESUMO

Neste trabalho, interpretamos a peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, investigando como estão presentes nela as noções do sagrado e do profano. Objetivamos contribuir com os estudos sobre cultura popular nordestina, tema caro a pesquisadores de muitas áreas do conhecimento. Fazemos a análise literária da peça com amparo teórico de Massaud Moisés (2007), levando em conta as especificidades do texto teatral. Também dialogamos com autores que discutem sobre cultura popular (CHARTIER, 1995; ABREU, 2003; ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013), literatura de cordel (ABREU, 1997; 1999) teatro vicentino (LIMA, 2020; ZIERER, DUARTE & CAMPOS, 2020), o sagrado e o profano (ELIADE, 1992), além de levarmos em conta trabalhos anteriores sobre a peça. Identificamos que, no *Auto da Compadecida*, o sagrado e o profano aparecem imbricados, representando a condição humana em um mundo dual no qual existe uma luta constante entre o bem e o mal. Entendemos que essa presença está relacionada com a elaboração de uma sátira social com intenção moralizante. Percebemos influências portuguesas nessa elaboração com o teatro vicentino e a literatura de cordel, elementos nos quais o autor se inspirou e que estão associados à intenção de criar uma peça referente ao que ele entende como “cultura popular”, que, na verdade, é um conceito construído historicamente.

**Palavras-chave:** Sagrado. Profano. Cultura popular. Ariano Suassuna. *Auto da Compadecida*.

## ABSTRACT

In this research, we interpret the theatrical text *Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna, investigating how the notions of sacred and profane are present in it. We aim to contribute to studies on northeastern popular culture, a topic dear to researchers in many areas of knowledge. We carry out a literary analysis of the theatrical text based on the theoretical support of Massaud Moisés (2007), taking into account the specificities of the theatrical text. We also dialogue with authors who discuss popular culture (CHARTIER, 1995; ABREU, 2003; ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013), cordel literature (ABREU, 1997; 1999) Vincentian theater (LIMA, 2020; ZIERER, DUARTE & CAMPOS, 2020), sacred and profane (ELIADE, 1992), in addition to taking into account previous works on this theatrical text. We identified that, in *Auto da Compadecida*, sacred and profane appear intertwined, representing the human condition in a dual world in which there is a constant struggle between good and evil. We understand that this presence is related to the elaboration of a social satire with a moralizing intention. We noticed Portuguese influences in this elaboration with the Vincentian theater and cordel literature, elements in which the author was inspired and which are associated with the intention of creating a theatrical text referring to what he understands as “popular culture”, which, in fact, is a historically constructed concept.

**Keywords:** Sacred. Profane. Popular culture. Ariano Suassuna. *Auto da Compadecida*.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>2. SAGRADO, PROFANO E CULTURA POPULAR</b> .....	11
2.1 Entendendo os conceitos de sagrado e profano a partir de <i>O Sagrado e o Profano</i> , de Mircea Eliade .....	11
2.2 Expressões do sagrado e do profano na cultura popular .....	13
<b>3. O AUTO DA COMPADECIDA E OS ESTUDOS DA CULTURA POPULAR</b> .....	17
3.1 Cultura popular: compreendendo o conceito .....	17
3.2 Influências de uma cultura popular na obra de Ariano Suassuna: teatro vicentino, literatura de cordel e oralidade .....	20
<b>4. O SAGRADO E O PROFANO NO AUTO DA COMPADECIDA</b> .....	25
4.1 Entre dois mundos: uma imbricação do sagrado e do profano .....	25
4.2 O profano e as atitudes a partir dos interesses individuais .....	30
4.3 Sagrado e profano mobilizados para a construção de uma sátira social .....	32
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	35
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	37

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho versa sobre as noções de sagrado e profano presentes na peça *Auto da Compadecida*, do paraibano Ariano Suassuna (16 de junho de 1927, João Pessoa, Paraíba - 23 de julho de 2014, Recife, Pernambuco), publicada pela primeira vez no ano de 1955. Antes de apresentar a discussão sobre os aspectos teóricos e metodológicos utilizados para a construção desta pesquisa, justificaremos, de início, o interesse por este tema.

Justificamos a escolha, primeiramente, porque o *Auto da Compadecida* é uma obra importante da literatura brasileira, apresentando muitos elementos da cultura oral e popular nordestina como, por exemplo, o cangaço, a religiosidade cristã/católica e a literatura de cordel. Além disso, a escolha também se deu em razão da paixão da autora deste trabalho pelo teatro. Portanto, foi com base nesses interesses pessoais e no reconhecimento da relevância da obra de Ariano Suassuna para a cultura brasileira que identificamos a importância de escrever sobre ela.

Quanto à decisão de pesquisar sobre os conceitos de sagrado e de profano no *Auto da Compadecida*, isso se deu devido aos elementos da narrativa, que abarcam aspectos da religiosidade cristã/católica associados à vida mundana na qual as personagens estão imersas, resultando em uma peça na qual o autor mescla personagens humanos e divinos, unindo o sagrado e o profano, como aponta Viana (2022). Assim, consideramos válido estudar como sagrado e profano aparecem em uma narrativa sobre pessoas que serão julgadas por Jesus e o Diabo pelas suas ações na terra, contando com a participação de Nossa Senhora no julgamento, como intercessora.

Tendo muitas reedições, apresentações teatrais e uma adaptação para o cinema, o *Auto da Compadecida* é amplamente conhecido pelo público brasileiro. Muitas crianças, jovens, adultos e idosos assistiram e assistem até hoje essa adaptação cinematográfica, de maneira que a história se tornou muito popular, entre um público diverso. Tornou-se recorrente entre amigos, por exemplo, brincar com a célebre frase repetida por Chicó em vários momentos da narrativa: “Não sei, só sei que foi assim”. Essa alta popularidade é um dos fatores que torna tal obra de Suassuna um interessante objeto de pesquisa para os estudos literários, sendo possível perceber isso pelo volumoso número de trabalhos acadêmicos que versam sobre ela, a exemplo dos de Maria Isabel Amphilô Rodrigues de Souza (2003) que,

na área de Comunicação Social, investiga como o *Auto da Compadecida* se converte da cultura popular para a cultura de massas; o de Mário Guidarin (2006), que discute os aspectos de intertextualidade e interdiscursividade na obra; o de Sonia Maria Dal-Sasso (2012), que investiga nela a presença dos elementos sátira e carnavalização; e, um mais recente, de Alzira Sales Monteiro Viana (2022), que discute a relação entre identidade e sagrado na obra. O volume de trabalhos encontrados no levantamento que realizei é muito maior, englobando pesquisas sobre a peça e sobre o filme, mas, aqui, utilizei como referências bibliográficas aqueles que apresentam alguma proximidade com a problemática aqui discutida, considerando a importância de atentar para o que tem sido produzido academicamente sobre o tema.

Cabe apontar o percurso metodológico traçado para realizar o trabalho. De início, é importante destacar que, nesta pesquisa, consideramos importante investigar como as noções de sagrado e profano aparecem no *Auto da Compadecida* pensando em como ambas estão associadas à cultura popular e oralidade, entendendo os aspectos históricos envolvidos na produção da noção do que seria essa cultura (CHARTIER, 1995). Logo, essas questões serão discutidas ao longo do trabalho por se fazerem presentes na peça analisada, pois, como demonstraremos, a obra de Ariano Suassuna bebe de muitas fontes associadas a essas noções. Buscamos entender como sagrado e profano se fazem presentes em produções associadas a uma ideia de cultura popular pautada em elementos da oralidade. Entre eles está a literatura de cordel e o teatro vicentino que, como mostraremos, dialogando com a bibliografia sobre o tema, também exercem muita influência na produção escrita de Ariano Suassuna, em especial na peça que aqui discutimos.

Dessa forma, o primeiro passo desse percurso metodológico foi pensar esses conceitos que auxiliam a discussão proposta neste trabalho e estabelecer contato com uma bibliografia voltada para essas questões, a fim de amparar teoricamente tal discussão. Julgamos importante selecionar textos de diferentes especialistas, adotando uma abordagem interdisciplinar, visto que os conceitos em questão são estudados em muitas áreas do conhecimento.

Para discutir o sagrado e o profano, utilizamos o trabalho de Mircea Eliade (1992), especialista em estudos sobre religiões. No tocante à cultura popular, escolhemos trabalhar com textos de historiadores que discutem esse conceito, a

saber: o francês Roger Chartier (1995), cujo artigo consultado forneceu informações sobre como esse conceito foi sendo construído historicamente; e a brasileira Martha Abreu (2003), especialista em cultura popular no contexto brasileiro, que ajudou a compreender seus usos na realidade nacional; e, ainda, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013), pois ele mostra como a cultura popular, pensada no contexto da região Nordeste do Brasil, também foi produzida historicamente. Para tratar da literatura de cordel, contamos com suporte teórico da pesquisadora Márcia Abreu (1997; 1999), especialista no tema reconhecida nacionalmente. E, sobre teatro vicentino, utilizamos dois artigos: o primeiro, de autoria de Stélio Torquato Lima (2020), focado na relação da produção de Gil Vicente com a literatura de cordel, sendo o autor especialista da área de Letras; e o segundo, de Adriana Maria de Souza Zierer, Andreia Karine Duarte e João Vitor Natali de Campos (2020), que analisam como o diabo era representado nessas produções, sendo os autores historiadores. Estes são os principais autores que utilizamos, mas também citamos pontualmente outros textos, ao longo do trabalho, para apresentar informações consistentes sobre pontos mais específicos associados a essas questões.

Apresentado nosso principal suporte bibliográfico, também sinalizo minha opção teórica com relação à condução da análise literária, metodologia que empregamos na pesquisa. Utilizamos o referencial teórico de Massaud Moisés (2007), autor que considera pertinente que, nesta análise, o texto seja tanto o ponto de partida quanto o ponto de chegada. Para ele, a análise deve ser feita a partir do exterior para o interior, considerando elementos extrínsecos (contexto); elementos formais; elementos intrínsecos (MOISÉS, 2007, p. 33). Nesse percurso, “o próprio texto é que determina o caminho a tomar” (MOISÉS, 2007, p. 34). Além disso, ele defende a realização da análise microscópica e macroscópica simultaneamente, considerando as minúcias e totalidade da obra, indo de uma para a outra (MOISÉS, 2007, p. 36). E, nesse processo, defende ele ainda, devem ser utilizadas a dedução e indução para realizar esta análise:

a caminhada analítica corresponde a um duplo e simultâneo processo de dedução-indução: partindo do texto, o analista deduz, e as deduções, iluminadas e alargadas por suas informações, o convidam a pesquisar os nexos contextuais e formais (MOISÉS, 2007, p. 36).

Além dessas considerações gerais sobre a análise literária, Massaud Moisés (2007) também fornece indicações sobre como analisar o texto teatral, caso do *Auto da Compadecida*. Ele destaca o debate existente sobre o texto teatral ser considerado ou não possível de ser analisado como literatura, indicando, como resposta, que sim, mas é necessário considerar seu aspecto híbrido na análise, uma vez se tratando de um texto com suas particularidades referentes a ser feito para ser apresentado na forma de peça teatral. Dessa maneira, conforme a perspectiva do referencial que aqui mobilizamos, o texto teatral deve ser analisado “em sua representabilidade, sua teatralidade ou sua probabilidade como espetáculo” (MOISÉS, 2007, p. 203).

Também é importante explicar a estruturação do texto. Após esta introdução, o leitor encontrará o primeiro capítulo, que trata da discussão conceitual acerca do sagrado e do profano. O segundo consiste em uma contextualização mais geral sobre a peça, situando-a nos estudos da cultura popular, inclusive, estabelecendo um diálogo com os trabalhos levantados sobre o tema. E, no terceiro, apresentamos nossa interpretação do *Auto da Compadecida* a partir da problemática proposta. Ao término, apresentamos ainda algumas conclusões.

Para concluir esta breve introdução, destacamos que nosso desejo de que esta pesquisa gere uma contribuição, ainda que singela, para os estudos sobre essa peça e o conjunto da produção de Ariano Suassuna. Também desejamos que seja uma contribuição para os estudos sobre a cultura popular em geral, e a nordestina, mais especificamente. Ressaltamos, neste espaço, a relevância que atribuímos às pesquisas acadêmicas sobre essa cultura, pela riqueza temática que consideramos haver nela para os estudos da literatura em geral.

## 2. SAGRADO, PROFANO E CULTURA POPULAR

Inicialmente, abordaremos teoricamente a relação entre os conceitos de sagrado e profano no âmbito da cultura popular. A partir da obra *O Sagrado e o Profano* de Mircea Eliade (1992), atentaremos para elementos importantes que a bibliografia sobre o tema nos aponta para podermos investigar como essas noções aparecem no *Auto da Compadecida*.

### 2.1 Sagrado e profano por Mircea Eliade

A obra *O Sagrado e o Profano* (1992) é considerada referência quando se trata de estudos na área de pesquisa sobre religiões, pois, nela, Mircea Eliade realiza uma investigação do sagrado e do profano a partir da experiência, identificando estruturas simbólicas e mitológicas que se manifestam em diferentes religiões e até mesmo no âmbito de práticas laicas. É um texto considerado introdutório para o assunto, mas que apresenta informações relevantes para o que discutimos aqui.

Para esse autor, sagrado e profano são duas formas de existir no mundo, que existem por oposição, pois: “O homem toma conhecimento do sagrado porque este *se manifesta*, se mostra como algo absolutamente diferente do profano” (ELIADE, 1992, p. 15). Ou seja, é como se para existir, um precisasse do outro, pois o que é sagrado só é sagrado porque não é profano, e vice-versa.

Analisando esses conceitos historicamente, Eliade (1992) identifica “sagrado” como o modo de ser do homem religioso, que pertence a um mundo onde tudo é dotado de sentido. Nele, a existência humana também tem sentido, por fazer parte desse mundo concreto no qual o sagrado se manifesta, processo que o autor chama, em sua obra, de “hierofania”. O homem religioso se identifica como parte de um cosmos (mundo conhecido, ordenado pelo sagrado), dotado de sentido pelo sagrado, tendo horror ao caos (desconhecido, indeterminado, escuridão). Assim, a noção de que faz parte de um mundo ordenado pelo sagrado dá sentido à existência humana:

A existência do *homo religiosus*, sobretudo do primitivo, é ‘aberta’ para o mundo; [...] A abertura para o Mundo permite ao homem religioso conhecer-se conhecendo o Mundo – e esse conhecimento é precioso para ele porque é um conhecimento religioso, refere-se ao Ser (ELIADE, 1992, p. 134-135).

o homem religioso assume um modo de existência específica no mundo, e, apesar do grande número de formas histórico-religiosas, este modo específico é sempre reconhecível. Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o *sagrado*, que transcende este mundo, mas que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade (ELIADE, 1992, p. 163).

Já o conceito de “profano” é associado ao homem não religioso. Sobre ele, Eliade (1992) afirma que este se reconhece assim na medida em que se liberta das amarras supersticiosas, considerando-se liberto. Para o homem não religioso, a situação existencial ocorre em um mundo que não tem sentido. Notemos como esta definição deixa claro o reconhecimento de que essa existência se dá por oposição ao sagrado. Uma existência profana pura, para o autor, não seria possível, porque o homem carregaria elementos do sagrado atrelados a percepções/valores fundamentais do ser humano. O homem a-religioso o é devido ao resultado de um processo de “dessacralização da existência humana”, sendo originado a partir do homem religioso (ELIADE, 1992, p. 164). Por exemplo: quando uma pessoa celebra, mesmo de forma laica, a chegada do ano novo ou a conquista de algo como, por exemplo, a compra de uma casa nova, ela está celebrando a mudança de fase, o encerramento de um ciclo e início de outro. Essas práticas são, essencialmente, ligadas a uma visão sagrada de mundo e ilustram como sagrado também orienta o tempo, de acordo com o autor.

Vemos que, no pensamento de Mircea Eliade (1992), o aspecto sagrado permeia a existência humana historicamente. Mesmo com a modernidade e a ênfase na racionalidade que a acompanha, o ser humano conserva uma aura religiosa no seu inconsciente (ELIADE, 1992), mesmo aqueles que se identificam com uma postura não religiosa. Com isso, reconhecemos a relevância de pensar como o sagrado e o profano se expressam na cultura, nesse caso, para o que interessa para este trabalho, a cultura entendida como popular. Concordamos com o autor quando ele ressalta a importância de estudar esses elementos para compreender nossa própria história como seres humanos:

Conhecer as situações assumidas pelo homem religioso, compreender seu universo espiritual é, em suma, fazer avançar o conhecimento geral do homem. É verdade que a maior parte das situações assumidas pelo homem

religioso das sociedades primitivas e das civilizações arcaicas há muito tempo foram ultrapassadas pela História. Mas não desapareceram sem deixar vestígios: contribuíram para que nos tornássemos aquilo que somos hoje; fazem parte, portanto, da nossa própria história (ELIADE, 1992, p. 163).

Desse modo, atentemos para alguns pontos que identificamos em relação à presença do sagrado e do profano nos elementos da cultura popular que nos interessam para analisar o *Auto da Compadecia*.

## 2.2 Expressões do sagrado e do profano na cultura popular

Refletindo sobre o caso brasileiro, a historiadora Martha Abreu (2003) destaca como a cultura popular foi pensada no país em sua relação com o processo de modernização, destacando o seguinte: “O mundo da cultura e das práticas culturais é (e sempre foi) repleto de contradições e conflitos” (ABREU, 2003, p. 89). Como vimos com Mircea Eliade (1992), mesmo o homem não religioso que emergiu na modernidade carrega elementos do sagrado, inconscientemente. Na realidade brasileira de definição de uma cultura popular, reconhecemos a importância de atentar para a persistência de aspectos entendidos como tradicionais, mesmo diante de processos de modernização pautados na racionalidade, sabendo que a modernidade pode assumir diferentes configurações de acordo com cada situação:

Percebe-se com maior facilidade a existência de várias modernidades, através de diferentes formas de articulação entre o modelo racionalista liberal (considerado moderno) e as antigas tradições populares, étnicas, religiosas etc. A chamada modernidade não pode mais ser vista como homogênea, nem como um instrumento todo-poderoso que reorganiza, necessariamente e da mesma forma, todas as práticas culturais. Evidentemente, não se pode também pensar em um isolamento completo, os grupos de alguma forma reagem (ou interagem) ao mercado transnacional que se apresenta (ABREU, 2003, p. 89).

Assim, é importante pensarmos, para fazermos a análise do *Auto da Compadecida*, em como determinados elementos de uma cultura popular centrada na tradição judaico-cristã são evocados nesse contexto de conflitos sociais e culturais, cabendo lembrar, com Mircea Eliade (1992), que no mundo moderno, a forma religiosa de vida chega a ser confundida com o cristianismo, dada a hegemonia dessa tradição religiosa no ocidente. É preciso ter o seguinte em mente ao pensarmos em “cultura popular” nesse contexto:

Pensar “cultura popular” permitindo “o resgate ou a reconstrução da possível autonomia de essas pessoas pensarem e agirem no mundo em que vivem (ou viveram), bem como mantendo aberta “a possibilidade de se pensar em um campo de lutas e conflitos sociais em torno das questões culturais (ABREU, 2003, p. 95)

Como vimos no capítulo anterior, como parte do contexto de produção da obra de Ariano Suassuna, temos a construção da ideia do que seria uma cultura popular nordestina, vista como tradicional, em oposição aos elementos da modernidade. Suassuna busca esses aspectos tradicionais principalmente no teatro vicentino e na literatura de cordel. Por isso, atentemos para as tendências de expressão do sagrado e do profano nesses elementos associados à ideia de cultura popular que influenciaram sua obra.

A tradição judaico-cristã, associada à noção de sagrado no *Auto da Compadecida*, aparece associada especificamente ao que Viana (2022) chama de “catolicismo sertanejo”, assim caracterizado:

o catolicismo sertanejo é uma adaptação cultural da igreja católica ao sertão do Nordeste. O imaginário religioso caracteriza a visão de mundo do povo sertanejo, que é devoto dos seus padroeiros. É através das crenças que esse povo consegue vencer a seca, os infortúnios, a miséria e a morte. Esta pesquisa mostra como esse lado da religião se identifica com a Cultura Popular Nordestina, a Literatura de Cordel e o teatro medieval de Suassuna (VIANA, 2022, p. 70)

Vejamos que Suassuna faz as adequações dessa tradição para a realidade sertaneja para apresentar uma noção de sagrado associada à cultura popular específica do povo sertanejo, de acordo com sua realidade, permeada pelo sofrimento.

Precisamos ter em conta, para pensar o catolicismo no Brasil, sua associação com o processo de colonização portuguesa (HOORNAERT, 1984). Trazido pelos portugueses ele assume configurações diferentes na colônia, expressando-se na forma de um “catolicismo popular” afastados das preocupações com as erudições da religião (SILVA, 2005). Não é à toa que os elementos desse catolicismo popular, no contexto sertanejo, vão se expressar muito associado à oralidade que, também não à toa, como vimos no capítulo anterior, está associada à literatura de cordel trazida também pelos portugueses e adaptada no Brasil:

Esse catolicismo popular tinha como forma de interação com a população a oralidade, pois a escrita era privilégio dos clérigos e dos nobres. E o povo, a maioria analfabeta, não possuía a leitura e a escrita. Em decorrência disso, alastrou-se a tradição oral, e o narrar histórias se tornou um fator primordial para aproximar as pessoas (VIANA, 2022, p. 72-73).

Também percebemos que o teatro vicentino, que influenciou Ariano Suassuna, associa noções de sagrado e profano com a crítica social promovida nas peças. Podemos identificar como uma de suas características o fato de se afirmar como popular a partir da adoção de uma ideologia religiosa que enxerga o mundo dividido entre o bem e o mal, como mostra Miranda (2002), ao escrever sobre o *Auto da Barca do Inferno*:

Por outro lado, o tratamento de cada episódio, no *Auto da Barca do Inferno*, pondo em cena um personagem após outro, procede de raiz popular. Esse material de variada procedência só faz confirmar que o texto de Gil Vicente é carnavalesco, pois reúne em si a herança da mitologia clássica e da literatura bíblica, incorporando ainda o folclore peninsular. Assim, o texto mantém um diálogo com a literatura popular e culta, e segue a mesma ideologia do teatro popular da Idade Média, que se traduz através da eterna luta entre o bem e o mal, perpassada de um tom moralizante (MIRANDA, 2002, p. 60).

Também identificamos essa relação com o sagrado e o profano com a presença da figura do diabo nas peças vicentinas, sendo ela, segundo os historiadores Zierer, Duarte e Campos (2020), uma figura-chave para entendermos a lógica de criticar aspectos mundanos que desvirtuariam os homens do sagrado:

O teatrólogo português Gil Vicente apresentava nas obras de devoção e moralidade a centralidade da fé cristã como o meio de Salvação espiritual para os indivíduos, além de reforçar as críticas perante as atitudes vistas como erradas na visão do autor, praticadas pelas camadas sociais da sociedade portuguesa do século XVI, inclusive a nobreza e o clero, o que gera curiosidade, pois o próprio dramaturgo era funcionário da corte. Além da questão social, era preciso compreender que era através do teatro que o Satanás passou a obter outras características, sendo a sua figura, peça chave para o entendimento das críticas de Gil Vicente à sociedade lusa do seu tempo (ZIERER, DUARTE & CAMPOS, 2020, p. 24).

Ainda segundo esses três historiadores, ao evidenciar os desvios sociais da época, Gil Vicente colocou em suas peças a noção de que o homem caminhava entre dois mundos – um sagrado e outro profano –, podendo se desvirtuar do sagrado ao cometer esses deslizes. Notamos então que existe aqui uma justificação da existência pelo sagrado, identificada na preocupação constante com a vida após a morte e a possível condenação pelas atitudes profanas cometidas neste mundo,

instituída pelo cristianismo, que “enquanto instituição central no Ocidente, com base nas interpretações bíblicas contribuiu para que houvesse uma interferência do sagrado em todas as etapas da vida dos medievos, desde o nascimento até após a morte” (ZIERER, DUARTE & CAMPOS, 2020, p. 23). Podemos entender que isso ocorre pela função pedagógica que Gil Vicente queria atribuir às suas peças, buscando criar uma consciência em relação a determinadas questões de sua época. O teatro serviu como instrumento para disseminar essa concepção cristã de sagrado e profano, contexto esse no qual a figura do diabo era representada de acordo com os propósitos religiosos da época (ZIERER, DUARTE & CAMPOS, 2020).

Em resumo, podemos concluir que, na cultura popular brasileira, o catolicismo popular/sertanejo tem suas especificidades e assume um ponto importante nas expressões populares, como a literatura de cordel, que muitas vezes tem temas religiosos. A obra de Ariano Suassuna, ao propor um diálogo com essa cultura bebendo das fontes do teatro vicentino e da literatura de cordel, criou no *Auto da Compadecida* uma narrativa carregada de elementos associados às noções de sagrado e profano relacionadas com esse catolicismo popular/sertanejo. No capítulo a seguir, analisamos a peça identificando como esses elementos aparecem.

### 3. O AUTO DA COMPADECIDA E OS ESTUDOS DA CULTURA POPULAR

Aqui apresentamos a relação da obra *Auto da Compadecida* com os estudos da cultura popular. Esta parte do trabalho é, de certa forma, um apanhado geral sobre o que tem composto os debates acadêmicos sobre essa obra e a sua relação com esse conceito que vem sendo estudado em muitas áreas do conhecimento.

Vamos entender, primeiro, do que se trata a cultura popular pensada academicamente; em seguida, identificamos a relação dela com o *Auto da Compadecida* em trabalhos que utilizamos aqui como referência.

#### 3.1 Cultura popular: compreendendo o conceito

O historiador francês Roger Chartier começa seu texto intitulado “‘Cultura Popular’: revisitando um conceito historiográfico”, publicado no Brasil em 1995, sinalizando que esse conceito é uma categoria erudita, porque se trata dele sendo pensado por pessoas eruditas referindo-se às camadas populares das sociedades. Na historiografia, ele destaca, escrevendo a partir da realidade europeia:

O destino historiográfico da cultura popular é portanto ser sempre abafada, recalcada, arrasada e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas. Isto indica, sem dúvida, que o verdadeiro problema não é tanto datar seu desaparecimento, supostamente irremediável, e sim considerar, para cada época, como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas ou reprimidas” (CHARTIER, 1995, p. 181).

A historiadora brasileira Martha Abreu, dialogando com o mesmo artigo de Roger Chartier que mencionamos aqui, escreve sobre cultura popular a partir da realidade brasileira. Em seu texto “Cultura popular: um conceito e várias histórias”, de 2003, ela aponta as divergências existentes em torno desse conceito:

Mas, se cultura popular é algo que vem do povo, ninguém sabe muito bem como definir o conceito. No sentido mais comum, pode ser usado, quantitativamente, em termos positivos (“Pavarotti foi um sucesso popular”) e negativos (“o funk é popular demais”). Para uns, a cultura popular equívale [sic] ao folclore, entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou região; para outros, inversamente, o popular desapareceu na irresistível pressão da cultura de massa (sempre associada à expansão do rádio, televisão e cinema) e não é mais possível saber o que é original ou essencialmente do povo e dos setores populares. Para muitos, com certeza, o conceito ainda consegue expressar um certo sentido de diferença, alteridade e estranhamento cultural em relação a outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas) em uma mesma sociedade,

embora estas diferenças possam ser vistas como um sistema simbólico coerente e autônomo, ou, inversamente, como dependente e carente em relação à cultura dos grupos ditos dominantes (ABREU, 2003, p. 83).

Ela destaca que a história e os significados políticos e teóricos que o conceito tem recebido foram “sempre historicamente construídos ou inventados (por isso, o envolvimento com as questões políticas e ideológicas de seu próprio tempo)” (ABREU, 2003, p. 84) e apresenta a sua definição partindo da realidade do Brasil, vinculando-o às iniciativas de construção de uma identidade cultural desde o final do século XIX:

Antes, porém, é bom deixar claro que não entendo cultura popular como um conceito que possa ser definido, *a priori*, como uma fórmula imutável e limitante. Talvez possa ser visto como uma perspectiva, no sentido de ser mais um ponto (de vista) para se observar a sociedade e sua produção cultural. O fundamental, no meu modo de ver, é considerar cultura popular como um instrumento que serve para nos auxiliar, não no sentido de resolver, mas no de colocar problemas, evidenciar diferenças e ajudar a pensar a realidade social e cultural, sempre multifacetada, seja ela a da sala de aula, a do nosso cotidiano ou a das fontes históricas. Não se deve perder de vista, entretanto, como já ouvi certa vez, que muito mais fácil do que definir cultura popular é localizá-la em países como o Brasil, onde o acesso à chamada modernidade não eliminou práticas e tradições ditas pré-modernas (se bem que todo cuidado é pouco para identificar estas práticas e tradições como populares) (ABREU, 2003, p. 84).

Estas considerações são importantes por nos fazerem entender que estudar o *Auto da Compadecida* buscando entender a relação da peça com uma cultura popular nordestina significa reconhecer que essa cultura é em si um produto histórico, e não algo “puro” de que Ariano Suassuna se apropriou para escrevê-la. Segundo o que diz o historiador paraibano Durval Muniz de Albuquerque Júnior em sua obra *A feira dos Mitos: A fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste – 1920-1950)*, de 2013, as noções do que seria uma cultura popular nordestina são fruto de um processo de construção histórica a partir da atuação de intelectuais que foram construindo uma determinada definição na primeira metade do século XX. Essa construção refere-se à cultura nordestina sempre pensada como rural, artesanal, folclórica, tradicional e quase sempre remetente a manifestações culturais ditas populares, com esses intelectuais focados em apresentar onde estariam realmente as raízes de uma cultura popular no Brasil, situando-a nessa região. Assim, com suas pesquisas, escritos e suas práticas e ações institucionais:

foram definindo e instituindo o que deveria ser visto e dito como sendo a cultura dessa região, aquilo que seria típico, particular, singular, autêntico deste espaço e que manifestaria, portanto, sua própria essência, sua própria identidade. (...) eles definiram o que deveria ser pensado, visto e dito como nordestino, criando uma forma de ver e dizer a cultura regional (...) (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 21).

Se entendemos que a cultura popular não é algo puro, mas produto histórico, podemos considerar como elemento extrínseco, ou seja, contexto da produção do *Auto da Compadecida*, as lutas sociais referentes às definições do que seria essa cultura no contexto nordestino. É interessante notar, inclusive, que a peça foi publicada pela primeira vez em uma data próxima a esse processo, em 1955. Portanto, quando Ariano Suassuna admite que se inspira na cultura popular, inclusive na criação do Movimento Armorial<sup>1</sup> por ele, em 1970, devemos lembrar que ele é alguém olhando para aspectos que julga como pertencentes às camadas populares e os incorpora em sua produção para criação de uma arte brasileira erudita a partir de raízes que via como populares:

queria produzir uma arte brasileira erudita a partir das raízes populares de nossa cultura. Uma arte autenticamente brasileira e nordestina, com formas e imaginário das manifestações de artes populares de cultura. O sertão nordestino seria o lugar privilegiado da genuína cultura popular, onde o artista nacional deveria buscar os elementos para a elaboração de sua obra. Lá repousaria a matéria prima capaz de revelar a verdadeira face do Brasil (VIANA, 2022, p. 93).

Entre esses aspectos populares nos quais ele buscou inspiração para escrever a peça, podemos identificar o teatro vicentino, a literatura de cordel e a oralidade que, como veremos, está associada a esse tipo de literatura.

---

<sup>1</sup> O Movimento Armorial foi fundado por Ariano Suassuna em 1970 e tinha a intenção de realizar uma arte autêntica brasileira baseada nas raízes populares. Ver mais em: SESC São Paulo. **Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2017. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/ariano-suassuna-e-o-movimento-armorial>. Acesso em: 03 jul. 2023.

### 3.2 Influências de uma cultura popular na obra de Ariano Suassuna: teatro vicentino, literatura de cordel e oralidade

Em trabalhos acadêmicos sobre o *Auto da Compadecida*, como os de Souza (2003) e Viana (2022), têm sido apontadas as influências do teatro vicentino e da literatura de cordel, ambos entendidos como elementos associados a ideia de cultura popular. Busquemos entender como ocorre essas influências.

Começando pelo teatro vicentino, é interessante defini-lo, primeiramente: trata-se da obra de Gil Vicente, um dramaturgo lusitano do século XVI que é recorrentemente mencionado em obras de cordelistas por ser vinculado às origens do cordel português, embora ele não tenha sido um cordelista (LIMA, 2020, p. 91-92).

Existem alguns expedientes narrativos característicos do teatro vicentino, os quais estão presentes também na literatura de cordel influenciada por ele, que está ligado à literatura popular da seguinte maneira:

Os elementos mais antigos de que dispomos sobre a evolução histórica da literatura de cordel portuguesa ligam-se à obra de Gil Vicente. Embora as peças deste dramaturgo não se destinassem prioritariamente à circulação em folhetos – mas à representação na corte e em locais públicos, onde uma população mais diversificada poderia assistir a essa produção –, a verdade é que sob essa forma circularam abundantemente, reproduzidas com extremada fidelidade ou modificadas ao longo de várias edições, mesmo após a publicação da *Compilação de toda las obras de Gil Vicente*, em 1562 (NOGUEIRA, 2012, p. 205).

Associado com as origens do cordel, Gil Vicente contribuiu bastante para a literatura de folhetos, da qual se serviu para difundir suas peças. Servindo de referência para uma tradição popular que se estende até nossos dias, o dramaturgo lusitano legou ao cordel tanto uma forma de olhar para o mundo como uma forma de descrever as relações sociais. Nesse processo, observa-se no universo tanto personas moldadas à imagem e semelhança de caracteres vicentinos, como o emprego de expedientes narrativos que Gil Vicente explorou com maestria para a composição de suas obras (LIMA, 2020, p. 106).

Vejamos quais são esses expedientes narrativos, amparando-nos no artigo de Lima (2020). Primeiramente, temos a hipérbole, usada para tanto para gerar um efeito caricatural, como também para que o autor se faça entender por um público

variado. Seu uso em Gil Vicente se dava porque quando tratava “de assuntos às vezes complexos, abstratos, o autor sentia a necessidade oferecer uma imagem mais ‘concreta’, principalmente quando seu público não era constituído pela nobreza” (LIMA, 2020, p. 100).

O segundo desses elementos narrativos é a fixação no aqui e no agora, relacionado às intencionalidades de Gil Vicente quanto a exercer influência no meio social em que vivia:

O desejo de influir no seu meio social, levou Gil Vicente a nunca se afastar do chão mais duro de sua realidade. Assim, mesmo quando situava suas narrativas em um palco aparentemente distante (seja geograficamente, seja pelo deslocamento para o além-mundo), o autor não abandona as referências terrenas mesmo em duas obras de devoção. Desse modo, a partir da opção por um teatro alegórico, em que o concreto explica o abstrato, e que o físico é espelho para o metafísico, Gil Vicente faz com que as leis naturais se estendam ao mundo do *post mortem*, permitindo aos seus espectadores perceberem o alcance de suas denúncias (LIMA, 2020, p. 101).

O terceiro e último elemento que identificamos é o uso do humor como instrumento crítico, que Gil Vicente explorou para criticar a sociedade de seu tempo (LIMA, 2020, p. 102). Sobre isso, Miranda (2002) sinaliza, analisando o *Auto da Barca do Inferno*:

possui um tom de moralidade em decorrência da própria temática religiosa. Porém essa moralidade chega até nós num clima de riso, um riso carnavalesco que é um convite à reflexão. Ridendo castigat mores. E é também o riso que dilui a crítica que fica suavizada pelo humor que a peça produz. O teatrólogo português condena o ambiente em que vive, mas abranda seu ataque em virtude de domesticar os personagens pela caricatura e de utilizar elementos cômicos que provocam excesso de hilaridade. Ao proceder a invasão carnavalesca, o artista sublinha, pelo grotesco, as situações indesejáveis e discutíveis, que poderiam ser (MIRANDA, 2002, p. 66).

Todos esses expedientes narrativos podem ser encontrados nas narrativas apresentadas na literatura de cordel, a qual pode ser considerada, então, “um meio importantíssimo para a divulgação da obra vicentina, que, por ser produzida exclusivamente para encenações (principalmente no paço), conserva-se na forma manuscrita” (LIMA, 2020, p. 92). Levando em conta essa proximidade, é

compreensível essa aproximação da obra de Ariano Suassuna com esses dois elementos, visto que ele bebeu da fonte de folhetos de cordel para a elaboração do Auto que aqui discutimos, como *O enterro do cachorro*, *O Castigo da soberba* e *História do cavalo que defecava dinheiro* (VIANA, 2022). Essa inspiração ocorreu, inclusive, na formulação da personagem João Grilo, inspirado no folheto *As Proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, de 1932 (LIMA, 2020). Sobre esse último folheto, sabemos o seguinte:

As Proezas de João Grilo, uma história de João Ferreira de Lima, escrito em 1932, que trazia como protagonista o amarelinho vindo dos contos populares portugueses, que no processo de aculturação, ganhou características idênticas às de outro famoso espertalhão de origem Ibérica: Pedro Malazarte. Tanto João Grilo quanto Malazarte são tipos que “derrotam os patrões, mas não criticam a estrutura de um mundo social feita de patrões e clientes[...] não criticam a relação englobante entre patrão/cliente, mas a ação desonesta de tal ou qual o patrão. (DAMATTA, 1993, p. 55).

Para fortalecer nosso argumento sobre essa influência, vejamos ainda o que consta em uma entrevista concedida por Suassuna. Nela, percebemos que, mesmo pertencendo a uma elite local, no estado da Paraíba e não se considerando um autor popular, ele admite ter buscado beber dessa fonte para criar suas obras:

Eu não sou por circunstâncias de nascimento, de formação, de educação. Eu não sou uma pessoa que pertença ao povo. Agora, o que tem comigo, e que eu tenho respeito e estima por esta arte feita pelo povo. Eu gosto muito da literatura de cordel. Gosto mesmo, algumas são obras primas literárias. (...). Eu não me considero um autor popular. Acho que o caso de Lope de Vega e Gil Vicente – não estou me colocando na mesma altura deles – questão de linhagem – acho que é a mesma coisa. Eles se baseavam em histórias populares (IZAWA, 2010, p. 12-13).

A literatura de cordel chegou ao Brasil com os portugueses. No nosso país, frutificou especialmente na região que hoje chamamos de Nordeste, expandindo-se, depois, para outras áreas do território nacional, por meio da impressão dos folhetos.

No Brasil, já havia o costume de contar histórias nas fazendas, esse foi o contexto perfeito, para que o cordel pudesse se desenvolver. Nesse sentido, alguns estudiosos apontam três grandes períodos do cordel no Brasil. O primeiro se concentrou nos romances de cavalaria, o segundo introduziu o

herói popular nordestino, e o terceiro foi marcado pelos folhetos de acontecimentos. Leandro Gomes de Barros, Silvino Pirauá de Lima, Francisco das Chagas Batista estão entre os primeiros autores a produzir cordéis no Nordeste. Mais à frente, essa arte se espalhou em todo o Nordeste (VIANA, 2022, p. 86).

A estudiosa do assunto Márcia Abreu (1997; 1999) resume esse processo, indicando um ponto relevante: a relação do cordel com uma cultura mais associada à oralidade que à escrita, pois, essa literatura começou, nas terras nordestinas, no espaço das cantorias, antes da impressão ser possível. Quando passou a ser possível, espalhou-se para outras regiões acarretando mudanças no perfil de produtores e receptores. Este é um ponto que, a propósito, a diferença do cordel português, que era inspirado em narrativas que contavam com suporte escrito. Vejamos:

Ao contrário, sua tipologia era bastante heterogênea, uma vez que reunia tanto textos em prosa ou em verso quanto peças teatrais, e, no que tange ao conteúdo, podiam ser traduções ou adaptações de grandes obras literárias estrangeiras ou publicações de autores nacionais populares ou eruditos. Quanto à materialidade, não passavam de folhetos de poucas páginas e feitos com papel barato. Esses folhetins foram levados pelos emigrantes portugueses para o Brasil e lá comercializados. Entretanto, em terras tupiniquins, os textos escritos em prosa, construídos “com períodos longos, com sintaxe distinta da fala coloquial, sem apoios para a memória, como recorrências sonoras ou ritmos marcados”, foram sintetizados e transformados em versos com o intuito de facilitar a assimilação pela população analfabeta e, conseqüentemente, a transmissão entre gerações (ABREU, 1999, p. 72).

O início da publicação de narrativas poéticas no Nordeste brasileiro surge na esteira de apresentações orais, chamadas cantorias. Bastante frequentes durante o século XIX e início do XX, as cantorias eram recitativos acompanhados ao som de violas ou rabecas em que cantadores batiam-se em desafios e/ou apresentavam composições poéticas - glosas feitas a partir de um mote, descrições da natureza, sátiras, narrativas em versos. Estas apresentações ocorriam em praticamente todos os lugares em que houvesse público - nas feiras, em festas nas fazendas ou engenhos, em residências particulares. Os cantadores poderiam apresentar-se durante toda uma noite sem duelarem, ou seja, cantando apenas seus poemas previamente elaborados, mas, quando batiam-se em desafios, cabia ao vitorioso o direito de cantar suas composições poéticas (ABREU, 1997, p. 1).

Como vemos, segundo a autora, podemos entender que os poetas cordelistas produzem a partir da interação com a cultura oral e escrita. Mesmo publicando os

folhetos, existe toda uma ligação com a apresentação envolvida no ato de recitá-los. Assim, o cordel é um tipo de literatura mediadora entre o oral e o escrito:

Cumpramos ressaltar que os folhetos não podem ser inseridos completamente seja na tradição escrita, seja na oral; o que há é a convivência, às vezes conflituosa, entre os dois princípios. Os poetas populares nordestinos escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. O público, mesmo quando a lê, prefigura um narrador, cuja voz se pode ouvir. Desta forma as exigências pertinentes às composições orais permanecem mesmo quando se trata de um texto escrito. Portanto, pode-se entender a literatura de folhetos nordestina como mediadora entre o oral e o escrito (ABREU, 1997, p. 7-8).

Essas informações são importantes para entendermos de onde vêm muitos aspectos da obra *Auto da Compadecida*. Notamos então a existência de uma influência no tipo de narrativa criada, inspirada em uma literatura vinculada às camadas populares e que se propõe, portanto, uma obra associada a essa cultura. Em razão disso é que consideramos pertinente pensar os conceitos que analisamos na obra – sagrado e profano – a partir da cultura popular associada consideravelmente à produção de Ariano Suassuna, levando em conta sua manifestação nesse âmbito. Assim, prosseguimos visando aprofundar a discussão sobre esses conceitos nesta perspectiva, na sessão seguinte.

#### 4. O SAGRADO E O PROFANO NO *AUTO DA COMPADECIDA*

Após compreendermos a complexidade de “cultura popular” como um conceito construído historicamente e observarmos algumas expressões do sagrado e do profano nesta cultura a partir da realidade brasileira/nordestina, direcionamos nossa atenção especificamente para a peça *Auto da Compadecida*.

Aqui apresentamos nossa interpretação sobre a peça, realizada a partir do referencial teórico de Massaud Moisés (2007) sobre a análise literária, especialmente a de peças teatrais, considerando esse tipo de texto uma literatura que guarda a especificidade de ser escrita com a intenção de apresentação no teatro, característica que levamos em conta. Construimos nossa interpretação tendo em conta também as considerações apresentadas nos trabalhos já existentes sobre a obra, os quais utilizamos como referência.

##### 4.1 Entre dois mundos: uma imbricação do sagrado e do profano

Em dissertação de mestrado defendida em 2003, Maria Isabel Amphilo Rodrigues de Souza define o *Auto da Compadecida* como auto de moralidade e misericórdia que revela, além da alma do sertanejo, suas crenças, sua cultura e seu sofrimento. Concordando com essa visão da autora, identificamos que o sagrado e o profano se expressam na peça a partir dos dilemas enfrentados na realidade dura do sertão nordestino, que constitui, na narrativa, um cenário que obriga pessoas humildes como João Grilo a assumirem uma postura incoerente com sua fé no sagrado – que, nesse caso, diz respeito à fé cristã/católica –, para conseguirem sobreviver, utilizando dos meios disponíveis para isso, tais como a esperteza para realizar trapagens:

João Grilo, o personagem protagonista, astuto e grotesco, é muito esperto e gosta de trapacear. Ele é um cabra safado, e representa o típico palhaço do teatro popular nordestino. Na peça de Suassuna, o palhaço besta e o palhaço sabido, representados, respectivamente, por João Grilo e Chicó, trazem comicidade ao espetáculo. No seu julgamento, o demônio o acusa, querendo justificar a condenação ao inferno, alegando que João Grilo era um amarelo muito esperto e que gostava de trapacear (VIANA, 2022, p. 48).

Nisso existe uma proximidade considerável com as críticas sociais que Gil Vicente propunha em suas peças, abordando a miséria como uma ameaça a uma

vida condizente com os princípios cristãos. Por exemplo, analisando *A Barca do Purgatório*, Zierer, Duarte e Campos (2020) identificam essa preocupação do teatrólogo em demonstrar como a esperteza do pobre utilizada para sobreviver em meio às condições adversas seria um risco para a salvação de sua alma:

O Lavrador é só mais um personagem vicentino, utilizado para chamar atenção de nobres e altos religiosos do reino luso, para a situação de exploração e pobreza do povo, que usava de pequenos desvios como a desonestidade, o oportunismo e a mentira para sobreviver. Com isso, os populares colocavam em risco a Salvação de suas almas no momento do julgamento no Além (ZIERER, DUARTE & CAMPOS, 2020, p. 27).

No meio cênico português, as peças de moralidade de Gil Vicente, representam o Diabo sem perder sua essência maligna e representatividade do mal no mundo dos homens. É o juiz, o acusador, o conselheiro e o defensor dos pecadores. Contudo, as obras mostram em essência que não é pelo Diabo que o homem se desvia da Salvação cristã, mas sim por suas próprias ações. O indivíduo perde a glória eterna pelos seus erros, ao não abrir mão dos prazeres passageiros da vida e negando o arrependimento pelos seus pecados (ZIERER, DUARTE & CAMPOS, 2020, p. 29).

Como exemplo disso na peça escrita por Ariano Suassuna, temos a tão repetida história de quando os patrões não deram assistência a João Grilo quando este adoeceu. O fato dele repetir isso ao longo da narrativa a ponto de aborrecer outras personagens, mais do que o efeito de humor, certamente marca o aspecto da pobreza extrema e falta de amparo enfrentados por ele que, nesse caso, representa a situação de muitos sertanejos. Notemos que ele a repete associando-a ao desejo de vingança em relação aos patrões, sentimento que o afasta de uma concepção cristã de mundo que enfatiza as ideias de perdão e amor ao próximo: “Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima de uma cama para morrer e nem um copo d’água me mandaram” (SUASSUNA, 1975, p. 36). É com base no desejo de vingança que João Grilo arma a venda de um gato que “descome” dinheiro para obter algum ganho e, ao mesmo tempo, vingar-se da esposa do padeiro, por quem guarda ressentimento pelo tratamento que lhe destinou perante seu infortúnio, colocando assim em risco a salvação de sua alma, mesmo sendo temente ao Deus cristão:

CHICÓ

Por que essa raiva dela?

JOÃO GRILLO

Ó homem sem vergonha! Você inda pergunta? Está esquecido de que ela o deixou? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas

um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim, nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingou (SUASSUNA, 1975, p. 38).

Também é na busca pela sobrevivência que João Grilo engana o cangaceiro Severino, apresentado no julgamento como outra vítima de um mundo de miséria e exploração, com a história da gaita que o ressuscitaria, caso aceitasse levar um tiro para morrer e ter a oportunidade de conhecer o Padre Cícero:

SEVERINO

Uma gaita? Para que eu quero uma gaita?

JOÃO GRILO

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

SEVERINO

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

JOÃO GRILO

Mas cura. Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer (SUASSUNA, 1975, p. 120-121).

Essa parte da peça é interessante para observarmos como ocorre a imbricação do sagrado e do profano. Notemos que, mesmo sendo um sujeito violento, que mata e rouba, Severino apresenta uma profunda ligação com o sagrado quando expressa sua devoção ao Padre Cícero e o enorme desejo de vê-lo pessoalmente:

SEVERINO

E que foi que Padre Cícero lhe disse?

CHICÓ

Disse: “Essa é a gaitinha que eu abençoei antes de morrer. Vocês devem dá-la a Severino, que precisa dela mais do que vocês”.

SEVERINO

Ah meu Deus, só podia ser Meu Padrinho Padre Cícero mesmo. João me dê essa gaitinha (SUASSUNA, 1975, p. 123).

Entretanto, precisamos atentar também para o fato de que se existe o sertanejo pobre e explorado que precisa, digamos, “profanar” suas atitudes para sobreviver, é porque existem aqueles situados em camadas sociais mais privilegiadas que praticam essa exploração ou, pelo menos, são coniventes com ela. É nesse ponto que as noções de sagrado e profano presentes na peça são associadas também à construção de uma crítica social voltada para a igreja e os aspectos mundanos envolvidos em suas atividades. Assim, a igreja não representa o

sagrado na peça. Apenas Nossa Senhora e Emanuel representam um sagrado totalmente afastado do profano. Duas personagens que representam a Igreja Católica – o padre e o bispo – são apontadas como homens de atitudes incoerentes com a noção de sagrado associada ao cristianismo, sendo graças à ganância do padre e do bispo que João Grilo, mais uma vez, põe em risco sua salvação, armando a história do testamento do cachorro da mulher do padeiro, para que tivesse o enterro em latim permitido pelas autoridades religiosas:

JOÃO GRILO

É mesmo, é uma vergonha. Um cachorro safado daquele se atrever a deixar três contos para o sacristão, quatro para o padre e seis para o bispo, é demais.

BISPO, mão em concha no ouvido Como?

JOÃO GRILO

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

BISPO

Do testamento? Que testamento?

CHICÓ

O testamento do cachorro.

BISPO

Testamento do cachorro?

PADRE, animando-se.

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

BISPO

É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal interessante! Que sentimento nobre! (SUASSUNA, 1975, p. 85).

O coronel, o padeiro e sua mulher também são personagens apontadas como pessoas que põem em risco sua própria salvação e a do sertanejo pobre sobre quem exercem seu poder. As relações de poder político e econômico e das quais são protagonistas e os abusos que cometidos nesse contexto são apresentadas como elemento mundano em oposição ao sagrado. Vejamos como exemplo o Coronel Antônio Moraes se gabando para o padre a respeito da sua ociosidade, possibilitada pelo seu status social:

ANTÔNIO MORAIS

Ocupações? O senhor sabe muito bem que não trabalho e que minha saúde é perfeita.

PADRE,  
amarelo Ah, é?

ANTÔNIO MORAIS

Os donos de terras é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Veem-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas

comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial (SUASSUNA, 1975, p. 42-43).

Há, ainda, o profano que se expressa com o adultério cometido pela mulher do padeiro. Tal pecado (de acordo com a concepção cristã) é associado a uma atitude profana por ser ligada “à esfera do mal, do pecaminoso, onde o homem praticou todas as transgressões divinas sem constrangimento algum” (VIANA, 2022, p. 35). No entanto, em outro exemplo associado a essa questão, observamos como, mesmo com o aspecto profano de agir a partir de seus interesses individuais, essas personagens ainda são dotadas da capacidade de agirem de maneira correspondente a determinados preceitos religiosos, como quando ocorre a cena do perdão no momento que o casal é assassinado. Ariano Suassuna inicia a cena atribuindo ao padeiro o sentimento de vingança, mas, ao fim, ocorre a conciliação do casal e a decisão de morrerem juntos, praticando o perdão que, na visão de mundo judaico-cristã, é um elemento benéfico para a salvação das almas, sendo isso, inclusive, o que Nossa Senhora utiliza como argumento para salvá-los da condenação no momento do julgamento:

PADEIRO

Antes de morrer, tenho um pedido a fazer.

SEVERINO

Ai, ai, ai! O que é?

PADEIRO

Quero que ela morra primeiro, para eu ver.

SEVERINO

Concedido. Mate a mulher primeiro.

MULHER

Ah desgraçado!

PADEIRO

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

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

PADEIRO

Eu não digo! Você me desgraçou. Caminhe na frente! Faço questão de ver essa desgraça morrer!

MULHER

E então? Pensa que vou fazer cara feia? Está muito enganado, tenho mais coragem do que muito homem safado. Você, sim, está aí em tempo de se acabar. Pensa que não vi as pernas de sua calça tremendo, desde que ele entrou? Frouxo safado, não

lhe dou o gosto de me queixar de jeito nenhum. (Ao Cangaceiro.) Está pronto?

(...)

SEVERINO

Só ouvi um tiro.

CANGACEIRO

la matar a mulher primeiro, como o senhor mandou, mas no momento em que ia puxar o gatilho, o homem correu, abraçou-se com a mulher e morreram juntos (SUASSUNA, 1975, p. 117-119).

A presença de Nossa Senhora para interceder por eles é um forte indício da influência do teatro vicentino e da literatura de cordel na obra, visto que ela é uma figura recorrente em ambos os casos. Sua presença nessas narrativas ocorre geralmente associada à noção dualista de que o mundo é dividido entre bem e mal e os humanos precisariam lutar constantemente em meio a essas forças para obterem a salvação na vida após a morte, cabendo lembrar que o bem, nesse caso, refere-se aos valores da Igreja Católica, a serem postos em prática pelos fiéis (LIMA, 2020).

#### **4.2 O profano e as atitudes a partir dos interesses individuais**

Vemos com esses exemplos que as personagens da peça agem a partir de seus interesses individuais, sejam eles relacionados ao poder exercido sobre os subordinados, como o bispo faz com o padre e o major com todos a seu redor; seja para atender seus próprios desejos, como a mulher do padeiro faz ao traí-lo; seja para sobreviver, como João Grilo, Chicó e Severino. Esse aspecto está relacionado ao profano no pensamento de Mircea Eliade (1992), apesar de aqui estarmos falando de pessoas que apresentam vínculo religioso (embora uma exceção seria o major, já que este expressa em determinado momento para o padre, que apoia a Igreja apenas pelo bem que ela faz à sociedade, demonstrando desinteresse pelos preceitos religiosos).

É como se o sagrado fosse deixado de lado na orientação das atitudes para a resolução de uma questão mundana. Isso fica claro com a presença de elementos profanos na própria Igreja Católica na narrativa, pois, com exceção do frade, apresentado como uma pessoa verdadeiramente praticante dos preceitos cristão e constantemente ridicularizado pelo bispo, as autoridades religiosas do *Auto* também agem a partir de interesses próprios, pondo em risco a salvação de suas almas e dos que os cercam, especialmente interesses associados à idolatria ao dinheiro, aspecto muito presente também com relação ao padeiro e sua mulher, por explorarem seus empregados e visarem os ganhos materiais acima de tudo, o que leva João Grilo a armar as histórias do enterro do cachorro e do gato que “descome” dinheiro, conhecendo a ganância daquelas pessoas:

tanto os clérigos como os fiéis são promíscuos, visando somente sua autossatisfação material e vivendo uma superficialidade espiritual. O modo relapso de viver: a avareza, o adultério, a mentira, o preconceito, a soberba são alguns dos pecados capitais que fazem a ilustração da obra, mas, apesar de tantos pecados, essas personagens carregavam em sua essência algo bom, como se verá na hora do julgamento. No juízo final, após as diversas acusações aos julgados, o frade será reconhecido por Manuel como um santo, e depois será até beatificado pelas suas ações. O bispo, como se carregasse os velhos hábitos da vida terrena, questiona a santidade do colega, talvez por ainda se achar superior (VIANA, 2022, p. 44).

Suassuna, para escrever *Auto da Compadecida*, buscou para sua obra, na literatura de cordel, o tema *O Enterro do cachorro*, do fragmento *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918). No episódio do enterro do cachorro, muitas coisas acontecem, por isso nota-se que é um recurso literário para se apontar a questão central: idolatria ao dinheiro e a sua condenação pelo evangelho. Manuel critica o Bispo por ter sido indigno de sua igreja, tendo abusado do poder, lhe faltaram virtude, humildade e generosidade. Manuel adverte ao bispo: “Seu tempo passou”. “O tempo da mentira já passou. Está começando o julgamento (VIANA, 2022, p. 45).

A peça apresenta um mundo humano permeado pelo pecado, pelas atitudes avessas ao comportamento que, segundo os preceitos religiosos do cenário no qual a narrativa se passa, nesse caso, o catolicismo popular/sertanejo existente no Brasil. Quanto ao sagrado, o apresenta nas próprias figuras divinas. Somente no momento do julgamento encontramos figuras dotadas de uma verdadeira sacralidade – Jesus (ou Emanuel, conforme é chamado no texto), e Nossa Senhora. Isso é significativo, pois sinaliza a dificuldade de escapar a aspectos profanos existentes no mundo humano, como se só no outro mundo, o da vida após a morte, fosse possível identificar um sagrado isento de mistura com atitudes profanas, com a presença das próprias figuras centrais da fé cristã/católica.

Vemos então que a manifestação do sagrado para o homem religioso do *Auto da Compadecida* ocorre de maneira mista. O ser humano adota uma postura religiosa, justifica sua existência com base nela, mas se corrompe em meio a profanidade do mundo, associada aos interesses individuais, seja pela posição de poder que possui, seja pela realização e seus desejos mais íntimos, ou ainda pela própria necessidade de sobrevivência. Ariano Suassuna dialoga com a noção presente no teatro vicentino de que a salvação das almas estaria em risco perante as tentações existentes em um mundo repleto de profanidade, promovendo com isso uma crítica social com enfoque especial nas relações de poder e nas dificuldades enfrentadas pelo sertanejo pobre.

### 4.3 Sagrado e profano mobilizados para a construção de uma sátira social

Buscamos aqui responder por qual motivo o sagrado e o profano aparecem no *Auto da Compadecida* da maneira descrita no tópico anterior, imbricados. Nossa resposta aponta para a mesma direção de algumas considerações apresentadas em trabalhos anteriores sobre a peça, com os quais dialogamos para elaborar nosso argumento.

De início, temos a pesquisa de Sonia Maria Dal-Dasso (2012). Estudando a presença da sátira e da carnavalização no *Auto da Compadecida*, ela aponta que esses traços são utilizados para gerar uma inversão do código social vigente, mesclando oficial e não oficial, sagrado e profano, erudito e popular, de maneira que essa mistura revelaria a face humana sob tais condições. A autora aponta a ironia como um recurso explorado para gerar o efeito de crítica à sociedade, a partir da ideia de um mundo às avessas:

Marcada de ironia, de paródia, de carnavalização e, ainda, de jogos intertextuais como a religiosidade e crenças populares, a obra de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, denuncia, no cenário, espaço seco e desprovido de belezas, as questões sociais: a pobreza extrema, a fome e a falta de recursos. Se a ironia e a literatura se baseiam na ambigüidade e na flutuação do sentido, o autor utiliza-se dessa relação para fazer rir. Por meio da denúncia irônica, ele faz rir da ignorância do enganador enganado, da subserviência do clero à burguesia, da ignorância do padre perante o frade, da capacidade de um analfabeto em enganar a elite de Taperoá e, até mesmo, da crença de um cangaceiro em deixar se levar pelas palavras do amarelo João Grilo e ser morto para ver o Padrinho Padre Cícero e, por fim, da prepotência castigada. Revela, ainda, o autor que o riso pode levar à superação dos preconceitos, à vitória contra a morte, e à justiça divina (DAL-DASSO, 2012, p. 113-114).

Com isso, ela identifica a peça como uma sátira social:

O texto *Auto da Compadecida* é uma sátira social, uma crítica à Igreja, cujos representantes subvertem a ordem perante o poderio dos coronéis. Nele, podem-se identificar elementos da nossa sociedade brasileira, tais como linguagem, hábitos, costumes; um brasileiro engraçado, satírico, engenhoso, capaz de driblar as mazelas sociais e sobreviver a todos os percalços impostos pela vida (DAL-DASSO, 2012, p. 132).

Para Mário Guidarin (2006), o clima pitoresco da peça desperta nos espectadores sentimentos de brasilidade e de moralidade, despertando uma identificação no público que é carregada de um aspecto pedagógico. Esse aspecto

fica bem claro como intencionalidade da obra com a figura do palhaço que se apresenta como narrador. Tal escolha de Ariano Suassuna é algo interessante, pois ela é um bom exemplo acerca das intencionalidades presentes no texto teatral, a respeito das estratégias mobilizadas para transmitir uma determinada mensagem para quem assiste a peça. Sobre esse exemplo específico, vemos que:

Ele é quem narra as ações dos personagens. Cria-se até um efeito anti-ilusionismo, pois a todo momento em que o Palhaço entra em cena ele lembra ao leitor/espectador que está diante de uma peça de teatro, que os atores estão ali presentes, que a peça foi pensada desta ou daquela maneira e, portanto, o dramaturgo quebra o ritmo de se acreditar que as ações sejam naturais. Essa função de narrador exercida pelo PALHAÇO no *Auto* também está presente em outras obras de Suassuna. O papel do narrador pode ser desempenhado por um personagem ou um grupo que conta o que irá se passar e comenta o que já aconteceu. Aparecem no prólogo, e em alguns casos, nos entreatos e no epílogo (DIMITROV, 2011, p. 186-187).

Comprovando isso, podemos citar os motivos que, no início do texto, Ariano Suassuna apresenta para a escolha dessa figura para narrar o *Auto*.

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades (SUASSUNA, 1975, p. 22-23).

Algumas falas do palhaço também indicam essa intenção de apresentar uma história que deseja transmitir algo de “moral” aos espectadores. Vejamos este trecho, no qual João Grilo dialoga com ele:

PALHAÇO  
Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia.  
JOÃO GRILO  
Ele diz “à misericórdia”, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada (SUASSUNA, 1975, p. 23).

Tal intencionalidade, portanto, está relacionada com o aspecto pedagógico da peça, pois o autor quer transmitir uma mensagem a partir da sátira social a qual apresenta. Mostrar a imbricação do sagrado e do profano na vida cotidiana do sertanejo, seja esse sertanejo um homem poderoso como o major ou miserável

como no caso de João Grilo e Chicó, serve como um lembrete para que se busque uma reavaliação das atitudes profanas neste mundo.

Segundo Viana (2022), Suassuna aproxima, na peça, as camadas populares com o sagrado, mesmo com a fraqueza humana que as faz transgredir. Essa aproximação ocorre com Manuel se colocando como o juiz que é ao mesmo tempo humano (na aparência) e divino, de maneira que:

Suassuna fez uma peça que mescla personagens humanos e divinos, em que une o *Sagrado* e o profano, a fim de mostrar diversas facetas dos costumes nordestinos e, ao mesmo tempo, questionar as relações humanas e os vícios existentes entre as pessoas. Ao longo do texto, o autor coloca o leitor entre o divino/*Sagrado*, representado pelas figuras de Jesus Cristo, Nossa Senhora e as referências a Deus, e o profano, simbolizado pelas atitudes humanas que em diversos momentos remetem aos pecados capitais e ao uso inadequado dos valores defendidos pela igreja (VIANA, 2022, p. 50).

Assim, a partir do exposto, argumentamos que a imbricação de sagrado e profano presente no *Auto da Compadecida* está associada à construção de uma sátira social. Identificamos que essa construção ocorre usando ironia e provocando o riso e, apesar desse caráter cômico, ela propõe uma reflexão sobre uma necessidade de atentar constantemente para a luta entre bem e mal decorrente da característica do mundo humano de ser repleto de problemas que colaboram para que as pessoas transgridam, assumindo atitudes profanas, mesmo que estejam próximas do sagrado por meio da fé.

## 5. CONCLUSÃO

Apresentamos uma proposta inicial de analisar o sagrado e o profano na peça *Auto da Compadecida*. Julgamos que conseguimos realizar o que foi proposto, apresentando nosso argumento de que, nela, ambas as noções se mostram imbricadas, representando a condição humana de estar constantemente sujeito a corromper seus valores religiosos, associados ao sagrado, por viverem em um mundo dual, no qual a luta entre o bem e o mal é constante.

Essas noções, como vimos, não são exclusivas da produção teatral de Ariano Suassuna. Estão presentes em produções ligadas ao que entendemos como “cultura popular”, em especial, o teatro vicentino do século XVI e a literatura de cordel que, após ser trazida para o Brasil pelos portugueses, passou por adaptações, adotando, entre outros aspectos, temas relacionados ao catolicismo popular/sertanejo que, sendo também herança portuguesa, também conta com as adaptações feitas aqui e constituem especificidades abarcadas no cordel produzido no Nordeste brasileiro. A influência desses elementos na elaboração do *Auto* nos mostra a intenção de aproximação do autor com uma cultura popular nordestina que também foi elaborada historicamente, no século XX, processo de elaboração que, por sinal, se aproxima do período da primeira publicação do texto do *Auto*, que ocorreu em 1955.

Identificamos ainda que a imbricação dos elementos sagrado e profano é feita na peça a partir da ironia e provocação do riso. E que existe uma intencionalidade moralizante na narrativa, pois ela apresenta elementos que buscam lembrar os espectadores de sua condição humana nesse mundo dual no qual bem e mal disputam constantemente.

Nossas considerações vão ao encontro a alguns argumentos presentes em pesquisas sobre o *Auto da Compadecida*, como podemos observar pelos trabalhos que aqui utilizamos como referência. Acreditamos que nossa contribuição foi dada, no sentido de apontar como ocorre essa imbricação de sagrado e profano na peça e a intenção do autor com isso, o que é relevante para a compreensão dessa produção cultural de tamanha repercussão. Portanto, este trabalho torna-se uma contribuição para pesquisadores interessados na produção de Ariano Suassuna, que já vem sendo objeto de pesquisa de muitos estudiosos, a partir de diferentes problemáticas.

Consideramos ainda que analisar o sagrado e o profano na obra de Ariano Suassuna colabora para a compreensão da visão dessas noções na nossa realidade, no caso, o Nordeste brasileiro. Portanto, esta pesquisa também gera uma contribuição social relevante nesse sentido. Cabe lembrar que existem diferentes interpretações sobre essas noções, pois a cultura é plural, e, com esse estudo, analisamos uma entre tantas outras existentes. Concordando com Mircea Eliade (1992), entender o sagrado e o profano está relacionado a entender nossa própria história como seres humanos.

Assim, finalizamos este trabalho ressaltando a relevância de mais pesquisas sobre tantos outros aspectos que podem ser analisados a partir da produção de Ariano Suassuna, seja o célebre *Auto da Compadecida* do qual nos ocupamos neste trabalho, seja outras de suas peças, que também apresentam muitos elementos interessantes para pesquisadores de literatura.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Feira dos Mitos: A fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste – 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

ABREU, Márcia. Entre a oralidade e a escrita: um estudo dos folhetos de cordel nordestinos. **Estudos de Literatura Oral**, Faro, v. 3, p. 1-13, 1997.

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

ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. *In*: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Org.). **Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 83-102.

CHARTIER, Roger. "Cultura Popular": revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

DAL-SASSO, Sonia Maria. Sátira e carnavalização no Auto da Compadecida de Ariano Suassuna. **Revista Científica da FAMINAS**, Muriaé, v. 8, n. 3, p. 113-133, set./dez. 2012.

DAMATTA, Roberto. **Conta de mentiroso: ensaios sobre antropologia brasileira**. Rio de Janeiro, 1993.

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

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GUIDARIN, Mário. Auto da Compadecida: intertextualidade e interdiscursividade. **Trama**, Marechal Cândido Rondon, v. 2, n. 3, p. 149-157, jan./jun. 2006.

HOORNAERT, Eduardo. **A Igreja no Brasil Colônia (1500-1800)**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

IZAWA, Irene Kondo. Entrevista com Ariano Suassuna em 17/07/1999. **Opsis**, Catalão, v. 3, n. 1, p. 7-22, 2010.

LIMA, Stélio Torquato. Resíduos do teatro vicentino na literatura de cordel. **Decifrar**, Manaus, v. 7, n. 14, p. 91-110, jun. 2020.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MIRANDA, Iraildes Dantas de. Gil Vicente e o teatro medieval: a carnavalização em *O Auto da Barca do Inferno*. **Acta Scientiarum**, Maringá, v. 24, n. 1, p. 59-66, 2002.

NOGUEIRA, Carlos. A Literatura de cordel portuguesa. **eHumanista**, Santa Barbara, v. 21, p. 195-222, 2012.

SESC São Paulo. **Ariano Suassuna e o Movimento Armorial**. 2017. Disponível em: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/ariano-suassuna-e-o-movimento-armorial>. Acesso em: 03 jul. 2023.

SILVA, Karine Monteiro da. **Catolicismo Popular entre o Amor e a Cobiça: interrelações entre Catolicismo Popular, Igreja Católica Oficial e Poder Público em Trindade**. 2005. 131f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Mestrado em Ciências da Religião, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2005.

SOUZA, Maria Isabel Amphilo Rodrigues de. **O Auto da Compadecida: da cultura popular à cultura de massa - uma análise a partir da folkmídia**. 2003. 337 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2003.

SUASSUNA, Ariano. **O Auto da Compadecida**. 11<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: AGIR, 1975.

VIANA, Alzira Sales Monteiro. **Identidade e sagrado no sertão nordestino nas obras *Auto da Compadecida* e *Farsa da Boa Preguiça* de Ariano Suassuna**. 2022. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022.

ZIERER, Adriana Maria de Souza; DUARTE, Andreia Karine; CAMPOS, João Vitor Natali de. O imaginário medieval: as representações do diabo no teatro vicentino. **Todas As Musas**, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 23-29, jan. 2020.