



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GILBERTO CLEMENTINO DE OLIVEIRA NETO

A RAZÃO DO AUTO NO TEATRO MODERNO DE PERNAMBUCO

Recife

2023

GILBERTO CLEMENTINO DE OLIVEIRA NETO

A RAZÃO DO AUTO NO TEATRO MODERNO DE PERNAMBUCO

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

O48r	<p>Oliveira Neto, Gilberto Clementino de Razão do moderno: auto em Pernambuco / Gilberto Clementino de Oliveira Neto. – Recife, 2023. 283f. Sob orientação de Anco Márcio Tenório Vieira. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.</p> <p>Inclui referências e apêndice.</p> <p>1. Auto. 2. Teatro moderno brasileiro. 3. Hermilo Borba Filho. 4. Ariano Suassuna. 5. Osman Lins. I. Vieira, Anco Márcio Tenório (Orientação). II. Título.</p>	
	809	CDD (22. ed.)
		UFPE (CAC 2023-168)

GILBERTO CLEMENTINO DE OLIVEIRA NETO

A RAZÃO DO AUTO NO TEATRO MODERNO DE PERNAMBUCO

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em: 31/05/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Dario de Jesus Gomez Sanchez (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Igor de Almeida Silva (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Junior (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

A Lia, Pilar e José, que brincam ao lado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, fonte primeira, pela Vida. Como certa vez escreveu Ariano a Hermilo, ela, a Vida, “é uma coisa terrível, uma fera, mas é muito bonita e grande”.

Aos meus pais, árvore frutuosa, que me ensinaram, pelo exemplo, o valor do trabalho e do amor. Agradeço imensamente a eles por terem dedicado tanto tempo das suas vidas a cuidar de mim e dos meus irmãos, nos oferecendo a possibilidade venturosa do saber. Também ao meu avô e minha avó, pelas raízes seguras.

A Clara, minha companheira e amiga, que juntou sua vida à minha. Agradeço a ela por ter me encorajado durante o longo e, para mim, decisivo período em que esta tese foi escrita — mas, sobretudo, agradeço por ter me mostrado, com alegria, a casa que há em nós.

Agradeço a Lia, Pilar e José. Todos os dias, vejo neles a vida se renovar, e sobre eles a infância passeando, imensa e terna. Na minha memória, este terá sido o trabalho do tempo deles crianças.

Aos meus irmãos, Diogo, Plínio e Gabriel, por me mostrarem, quando pequeno, o mundo. Juntos, obedecemos, desobedecemos, e houve também fantasia. Agradeço pela irmandade certa.

Aos meus amigos e amigas, com quem aprendi desde menino que crescer é o mais alegre exercício da alma. Agradeço por terem me acompanhado nos bons e nos maus dias.

Ao professor Anco Márcio Tenório Vieira, que acompanha e guia meu trabalho intelectual há quase uma década. Leitor formidável, pensador cuidadoso, convivendo com ele pude observar a dimensão mais generosa do saber: o interesse pelo diálogo. O que significa também dizer: o interesse pela diferença. Sem a sua orientação segura, sua leitura atenta, sem os livros que me emprestou, e sem a sua própria produção acadêmica, esta tese não seria possível. Por isso, agradeço imenso a ele.

Aos professores Carlos Newton Júnior e Luís Augusto Reis, guardiões zelosos das obras de Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, por terem acompanhado com interesse este trabalho, desde o seu começo. Esta tese seria muito menos sem as sugestões valiosas que me ofereceram. Ao professor Luís Reis agradeço ainda pelo trato afetuoso nos diálogos que mantivemos e pelas muitas indicações bibliográficas.

Aos amigos e às amigas com quem dividi o período de pós-graduação (mestrado e doutorado), agradeço pelas muitas trocas e pela convivência sempre

harmoniosa, cheia de afeição e admiração genuínas. Em especial, citaria Antônio Gueiros (parceiro de vida), Ibson Coelho, Letícia Raiane dos Santos, Adriano Portela, Luiz Roberto Leite, Manuella Mirna Enéas, Camila de Matos, Rui Dornelas e Isabela Cristina Tavares.

Faço um agradecimento a todos os professores e professoras do programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE (PPGL), lembrando aqui aqueles e aquelas com quem dividi a sala de aula: Fábio de Andrade, Darío Gómez Sánchez, Roland Walter, Oussama Naouar, Lourival Holanda, Brenda Carlos, Karina Rocha, Antony Cardoso Bezerra e Ricardo Postal.

Agradeço ao povo trabalhador do Brasil, que, por meio de um esforço histórico acumulado por várias gerações, conseguiu construir e manter, mesmo sob ataques constantes, instituições públicas de excelência, como a Universidade Federal de Pernambuco e a CAPES, da qual fui bolsista durante a maior parte do tempo em que escrevi esta tese. Não poderia deixar de mencionar que esta pesquisa foi realizada durante o período em que a pandemia de covid-19 se abateu sobre o mundo, e de modo bastante grave sobre o povo brasileiro. Além da doença, muitos dos nossos irmãos e irmãs acabaram sufocados pela morbidez fascista. (Não esqueceremos.) Por isso, estendo meu respeitoso agradecimento a toda comunidade científica do Brasil, que resistiu bravamente a esse período nebuloso — e a todas as pessoas que conseguiram, contra “o tédio, o nojo e o ódio”, manifestar a beleza e a inteligência da nossa cultura.

Por fim, agradeço (por que não?) a Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Osman Lins, que me deram ainda mais motivos para amar e cuidar das coisas feitas com sensibilidade, como a literatura e o teatro.

“Em todos os gêneros, o homem verdadeiramente forte é aquele que melhor sente que nada está dado, que tudo é preciso construir [...]. Nele, a forma é uma decisão motivada.” (VALÉRY, 1938)

RESUMO

Esta tese busca refletir sobre as razões que fizeram com que o gênero *auto* fosse reintroduzido no sistema literário brasileiro no século XX. Para isso, parte de uma análise de elementos formais do teatro religioso desde a Antiguidade clássica, passando pelos autos da Idade Média e por Gil Vicente, até chegar ao teatro brasileiro moderno, em que o caráter religioso é substituído por uma radical consciência da historicidade das formas artísticas. Especificamente, esta tese observa os tipos de autos historicamente mais consequentes, os autos de *milagres*, de *mistérios* e de *moralidades*, que foram reelaborados por uma geração notável de escritores em Pernambuco. Ainda que sua superação tenha sido dada como certa no concerto histórico dos gêneros artísticos, o gênero que aqui analisamos reconduz uma série de reflexões ao centro da discussão sobre o devir das formas literárias modernas. Interessa-nos observar como Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Osman Lins retomam, de modos específicos, essa forma dramática, ao mesmo tempo extraindo o que nessa tradição lhes interessava e nela insuflando o conteúdo de uma leitura da modernidade no Brasil.

Palavras-chave: Auto; Teatro moderno brasileiro; Hermilo Borba Filho; Ariano Suassuna; Osman Lins.

ABSTRACT

This thesis aims to reflect about the reasons that made the gender *auto* to be reintroduced into the Brazilian literary system in the twentieth century. For that, starts with an analysis of the formal elements of the religious theater from the classical Antiquity, through the medieval and Gil Vicente's autos, to the Brazilian modern theater, in which the religious character is replaced with a radical conscience concerning the historicity of the artistic forms. Specifically, this thesis observes the most historically consequent kinds of autos, the *miracle plays*, the *mystery plays* and the *morality plays*, that were re-elaborated by a remarkable generation of writers in Pernambuco. Although its inadequacy has been taken for granted when it comes to the historical concert of artistic genders, the one we here analyze places a series of reflections in the center of the discussion about the future of the modern literary forms. It's our interest to observe how Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, and Osman Lins reclaim, in specific ways, this dramatic form, at the same time extracting what interested them in this tradition and injecting into it the content of an interpretation of the modernity in Brazil.

Keywords: Auto; Brazilian modern theater; Hermilo Borba Filho; Ariano Suassuna; Osman Lins.

RESUMEN

Esta tesis busca reflejar sobre las razones que hicieron con que el género *auto* fuera reintroducido en el sistema literario brasileño en el siglo XX. Para eso, parte de un análisis de elementos formales del teatro religioso desde la Antigüedad clásica, pasando por los autos de la Edad Media y por Gil Vicente, hasta llegar en el teatro brasileño moderno, en que el carácter religioso es sustituido por una radical conciencia de la historicidad de las formas artísticas. Específicamente, esta tesis observa los tipos de autos históricamente más consecuentes, los autos de *milagros*, de *misterios* y de *moralidad*, que fueron reelaborados por una notable generación de escritores en Pernambuco. Aún que su superación haya sido dada como cierta en el concierto histórico de los géneros artísticos, el género que aquí analizamos reconduce una serie de reflexiones para el centro de la discusión sobre el desarrollo de las formas literarias modernas. Interesa-nos observar cómo Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna y Osman Lins retoman, de modos específicos, esa forma dramática, al mismo tiempo extrayendo lo que en esa tradición les interesaba y en ella insuflando el contenido de una lectura de la modernidad en Brasil.

Palabras clave: Auto; Teatro moderno brasileño; Hermilo Borba Filho; Ariano Suassuna; Osman Lins.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	TEATRO E RELIGIÃO.....	21
2.1	TEATRO E RELIGIÃO NA ANTIGUIDADE GREGA.....	21
2.2	TEATRO LATINO E TEATRO POPULAR.....	34
2.3	A PATRÍSTICA E A CENSURA À LINGUAGEM PROFANA.....	45
3	O TEATRO NA IDADE MÉDIA LATINA.....	56
3.1	ALTA IDADE MÉDIA: ESTETIZAÇÃO DA MISSA.....	56
3.2	ALEGORISMO E TEATRALIZAÇÃO DO RITO.....	66
3.3	BAIXA IDADE MÉDIA: SECULARIZAÇÃO DA HISTÓRIA E FORMAÇÃO DO AUTO.....	72
3.4	O SOLO FILOSÓFICO E A NOVA URBANIDADE DA BAIXA IDADE MÉDIA....	77
3.5	O TEATRO NA BAIXA IDADE MÉDIA: A TRADIÇÃO VERNACULAR.....	87
3.6	AUTOS DE MILAGRES.....	93
3.7	AUTOS DE MISTÉRIOS.....	98
3.8	AUTOS DE MORALIDADES.....	106
4	HERMILO BORBA FILHO E A VISÃO ÉPICA E COLETIVA DO MUNDO.....	118
4.1	INTRODUÇÃO: DO TEATRO MODERNO AO TEATRO MODERNO EM PERNAMBUCO.....	118
4.2	HERMILO: DOS ANOS DE FORMAÇÃO AO TEP.....	120
4.3	TEATRO: ARTE DO POVO: O TEP E A NOÇÃO DE POPULAR.....	127
4.4	GILBERTO FREYRE E HERMILO BORBA FILHO: IDEIAS SOBRE ARTE REGIONAL	131
4.5	O TEP E A <i>LITURGIA CÍVICA</i> : FORMAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA REGIONAL	136
4.6	A CONCEPÇÃO ÉPICA E ANTI-ILUSIONISTA EM HERMILO.....	139
4.7	OS AUTOS POPULARES: O TEATRO COMO UM EXERCÍCIO LÚDICO.....	142
4.8	HERMILO E OS ESPETÁCULOS POPULARES DO NORDESTE.....	147
4.9	<i>AUTO DA MULA-DE-PADRE</i> : O AUTO DE HERMILO BORBA FILHO.....	153
5	ARIANO SUASSUNA E A MODERNIDADE ARCAICA.....	164
5.1	INTRODUÇÃO: ARIANO E A IMAGINAÇÃO MEDIEVAL.....	164
5.2	ARIANO E HERMILO: ANOS DE FORMAÇÃO.....	166
5.3	ARIANO E GILBERTO FREYRE, O PRECURSOR INEVITÁVEL.....	176

5.4	O AUTO COMO GESTO PRIMORDIAL DO POVO NORDESTINO.....	183
5.5	O AUTO SUASSUNIANO: PRINCÍPIOS DRAMATÚRGICOS.....	188
5.6	PRÓLOGO DO TEMA FÁUSTICO.....	196
5.7	<i>AUTO DE JOÃO DA CRUZ: UMA MORALIDADE SUASSUNIANA.....</i>	199
6	OSMAN LINS: UMA VIDA À BEIRA DO VERBO.....	210
6.1	INTRODUÇÃO: OSMAN LINS: ENTRE O TRADICIONAL E O RECENTE.....	210
6.2	OSMAN LINS: PEQUENAS NOTAS BIOGRÁFICAS.....	212
6.3	O ESCRITOR E A CULTURA NACIONAL.....	216
6.4	OSMAN LINS E HERMILO BORBA FILHO: CORRESPONDÊNCIA SOBRE TEATRO.....	222
6.5	OSMAN LINS E O TEATRO.....	232
6.6	OSMAN E A ARTE MEDIEVAL.....	239
6	<i>AUTO DO SALÃO DO AUTOMÓVEL: UM AUTO DA URBANIDADE.....</i>	242
7	CONCLUSÃO.....	260
	REFERÊNCIAS.....	269
	APÊNDICE A - INFORMAÇÕES SOBRE AS MONTAGENS DAS PEÇAS....	281

1 INTRODUÇÃO

Pode-se dizer que a virtude da literatura dramática sempre foi encapsular os instantes essenciais da alma humana em movimento, fixando-os de acordo com seus próprios meios artificiais, de maneira que, vistos a qualquer época, tais gestos voltem a se movimentar no tempo em que são recebidos. Esses gestos, no entanto, condicionam a apreensão do real à sua forma, cuja validade histórica pode às vezes entrar em confronto com os valores da sua contemporaneidade. Afinal, os gêneros literários, entendidos como *forma*, movem necessariamente, e com consciência disto, instâncias de implicação dos afetos sociais de uma dada comunidade. Desse modo, qualquer resgate de formas artísticas demonstra sempre uma atitude clara em relação à ideia de cultura, seja essa atitude de contestação ou de consentimento. Sobretudo em períodos da história em que a atualidade se torna um problema, a realização de um projeto artístico amplo pode representar uma proposta de sociedade — isto, é claro, a depender da capacidade do artista. Desejamos demonstrar que essa afirmação pode caracterizar a retomada do gênero auto pela dramaturgia moderna. Pois os autores cujas obras desejamos estudar, Hermilo Borba Filho (1917–1976), Osman Lins (1924–1978) e Ariano Suassuna (1927–2014), realizaram em seus projetos literários individuais, com graus diversos de envolvimento, uma crítica da cultura brasileira do século XX, de modo que, ao optarem pela escrita de autos, sinalizaram uma posição em face dos destinos possíveis para o sistema literário de língua portuguesa. Contudo, para conseguirmos sustentar uma afirmação com um arco tão abrangente, será necessário que façamos um percurso histórico às origens do drama ocidental, sabendo de antemão que, no espaço reduzido de uma tese, tal empreendimento deve ser sempre guiado por um consciencioso senso de medida.

No segundo capítulo desta pesquisa, realizaremos uma pequena revisão do quadro histórico que formou o teatro na Antiguidade grega. Embora tal esforço à primeira vista pareça redundante, uma vez que iniciativas dessa natureza têm sido feitas há séculos com maior capacidade e riqueza de fontes, isso nos dará condições de observar algumas relações que se estabeleceram entre os fenômenos do teatro antigo e o da Idade Média. Pois está justamente naquilo que no drama da Antiguidade originou relações de forma e fundo o motivo para a proibição do teatro nos primeiros séculos da nossa era. Não sem uma certa ironia histórica, observa-se que esse mesmo ato mimético essencial será retomado aos poucos pela Igreja, em seu esforço

para manter em circulação uma energia hierática que conservasse o cosmos católico. A religiosidade da tragédia grega foi logo sentida pelos primeiros padres da Igreja como uma ameaça, e a razão de tal temor pode ser explicada num modo de vinculação da tragédia com os códigos de ritualização panteístas que caracterizavam a vida na *pólis* ateniense. Interessa-nos por isso refletir sobre as contingências históricas que levaram as primeiras reflexões da religião cristã a considerar a proibição do teatro como um dos seus elementos centrais de gestão espiritual.

Dessa forma, coube à Igreja criar códigos estéticos próprios, que refletissem de modo legítimo sua concepção monoteísta. Historicamente, a afirmação simbólica da estética cristã, centralizada na missa, ocorreu em um ambiente de disputa com o drama popular latino e com correntes de religiosidade mística. A solução encontrada pela patrística orientou-se pelo manejo intelectual da tradição neoplatônica que havia na cultura da Baixa Latinidade. Dessa forma, de Santo Agostinho (354–430) a Gregório, o Grande (540–604), foi realizado um enorme trabalho de natureza exegética que permitiu à Igreja plantar-se sobre a tradição pagã, mas selecionando nela somente aquilo que interessava ao seu projeto de integração religiosa, e, conseqüentemente, abolindo aquilo que, por intermédio dela, pudesse gerar heterodoxias — como o teatro. De sorte que há, desde o seu princípio, um elemento fortemente estetizante na missa católica. Assim como ocorrera na formação de um núcleo teológico, a missa foi também formulada a partir de considerações dogmáticas cujo alicerce era proveniente dos ensinamentos da tradição pagã. Isto sucedeu, por exemplo, e de modo muito significativo para o futuro do teatro medieval, no caso da ideia de gradações de estilo que, oriunda da retórica clássica, foi objeto de severo escrutínio de Agostinho.

A vida, contudo, sempre escapa à rigidez dos ditames, sejam eles da fé ou do poder secular; e, assim, o ofício da missa começou a exigir novos meios de expressão. Se é verdadeira a afirmação de Aristóteles (384–322 a.C.) (2017, p. 57) que a *mimesis* constitui a natureza humana, existindo como uma primeira forma de conhecimento, seria inevitável que o teatro sobrevivesse a esse expurgo, encontrando, então, na missa um refúgio por meio do qual pudesse manifestar sua energia criadora. Logo, a partir do momento em que a Igreja, desde meados do século IX, começou a condescender com uma teatralização da missa, pôs em curso uma dinâmica irrefreável, que contribuiria para dissolver a uniformidade da cultura medieval.

A partir do terceiro capítulo, portanto, iremos expor as maneiras pelas quais o elemento teatral foi historicamente se intensificando na liturgia católica. Para isso, será necessário também delinear alguns movimentos históricos de grande impacto na formação do ambiente cultural daquilo que chamamos Idade Média, de maneira que os fundamentos epistêmicos que a sustentaram possam encontrar relações visíveis num campo resumível da historiografia desse período. Sob esse ponto de vista, os acontecimentos da queda de Roma e da instalação da cultura islâmica na região do mediterrâneo são fundamentais para compreendermos as injunções históricas que permitiram à Europa tornar-se uma comunidade cujo elemento de coesão estava, em grande parte, na fé católica e em suas manifestações protoartísticas. Assim foi que a cultura da Alta Idade Média desenvolveu sua própria linguagem heurética, conferindo significado a cada movimento do espírito humano, o que naturalmente incluiu as convenções da literatura e do teatro. E o momento de teatralização da vida, ainda circunscrito à missa, medraria precisamente da animação dos símbolos da fé católica, segundo um princípio alegórico que se exprimiu na contemplação de uma analogia neoplatônica essencial.

Daí para frente, o dínamo natural das formas históricas se encarregou de relativizar o encargo da missa em relação ao drama litúrgico, e este foi entrando em uma nova fase cultural. Ao mesmo tempo em que as línguas nacionais iam se desenvolvendo, os episódios profanos foram de certa maneira forçando o drama a sair do espaço interior das igrejas, primeiro em direção ao adro e depois à praça. Com o passar do tempo, novos atores históricos tiveram influência nesse processo, das ordens mendicantes à classe burguesa emergente, e tal tendência veio a se materializar numa urbanização da vida em sociedade. O nascimento da cultura urbana contribuiu, portanto, no desenvolvimento da secularização da Europa e na criação de condições para que o teatro assumisse função preponderante nessa grande comunidade católica. E a criatividade coletiva, tirando proveito desse conjunto de fatores, cuidou de diversificar os episódios da grande cena bíblica representada nas igrejas, dando uso também a estruturas dramáticas que haviam sobrevivido especialmente na tradição da cultura cômica pagã. Os autos religiosos tiveram que aprender a conviver com a ousadia do *mimo*, recebendo deste a sabedoria sobre os modos de produzir fascinação popular. Assim é que os autos de *milagres*, *mistérios* e *moralidades* (como também a *farsa*) se tornaram centrais na cultura dramática medieval. O desenvolvimento das potencialidades dessas formas também obedeceu

ao impulso de criatividade coletiva que fez com que o teatro voltasse, depois de um ocaso forçado, a representar uma entidade cultural definitivamente autônoma. Nesse momento, a fragmentação do panorama medieval católico já estava se tornando uma realidade histórica incontestável. Especialmente nos autos de moralidade, a manifestação dramática da Idade Média elaborou uma forma de representação mais madura, que permitia, como antes nunca ocorrera, a expressão de categorias sociais não restritas à interpretação bíblica. Os *tipos*, que surgiram desse processo, encarnaram a profunda transformação da base filosófica medieval. Como modelo para analisar essa transição do medieval ao Idade Moderna, o teatro de Gil Vicente (1465?–1536), além de oferecer farto material para análise, se configura como verdadeiro elo entre a tradição do auto medieval e os autos escritos por Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Osman Lins, cujas peças analisaremos nos capítulos finais.

Na Idade Média, a predominância das ideias universalizantes garantiu que a autoridade dos argumentos de Platão (428–348 a.C.) se sobrepusesse às reflexões aristotélicas. Somente a partir do século XIII é que o aristotelismo começa a ganhar destaque na cultura intelectual da Idade Média. Inscrita na tradição histórica da “querela dos universais”, é possível indicar a obra de Tomás de Aquino (1225–1274) como ponto de inflexão para o surgimento de um modo de pensar que abriria espaço para a substituição da ideia de transcendentalidade como fonte substantiva da realidade por uma ideia de imanência capaz de produzir, a partir dos sujeitos históricos, formas diversas de existência, o que irá caracterizar a filosofia moderna. Assim, a transição entre a Idade Média e a Idade Moderna nos interessa porque foi nesse período em que, entre outras coisas, a *Poética* de Aristóteles foi reinserida na cultura ocidental, e resulta justamente desse fato o aprofundamento da discussão sobre a universalidade possível dos gêneros literários, que seriam os receptáculos artísticos da matéria, universal ou particular.

Mas, fossem como propriedades abstratas essenciais, posição defendida pelos *realistas*, fossem como ideias que se manifestavam como entidades concretamente autônomas, posição defendida pelos *nominalistas*, em nenhum momento os gêneros artísticos haviam sido objeto de preocupação dos medievais (SPINA, 1997, p. 42). Como efeito prático, a própria indicação do auto como gênero resulta de uma avaliação posterior ao período em que este era praticado. É a partir do século XVI que os preceptistas, especialmente de origem francesa, irão fazer circular novamente esse assunto, ainda que submetendo-o a um objetivo de normatização. Depois da radical

rejeição do Romantismo à ideia de separação dos gêneros, somente no final século XIX essa noção voltou a ser objeto de uma abordagem sistemática, também aí conformada à ideologia do momento, neste caso, ao evolucionismo de um Ferdinand Brunetière (1849–1906). Segundo essa noção, o auto seria um gênero cujo desaparecimento representaria um fato evolucionário, da ordem do inevitável. Essa aspiração a catalogar os gêneros literários como substâncias independentes da vontade histórica dos escritores caracteriza o pensamento de Brunetière como uma forma tardia de realismo. Na margem oposta dessa discussão está Benedetto Croce (1866–1952). Ao contrário de Brunetière, Croce supunha a literatura como um construto regido antes de tudo pela intuição, avesso, portanto, a qualquer ordenação generalizante; sua forma adviria sempre da unicidade absoluta do ato criativo: nesse sentido, Croce demarca nitidamente a fronteira na qual seu pensamento se insere, isto é, no polo do nominalismo irrestrito.

Enquanto as vanguardas artísticas europeias multiplicavam as nomenclaturas herdadas do século XIX, diversos modernismos surgiam no horizonte da cultura brasileira. No início do século XX a questão da tradição literária ganhou uma dimensão fortemente marcada pela ideia de revisão, do *novo* como fenômeno qualitativo. No Nordeste, todavia, se anunciou uma proposição nominalista com forte apelo ao elemento da tradição regional, cuja expressão no teatro, seguindo o caminho das reflexões de Gilberto Freyre, foi encabeçada por Hermilo Borba Filho. Ligada à ideia de uma revisão formal da tradição ibérica, a aposta do modernismo em Pernambuco procurou interpretar dialeticamente aquilo que no repertório de formas herdadas da cultura europeia poderia servir ao contexto do século XX. Desse ponto em diante, os caminhos criativos de cada autor seguiram determinações que se desvinculariam de um projeto formal de modernismo, mas sempre mantendo, como se diz, um certo ar de família.

Esse fenômeno da reinterpretação do gênero auto por esses grandes autores é um tema talvez já sugerido de passagem em vários trabalhos sobre as suas obras, porém faltava ainda uma consideração mais detida a respeito desse processo, o que nesta tese desejamos oferecer.¹

¹ O que foi feito não só neste trabalho quanto, de modo um pouco diverso, na tese *Rastros do Auto Medieval e Vicentino no Teatro do Nordeste Brasileiro*, de autoria de Rosângela Divina Santos Moraes Silva, publicada no ano de 2020. Nela, a autora arrola uma série de obras modernas (entre as quais o *Auto da Mula-de-Padre*) que se utilizaram da rubrica *auto* e oferece uma também interpretação do nexo

Até aqui, a descrição formal do auto, via de regra, foi feita com pouco aprofundamento, sobre ela sendo apenas citados alguns pressupostos históricos, como se a existência dessa forma dramática fosse somente uma curiosidade histórica, uma extravagância estética de tempos passados. É o caso por exemplo do verbete incluído no *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés, no qual pode ser encontrada a seguinte definição:

Vinculado aos mistérios e moralidades, e talvez deles proveniente, o auto designa toda peça breve, de tema religioso ou profano, encenada durante a Idade Média: equivaleria a um ato que integrasse espetáculo maior e completo; daí o apelativo que recebeu: *auto*. (MOISÉS, 2003, p. 45).

Somente a partir desse pequeno excerto já é possível entrever o sumarismo normalmente aplicado à interpretação da natureza desse gênero. Não apenas no texto acima, mas também na descrição presente em *A Literatura Portuguesa*, toda a amplitude que poderia ser explorada em relação à forma é quase que totalmente reduzida à fatura de que “[...] em verdade, o comediógrafo [Gil Vicente] compôs uma única peça, dividida em 46 atos (= *autos*), uma espécie de ampla *Comédia Humana* dos fins da Idade Média e princípios da Renascença.” (MOISÉS, 1977, p. 53, grifo do autor). Desse modo, o autor limita a compreensão do desenvolvimento histórico do gênero a essa dimensão de moldura semiamorfa de caracteres sociais.

Embora haja real utilidade na notação do étimo de origem, esse caso ilustra bem o quanto o fenômeno de reaparição do gênero auto no século XX não atraiu a seu tempo o interesse de boa parte da crítica brasileira, pois no ano em que saiu a primeira edição do dicionário de Massaud Moisés (1974) já haviam sido encenadas e publicadas várias obras contendo o designativo *auto* e já era bastante bem documentada a influência do teatro religioso sobre as dramatizações populares, como o pastoril ou o bumba-meu-boi.² E o mesmo pode ser dito de outros autores importantes, como Décio de Almeida Prado, que, em seu *O Teatro Brasileiro Moderno 1930–1980* (1988), dedica quase nada de atenção ao movimento de resgate das formas populares empreendido pelos autores pernambucanos, e refere-se apenas panoramicamente à complexidade desse esforço, ao citar Ariano Suassuna como

que as liga à tradição medieval. Há, porém, divergências entre a nossa abordagem e a sua, o que, na nossa concepção, somente enriquece esse campo de estudo.

² A concessão que faz o autor é somente na direção de sugerir “[...] que não se extinguiu de todo o fascínio da obra vicentina e do próprio auto.” (MOISÉS, 2003, p. 45), referindo-se de passagem à obra de Ariano Suassuna e ao auto satírico escrito pelo português Luis de Sttau Monteiro, *Auto da Barca do Motor Fora da Borda* (1966), mas sem qualquer aprofundamento quanto às características formais.

sendo ligado a uma “das mais respeitáveis tradições da literatura ocidental — a do teatro cômico popular.” (PRADO, 1988, p. 82).

Há ainda outro aspecto que precisa ser logo deslindado. Apesar de a primeira aparição do auto em terras brasileiras se dever à missão catequética do padre José de Anchieta (1534–1597), não é possível afirmar que a obra dramática do jesuíta tenha exercido influência realmente apreciável sobre a tradição teatral no Brasil, e por isso neste estudo não buscaremos nele o precursor dos autos modernos que aqui abordaremos. Aliás, como assinala Anco Márcio Tenório Vieira (2011, p. 13), a presença de Anchieta como personalidade *literária* só veio a ser afirmada a partir das primeiras décadas do século passado, quando o estabelecimento de uma história da literatura brasileira passou a ser uma preocupação nos círculos especializados. Quanto aos seus autos, no Brasil, estes só foram publicados em livro nos anos 1950, de modo que se restou alguma lembrança das suas encenações na cultura teatral do povo brasileiro, mesmo em seus espetáculos populares, decerto não foi o suficiente para constituir uma influência sobre essa retomada em conjunto do gênero auto.

Sendo assim, não remeteremos a experiência nem de Hermilo Borba Filho, nem de Ariano Suassuna, nem de Osman Lins ao teatro colonial de Anchieta, e sim à tradição medieval que se manteve viva nos espetáculos populares da região Nordeste e, em menor medida, ao teatro vicentino. De modo objetivo, esse é o horizonte estético que baseia o movimento de resgate do auto pelos autores modernos do Nordeste. Sobre isso tratar-se-ão os últimos capítulos, dedicados a refletir sobre a obra de Hermilo, Ariano e Osman, de maneira a perceber como, em sua dramaturgia, cada um deles reconfigurou a tradição medieval. Nesses capítulos finais buscaremos, então, analisar 1) *por que* e 2) *como* os autores aqui analisados escolheram se utilizar de uma velha forma europeia para enunciar um modo de ingresso afirmativo na pluralidade da cultura moderna. Em torno da primeira questão, caberá avaliar a produção crítica *dos* autores e *sobre* os autores, na medida em que cada um deles expressou, por meio de entrevistas ou de escritos de cunho crítico, as razões desse jogo com a tradição do auto medieval e o que isto importou na ideia, por eles defendida, de inserção na modernidade. Em relação ao segundo ponto, isto é, ao *como* o fizeram, nos valeremos de uma breve análise sobre as obras desses autores, observando nelas os procedimentos formais que se articulam com a tradição do auto medieval. Serão elas: *Auto da Mula-de-Padre* (1948), de Hermilo Borba Filho; *Auto de*

João da Cruz (1957), de Ariano Suassuna e *Auto do Salão do Automóvel* (1975),³ de Osman Lins.

Em cada uma dessas obras fica clara a perspectiva da tradição do auto como objeto modelável ao presente. Veremos, enfim, como, no teatro brasileiro moderno, são acionados e reinterpretados os motivos e elementos estruturais dos autos de *milagres*, *mistérios* e *moralidades*. Na razão do moderno, como é reunida a validade e a beleza da tradição dramática medieval.

³ Ao final do trabalho, na seção “Apêndice”, apresentaremos as fichas técnicas das montagens que cada uma dessas peças recebeu.

2 TEATRO E RELIGIÃO

2.1 TEATRO E RELIGIÃO NA ANTIGUIDADE GREGA

Para compreendermos com clareza a ligação entre o tipo de filosofia formada pela Igreja Católica e o desenvolvimento gradativo da arte teatral popular que se estendeu do Império Romano até o auto do medievo, é necessário retrocedermos até tempos prístinos da alma do Ocidente: é fundamental que examinemos alguns aspectos do longo período que precedeu a adoção do cristianismo como religião que dominou o Ocidente europeu e a forma como este seccionou as partes que lhe convinham da espiritualidade do mundo antigo, em relação ao qual se afirmou como superação histórica, como dignificação monoteísta.

Foi nos primeiros séculos da nossa era que os principais pilares reflexivos sobre o que constituiria a corrente teológica medieval foram colocados, e estes, com reformas interiores, resistiram até os alvares do período moderno. Isso foi feito primordialmente a partir de uma leitura adaptativa de tradições que a precediam, como é natural que se faça no longo *continuum* das estruturas culturais humanas. Mas, nesse caso, as grandes doutrinas teológicas que releeram restritivamente a tradição greco-latina surgiram segundo um critério de univocidade, como modo de realizar a pretensão titânica de manter uma ortodoxia com vigência universal: antes como substituição a um modo de ser histórico considerado inautêntico do que como a admissão do pertencimento a uma linhagem intelectual mais antiga. De uma maneira compreensivelmente utilitária, visto que serviu a esses fins ideológicos, coube aos primeiros doutos da Igreja Católica do Ocidente, com destaque para Santo Agostinho, a enormidade da tarefa de inaugurar uma tradição que recolocasse, sob nova chave teocêntrica, as preocupações ontológicas fundamentais da Antiguidade, utilizando-se de um vocabulário filosófico predominantemente pré-românico, mas eliminando os traços simbólicos que dessem a ver a real continuidade entre esses tempos.

Esse é o tumultuoso subsolo da arte dramática da Idade Média; é essa vastidão de Universo que o auto medieval carrega com a simplicidade de um amuleto.

Antes, porém, de entrarmos na discussão sobre quais foram algumas das adaptações importantes que a teologia efetuou sobre a lógica da filosofia antiga e como isso influenciou a tradição dramática medieval, façamos um necessário excursão inicial sobre o período que antecede a transição entre as eras históricas e também

sobre alguns de seus acontecimentos mais significativos, pois alguns deles tiveram profunda repercussão sobre o desenvolvimento não somente da arte, mas da própria organização civilizatória subsequente.

Deve ser ressaltado antes de tudo que esse processo de seleção sobre quais facetas da Antiguidade importavam ao projeto ecumênico da Igreja Católica não foi feito sem severas mutilações ao patrimônio espiritual dessas civilizações mais antigas. Principalmente nos séculos iniciais da nossa era, o fervor religioso das primeiras autoridades cristãs se manifestou num apagamento sistemático das práticas religiosas que contrariavam essa vontade de ortodoxia global, naquilo que a autora Catherine Nixey chamou *a destruição cristã do mundo clássico*.

Quando o imperador Teodósio I (347–395) elevou o cristianismo à condição de religião do Estado romano, em 380, imediatamente a conservação material e espiritual do paganismo tornou-se um grande problema, porque a região do Mediterrâneo nessa época era um caldeirão de culturas, da qual derivavam várias matrizes religiosas. A propósito, “a razão pela qual quase todas as estátuas famosas do mundo antigo pereceram foi que, após a vitória do Cristianismo, era considerado piedoso dever destruir qualquer estátua dos deuses pagãos” (GOMBRICH, 1977, p. 53). Dessa forma, para que uma versão oficial do cristianismo pudesse realmente impor sua valência e sua autoridade sobre a população do Império Romano aos poucos dissoluto, era necessário apagar os liames mais evidentes entre a cultura clássica e o cristianismo praticado pelas camadas populares. E esse processo foi executado, do ponto de vista simbólico, do modo mais violento possível: pela destruição *física* de tudo quanto pertencesse à tradição dita pagã.

Num espasmo de destruição nunca visto antes — e um que chocou muitos não-Cristãos que assistiam — durante o quarto e o quinto séculos [d.C.], a Igreja Cristã demoliu, vandalizou e derreteu uma quantidade simplesmente espantosa de arte. Estátuas clássicas foram derrubadas de seus rodapés, desfiguradas, profanadas e arrancadas membro a membro. Templos foram arrasados até sua fundação e mutilados... Os ataques violentos desse período não foram exclusividade de desajustados e excêntricos. Ataques contra os monumentos dos pagãos “loucos”, “danados” e “insanos” foram encorajados e liderados por homens no próprio coração da Igreja Católica. O Grande Santo Agostinho em pessoa declarou a uma congregação em Cartago “que toda a superstição dos pagãos e infiéis seja aniquilada é o que Deus quer, Deus comanda, Deus proclama!” (NIXEY, 2018, p. 27-29, tradução nossa).⁴

⁴ “In a spasm of destruction never seen before — and one that appalled many non-Christians watching it — during the fourth and fifth centuries [AD], the Christian Church demolished, vandalized and melted down a simply staggering quantity of art. Classical statues were knocked from their plinths, defaced,

Em 384, por exemplo, foi retirado do Senado Romano o altar da Vitória, monumento caríssimo à tradição romana mais antiga, ao mesmo tempo em que começaram os ataques aos templos pagãos em toda a extensão do Império. Foi na esteira desse movimento de ampla e destrutiva reconfiguração cultural que o latim, por força de lei, substituiu oficialmente o grego, que, até o ano de 388, era ainda a língua litúrgica no Império (CURTIUS, 1957, p. 70). Em seguida, no ano de 392, o bispo Teófilo de Alexandria (?–412 d.C.) liderou uma multidão para destruir o templo a Serápis, o Serapeu de Alexandria, uma das mais belas construções do mundo Antigo, polo irradiador da cultura helenística, e que abrigava, além disso, parte do acervo da Biblioteca de Alexandria. Ainda segundo Nixey (2018, p. 94, tradução nossa),

Uma guerra contra os templos pagãos era também uma guerra contra os livros que costumeiramente eram mantidos dentro deles por proteção — um conceito que daqui para frente só pode ser lembrado com ironia. Se eles [os livros na Grande Biblioteca] foram queimados, então esse foi um momento significativo no que [o estudioso italiano Luciano] Canfora chamou “as experiências melancólicas da guerra empreendida pelo Cristianismo contra a cultura antiga e os seus santuários: o que significou, contra as bibliotecas”.⁵

Uma das mais significativas dentre tais destruições foi, contudo, direcionada ao centro espiritual da Antiguidade, o templo onde eram praticados os Mistérios de Elêusis. Esse foi sem dúvida um golpe decisivo na captura e na transformação da alma religiosa antiga.

Os Mistérios de Elêusis foram a mais proeminente e duradoura tradição espiritual da Grécia Antiga. Uma noite por ano, na primavera equinocial, desde o século VI a.C., o templo dedicado a esse culto recebeu, até o ano de 392 d.C., uma procissão multitudinária de adeptos que vinham celebrar a colheita anual, a fertilidade mesma, em um ritual de iniciação (ELIADE, 1976, p. 310). Era ali, a vinte quilômetros de Atenas, que, segundo o conhecimento mitológico, a deusa Deméter teria entregue

defiled and torn limb from limb. Temples were razed to their foundations and mutilated... The violent assaults of this period were not the preserve of cranks and eccentrics. Attacks against the monuments of the ‘mad’, ‘damnable’ and ‘insane’ pagans were encouraged and led by men at the very heart of the Catholic Church. The great St. Augustine himself declared to a congregation in Carthage ‘that all superstition of pagans and heathens should be annihilated is what God wants, God commands, God proclaims!’”

⁵ “A war against pagan temples was also a war against books that had all too often been stored inside them for safekeeping — a concept that from now on could only be recalled with irony. If they [os livros na Grande Biblioteca] were burned, then this was a significant moment in what Canfora has called ‘the melancholy experiences of the war waged by Christianity against the old culture and its sanctuaries: which meant, against the libraries.’”

a semente ao seu herói Triptólemo para que este, montado em sua carruagem de serpentes voadoras, distribuísse o conhecimento da agricultura pelo mundo conhecido de então (KERÉNYI, 2004, p. 42). Nesse ritual, por meio do consumo do *kukeon* (ou *kykeon*), um elixir de cevada preparado por sacerdotisas daquela deusa, eram iniciados nesse saber ancestral não apenas os atenienses, mas todos aqueles gregos que assim quisessem, e nele acreditava-se que todo o mundo estava sendo implicado em conjunto, pois os gregos, assim como o povo de cada cidade-estado, consideravam-se os representantes do gênero humano. Evidentemente, os gregos sabiam perfeitamente que inumeráveis cidades e tribos haviam desaparecido no decorrer da história, e acreditavam mesmo que, como afirmava Hesíodo (s. VIII a.C.) na *Teogonia*, também raças humanas superiores já haviam deixado de existir. Entretanto, aquelas culturas já mortas, acreditavam os gregos, não haviam possuído o segredo cultivado nos ritos eleusinos. Era isso que os diferenciava; era esse conhecimento, mantido efetivamente como um mistério,⁶ que, para eles, garantia não somente a sua subsistência, como de toda a humanidade. Por isso, todos os visitantes eram proibidos, sob a ameaça de punição capital, de revelar aquilo que viam durante o ritual.

Em seu tempo, os Mistérios atraíram as mais ilustres figuras históricas dessa parcela do mundo antigo, e, embora fosse proibido revelar seu conteúdo, há menções significativas a seu respeito. No *Fédon*, por exemplo, Platão alude de modo esquivo “a uma visão abençoada”, que testemunhara em um “estado de perfeição”. Em um dos fragmentos que ainda possuímos de sua obra, Sófocles (497–406 a.C.) menciona o quanto são abençoados aqueles que presenciaram esses ritos antes de partirem para o Hades, pois somente para eles haveria vida após a morte (MURARESKU, 2020). Também na *Odisseia*, de Homero (850?–? a.C.), no canto décimo há uma citação que aponta para o conhecimento dividido em Elêusis: no momento em que Ulisses consegue ludibriar a feiticeira Circe com sua própria *phármaka*, isto é, com sua própria droga, sobre a qual Hermes já havia alertado o herói. Nessa passagem, Homero (2013, p. 172) emprega, no original grego, o verbo *kukeo* para designar a feitura da poção que Circe usara para transformar os companheiros de Ulisses em porcos: a mesma receita utilizada nos Mistérios. Em quase todas essas menções, no entanto, a mensagem principal parece ser a afirmação de que a morte não é o fim da

⁶ A palavra *mistério* (*mustérion*) vem do étimo grego *muo*, cujo significado literal é “fechar os olhos”.

experiência humana; que, para além de nossas vestes mortais, de nosso fôlego temporário, nós somos legítimos participantes da substância da eternidade. Uma afirmação ainda sustentada por diversas correntes místicas das religiões abraâmicas que surgiram séculos depois, como os gnósticos cristãos. E esse saber sustentava-se antes de tudo em uma *experiência* de contato direto com a dimensão divina, não somente em uma prática intelectual.

No local onde era realizado esse cerimonial às deusas Perséfone e Deméter ainda pode ser encontrada uma inscrição afirmando que “a morte é, para os mortais, não mais um mal mas uma bênção” (MURARESKU, 2020, p. 115).

Ainda durante o período histórico em que os romanos dominaram o patrimônio helenístico, Elêusis foi conservada como suma manifestação de acesso à esfera espiritual. Mas muito antes do apogeu imperial de Roma, em 496 a.C., tanto Deméter quanto Dioniso já haviam sido incluídos no Olimpo oficial romano (MONTANELLI, 2007, p. 59). Séculos depois, no segundo depois de Cristo, o próprio imperador Marco Aurélio estudou em Atenas e foi iniciado nos Mistérios. “O filósofo”, como era conhecido, chegou a restaurar uma parte do templo que fora incendiada durante uma invasão bárbara em 170 d.C., e em sua entrada construiu um portão monumental de mármore Pentélico para afastar quaisquer atividades profanas desse local sagrado. Além disso, foi construído na entrada um busto em homenagem ao imperador, como a um patrono dos Mistérios — e na altura do peito, uma imagem da serpente Górgona decapitada, um símbolo tradicionalmente usado para esconjurar o mal das terras santas.

Não à toa, os monges cristãos que atacaram o patrimônio da espiritualidade greco-romana se dedicaram a especificamente destruir esse busto e a esculpir de modo grosseiro uma cruz no local onde antes havia o emblema da serpente. Elêusis, pelo enorme valor religioso que carregava, tornou-se um dos alvos principais da sanha monopolista do catolicismo dos primeiros séculos.

A importância histórica desses atos dessacralizantes não deve ser subestimada. É preciso levar em conta que, para os praticantes da religiosidade greco-romana, havia a certeza de que sua própria existência estava ligada indissociavelmente à realização dos Mistérios de Elêusis. Há, sobre isso, um testemunho, dado ainda no século IV da nossa era, bastante esclarecedor. No ano de 364, o imperador católico Valentiniano I (321–375) proibiu a realização de cerimônias noturnas em toda a extensão do Império, o que na prática inviabilizava os rituais

eleusinos. Em resposta, conta o historiador grego Zósimo (460–520) que um aristocrata e intelectual da época, Vecio Agorio Pretextato (315–384), um hierofante dos Mistérios, declarou ao imperador que essa lei tornaria a vida dos gregos insuportável, porque os impediria de realizar adequadamente seus ritos mais sagrados. Segundo ele, Elêusis tinha nada menos que o poder de manter unida toda a humanidade.

Essa afirmação demonstra um rasgo fundamental dessa matriz da espiritualidade antiga, a certeza de que nesse ritual, votado à Deusa da Natureza, estava efetivamente sendo cultivado um elemento que dizia respeito à harmonia de toda a humanidade, porque os Mistérios de Elêusis

Estavam relacionados não somente com a existência grega e ateniense, senão com a existência humana em geral. E Pretextato sustentava claramente isto: *bios*, a vida, dizia, se faria “invivível” (*abiotos*) para os gregos se a celebração cessasse. Sem dúvida, se contrapõem aqui “gregos” e “cristãos”. A agudeza desta formulação sobre a importância de Elêusis, que não tem paralelo nos documentos anteriores, brota do conflito entre a religião grega e o cristianismo. (KERÉNYI, 2004, p. 41, tradução nossa).⁷

Entretanto, a camada histórica mais profunda dessa proibição estaria, segundo alguns autores modernos (Gordon Wasson, Albert Hofmann e Carl Ruck), naquilo que hoje é conhecido como *hipótese da continuidade pagã*. De acordo com essa interpretação — hoje validada não só pelos historiadores do mundo clássico, mas por um crescente esforço interdisciplinar que envolve desde a filologia às ciências recentes da arqueoquímica e arqueobotânica⁸ —, o cristianismo dos primeiros séculos procurou eliminar deliberadamente sua ligação mais profunda com essa grande corrente da ritualística antiga. Porém, mesmo naquele que veio a se tornar o rito central do catolicismo, isto é, a Eucaristia, podem ser identificados elementos que derivam diretamente dos rituais em favor de Perséfone e Deméter, como, entre outras coisas, a utilização do pão e do vinho.⁹ Vale lembrar que os Mistérios de Elêusis

⁷ “Estaban relacionados no sólo con la existencia griega y ateniense, sino con la existencia humana en general. Y Pretextato sostenía claramente esto: *bios*, la vida, decía, se haría ‘invivable’ (*abiotos*) para los griegos si la celebración cesaba. Sin duda, se contraponen aquí a ‘griegos’ e ‘cristianos’. La agudeza de esta formulación sobre la importancia de Eleusis, que no tiene paralelo en documentos anteriores, brota del conflicto entre la religión griega y el cristianismo.”

⁸ A esse respeito, consultar a obra do filólogo Brian C. Muraresku: *The Immortality Key: The Secret History of the Religion with No Name* (2020).

⁹ Até hoje, nas ruínas do templo onde eram realizados os Mistérios, praticantes do cristianismo grego-ortodoxo se encontram para officiar uma missa à *Mater Dolorosa*. É interessante pontuar que esse ritual, dedicado a lembrar do sofrimento mariano pós-crucificação, também repete — no mesmo local e no mesmo período específico do ano! — o arquétipo grego antigo, pois, segundo o relato mitológico, também Deméter teria lamentado nas escadarias desse templo a ida de sua filha Perséfone ao mundo

originalmente celebravam a chegada do período de colheita do trigo, e nesse ritual eram consumidos o pão enriquecido com *ergot*, um fungo comum nas plantações de trigo e que possui propriedades enteogênicas conhecidas desde o neolítico, além de um tipo de vinho não fermentado, ao qual adicionava-se o já mencionado *kukeon* (MURARESKU, 2020). Assim, a Eucaristia cristã, que repete a partilha que Cristo fez do pão e do vinho entre seus discípulos, na verdade se espelharia nesse rito místico ainda mais antigo. Ora, para os próprios cristãos que mantiveram viva essa tradição imediatamente após a morte de Cristo, esse espelhamento seria um fato autoevidente, uma vez que, enquanto habitantes das porções inferiores do Império Romano, onde uma das línguas mais faladas era ainda o grego em sua versão *koine* — o mesmo da época áurea da cultura ateniense e o mesmo em que foi escrito quase a totalidade do Novo Testamento —, sua cultura era basicamente helenística. “Então *koine* persistiu bem depois dos Evangelhos tornando-se a *lingua franca* dos Pais da Igreja e do início do Império Bizantino. Até o dia de hoje permanece como a linguagem litúrgica da Igreja Grega-Ortodoxa.” (MURARESKU, 2020, p. 269, tradução nossa).¹⁰

O problema para a ortodoxia católica é que a associação entre a religiosidade pagã e o cristianismo pode ter um efeito demolidor, pois quebra completamente com um princípio defendido pelo catolicismo: a originalidade da intervenção de Jesus na história humana teria criado um laço todo novo entre Deus e a humanidade por meio de sacramentos como a Eucaristia. Por isso, era necessário para os primeiros católicos extirpar esse núcleo herético desde a raiz. Como observou Jacques Le Goff (2013, p. 292), “A superposição dos temas, das práticas, dos monumentos, dos personagens cristãos aos predecessores pagãos não é uma ‘sucessão’, mas uma abolição”. Sendo assim, a preocupação do catolicismo dos primeiros séculos esteve predicada em apagar radicalmente essas ligações, de modo que fosse possível afirmar, sem chance de contestação histórica, o catolicismo como uma tradição nova, erguida sobre uma forma superior de revelação que tornaria obsoletas todas as práticas arcaicas de espiritualidade — incluindo o teatro.

dos mortos, de onde por fim também teria ressurgido triunfante. Esse relato sobre a busca de Deméter por sua filha Perséfone é contado no *Hino Homérico a Deméter*, uma das poucas obras do período integralmente conservadas.

¹⁰ “So *koine* persisted well past the Gospels becoming the *lingua franca* of the Church Fathers and the early Byzantine Empire. To this day it remains the liturgical language of the Greek Orthodox Church.”

O cuidado em bloquear algumas instâncias do pensamento helenístico resulta no retrato incompleto que possuímos da identidade cultural grega, como se nela somente tivesse centralidade a vulgata de um hemisfério apolíneo, de um corpo de ideias radicalmente ordenado, enfim, de uma sociedade toda logocêntrica. No entanto, como afirma Luiz Costa Lima (1980, p. 8), “à medida que fazemos o curso contrário e retrocedemos aos princípios da reflexão filosófica, tanto mais poderosa se mostra a mistura entre a via racional e o veio místico-religioso.” É, então, no outro hemisfério, dionisíaco, e em suas formas socializadas de um mesmo despertar anímico, que se localizam as formas de estetização essenciais da vida grega que desembocaram na complexidade da sua linguagem dramática. Nesse estrato é que também se situa a ameaça que a Igreja achou necessário anular no teatro.

Essa rasura dogmática é, portanto, responsável por obscurecer uma porção central do espírito helênico, que se baseava não somente em uma suficiência racionalista, mas também em uma experiência de sensibilidade mística cotidiana. A primeira tradição católica impediu a propagação de uma imagem mais fidedigna desse regime de sensibilidade, de sorte que a unidade entre religião e arte nos parece hoje um fenômeno estranho — e, novamente, um dos elementos que fundamentam essa unidade é justamente o teatro.

Diga-se, também, que a natureza axial dos Mistérios de Elêusis não a isola das várias formas de sacralização da vida no calendário ateniense. Os festivais dedicados ao culto de Dioniso, o vórtice por onde surgiu o drama no Ocidente, também tinha essa característica. Havia na verdade uma dimensão menos restrita quanto à separação desses eventos na espiritualidade desse povo, de forma que mesmo ao ritual eleusino a figura arquetípica de Dioniso foi historicamente acrescentada, fazendo-se presente enquanto filho da deusa Perséfone, e era precisamente no nascimento milagroso do Filho Sagrado — outro eco incômodo ao catolicismo —, chamado Iaco, que os Mistérios alcançavam um de seus momentos mais elevados. Pois desde o início, durante a procissão de Atenas a Elêusis, a invocação “Iaco!” era repetida em voz alta pelos devotos. (Acredita-se que “Baco”, o nome com o qual Dioniso era designado entre os romanos, tenha essa raiz.) A crença era de que o coro da multidão que acorria ao Caminho Sagrado consubstanciava-se com a presença divina (KERÉNYI, 2004, p. 37). Logo, não é nada acidental que uma cena ritual de tamanha importância para essa cultura tenha tido função no enredo de uma tragédia ou de uma comédia. Por exemplo, na peça *Ion*, de Eurípides (480–406 a.C.), o céu e

o mar respondem ao coro que chegava a Elêusis pelo Caminho Sagrado para a Noite do Mistério, e o mesmo coro declara que “até o éter estrelado de Zeus se revolve” (EURÍPIDES, 1995 p. 55) em uma dança para contemplar as tochas com que os devotos iluminavam o caminho. Já Aristófanes (447–385 a.C.), em *As rãs*, faz o grito dos fiéis exaltando “a Salvadora” Perséfone ecoar no mundo dos mortos, assustando tanto o personagem Xântias como também o próprio Dioniso.

Assim, a distância que hoje sentimos entre arte e culto não corresponde à realidade da vida grega dessa época. Em Atenas, o culto ao deus Dioniso, ao invés de uma forma puramente órfica, traduziu-se numa forma artística que combinava com o modo altamente codificado dessa cultura. Esta formulação de Ortega y Gasset descreve muito bem a distância que hoje nos separa do real significado da tragédia para aqueles que com ela conviveram em seu tempo histórico:

Para sermos sinceros, devemos admitir que não a entendemos. A filologia não nos preparou suficientemente para assistir a uma tragédia grega. Talvez nenhum outro produto da criação artística seja tão permeado de motivos puramente históricos, transitórios. Não se deve esquecer que em Atenas era uma cerimônia religiosa. De modo que a obra era encenada menos no tablado do que na alma dos espectadores. Palco e audiência eram envolvidos por uma atmosfera extrapoética: a religião. E o que chegou até nós parece-se com um libreto de uma ópera cuja música nunca ouvimos — o avesso de uma tapeçaria, extremos de uma trama multicolorida a despontar de uma superfície tecida pela fé. A fé ateniense embaraça os helenistas: eles não conseguem reconstruí-la. Até que o façam, a tragédia grega será uma página escrita numa língua de que não temos dicionário. (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 191-192, tradução nossa).¹¹

A “música” a que se refere Ortega y Gasset se nos apresenta hoje como uma sutil emanção que parece ter unido as atividades da *pólis* dentro de um conjunto orgânico de hábitos sociais. Na prática, isso pode corresponder a uma “teatralização” da vida comum em todas as ocasiões que ensejassem a participação performática da comunidade ateniense, porque, como diria Friedrich Nietzsche (2009, p. 27), “a virtude sem testemunhas era algo impensável para esse povo de atores”. Por não se limitar a uma separação estrita entre as esferas religiosa e civil, essa ritualização contínua

¹¹ “Si somos sinceros, declararemos que no la entendemos bien. Aun la filología no nos ha adaptado suficientemente el órgano para asistir a una tragedia griega. Acaso no haya producción más entreverada de motivos puramente históricos, transitorios. No se olvide que era en Atenas un oficio religioso. De modo que la obra se verifica más aún que sobre las planchas del teatro, dentro del ánimo de los espectadores. Envolviendo la escena y el público está una atmósfera extrapoética — la religión. Y lo que ha llegado a nosotros es como el libreto de una ópera cuya música no hemos oído nunca — es el revés de un tapiz, cabos de hilos multicolores que llegan de un envés tejido por la fe. Ahora bien, los helenistas se encuentran detenidos ante la fe de los atenienses, no aciertan a reconstruirla. Mientras no lo logren, la tragedia griega será una página escrita en un idioma de que no poseemos diccionario.”

da vida ateniense foi naturalmente aproveitada pelos tragediógrafos. A *performance* como modo comum de circulação dos afetos se realizava tanto no ambiente doméstico quanto no público: no atletismo, nos festivais e na poesia, pelo que se conclui que “o drama pode ser visto como mais uma de suas muitas *performances*” (LUNA, 2012, p. 39, grifo da autora). De forma que essa rotina comunitária impregnada de intuições ritualizadas multiplicava as possibilidades de aparecimento de uma forma artístico-religiosa epicentral — que veio a ser o drama. Este foi, portanto, uma das expressões mais bem-acabadas de uma ampla série de atos cuja significação cultural se espalhava num calendário que, na consciência desse povo, deveria refletir a partilha circular do tempo humano com uma outra instância, de natureza olímpica, cosmicamente reguladora do Ser.

Mas, do ponto de vista literário, tal perspectiva torna-se, para nós, mais intrigante pelo fato de que toda essa rede de ações, malgrado suas disputas internas, estava subsumida a um voluntarismo político quase homogêneo. Por isso,

Já não é possível para nós uma história da literatura grega separada da comunidade social de que surgiu e à qual se dirigia. A superior força do espírito grego depende de seu profundo enraizamento na vida comunitária, e os ideais que se manifestam nas suas obras surgiram do espírito criador de homens profundamente informados pela vida superindividual da comunidade. [...] O fato de os homens mais importantes da Grécia se considerarem sempre a serviço da comunidade é índice da íntima conexão que com ela tem a vida espiritual criadora. Algo análogo parece acontecer com os povos orientais e é natural que assim seja numa ordenação da vida estreitamente vinculada à religião. (JAEGER, 1995, p. 16-17).

Seguindo, assim, a circularidade desse tempo, no mês de março, quando era iniciado o período de festejos dionisíacos em Atenas, os coros ditirâmicos acompanhavam a procissão em homenagem ao descobridor mítico do vinho, cujo culto a um só tempo representava as forças transfiguradoras da destruição e da vida. O *ditirambo*, canto improvisado sobre o qual se desenvolveu a tragédia, era originalmente o acompanhamento ao sacrifício de um touro. Considere-se, sob o ponto de vista estritamente artístico, o testemunho de Aristóteles (2017, p. 61-63) sobre a questão do surgimento das formas rituais do teatro na tragédia e na comédia:

[...] a própria tragédia e a comédia surgiram de um primeiro motivo improvisado: a primeira provém daqueles que conduziam o ditirambo; a outra, dos que conduziam os cantos fálicos [...]. A tragédia se desenvolveu pouco a pouco, à medida que progredia cada uma das partes que nela se manifestavam. E após muitas transformações ocorridas, ela se fixou justo quando atingiu sua natureza própria.

O sacrifício do bode (*trágos*), de onde se origina a palavra tragédia (*tragodía*), foi uma inovação em relação ao primeiro sacramento, e seu significado histórico deve ser referido ao mês no qual a Grande Dionísia era realizada:

Em março, as videiras são hastes ainda nuas de folhas. Vai então ser-lhes dado a beber o sangue de seu inimigo, o bode, um parente de Dioniso, quase consubstancial com elas. A punição antecipada vai ferir um criminoso que nada sabe de seu pecado, que de fato ainda não o cometeu. Numa cerimônia prescrita, ele torna-se a vítima de uma peça cruel que a vida prega a suas criaturas, participando assim do destino que será conhecido como “trágico” — de *trágos*, o bode. (KERÉNYI, 2002, p. 275).

Por si só, no entanto, essa relação ambivalente não seria capaz de produzir uma forma de arte tão complexa como a tragédia — como não o foi a versão em que, semelhante a esse mito grego, Deus teria pedido a Abraão que sacrificasse em um altar seu filho Isaque. Essa modalidade artística “a pretexto de um bode” precisou de outros elementos constitutivos, entre os quais se destaca a tentativa de explicar um mito fundador dessa comunidade. Segundo esse mito, o sacrifício serviria como um castigo pela desobediência humana, e a escolha do bode como representação antropomórfica desse ato conciliatório provém da base sociológica eminentemente rural dos primeiros praticantes dessa forma ritualística, formada basicamente por pastores e vinhateiros. “Assim, as fundações da tragédia — tanto no que concerne a seu nome quanto no que respeita à sua forma interior — foram lançadas no campo, não na cidade, na qual predominava o sacrifício ao touro.” (KERÉNYI, 2002, p. 276). O motivo primordial do castigo foi, então, o que criou as condições para a transposição dessa ação para o palco, onde era celebrada a natureza essencialmente contraditória de *zoé*, ou seja, a vida tomada em seu sentido de morfismo ontológico primeiro — e esse motivo do castigo, mais complexamente, continuou sendo um fio cósmico da tragédia, manifestando-se como consequência da *hýbris* humana.

Mas, ainda na versão mais primitiva da tragédia, era durante o momento proto-dramático de desmembramento do animal que alguém se elevava sobre a mesa (*eléos*, suporte para o animal sacrificado) e respondia ao coro trágico, após o que se desenvolveram os primeiros fragmentos de diálogos — e este é um elemento que, para este estudo, merece grande destaque, pois veremos adiante como esse fulcro irradiador de diálogos se assemelha ao desenvolvimento, muitos séculos depois, do auto medieval durante as celebrações católicas. Nesse gênero, portanto, a religiosidade, mais que um acidente didático, muito mais que arbitrariamente integrada

à forma, é o que a configura. Interessa-nos, porém, seguir aos poucos por este caminho até que lá cheguemos.

Somente com Téspis (610–550 a.C.), o primeiro poeta ditirâmico a adicionar formalmente a figura do *protagonista*, é que um ator mascarado substituiu o animal simbolizado como inimigo de Dioniso. Esse poeta pode então ser considerado como o mais antigo tragediógrafo. E foi a partir desse ponto histórico que se colocou a interseção mais clara entre a religião dionisiaca, o culto aos heróis da tragédia clássica e a reinterpretação do mito pelo *logos* democrático. Como bem se sabe, a essa base depois Ésquilo (525–456 a.C.) acrescentou um segundo ator, depois “diminuiu as partes relativas ao uso do coro e tornou o diálogo {lógos} apto a desempenhar o papel de protagonista” (ARISTÓTELES, 2017, p. 63);¹² e logo Sófocles, além de adicionar um terceiro ator, “introduziu a cenografia” (ARISTÓTELES, 2017, p. 63), formando então a estrutura dramática do gênero tal como nos foi dado conhecer em sua dimensão estética, assim como, em seu próprio tempo, a expressão política de sua função mais imediata:

A partir de Ésquilo, esta será a tarefa da tragédia e a razão do interesse que desperta: reler o significado da tradição constituída pela épica homérica e a que se perdeu, pelas peças satíricas e pelos cultos religiosos, reler o significado do homem comum e do herói, refazer o itinerário entre os homens e os deuses, colocar-se o problema do conflito entre as formas pré-jurídicas do passado e as jurídicas que se instituam. (LIMA, 1980, p. 19).

Mas o elemento que hoje mais nos parece intraduzível em termos culturais, aquilo que aqui mais nos interessa, e que sustentou a organicidade mesma da tragédia, é a noção compartilhada da imanência religiosa própria ao gênero. Mais uma vez, de acordo com Karl Kerényi (2002, p. 283):

A tragédia pressupõe consciência da intersecção das esferas dionisiacas e heroica, com base no mito do Dioniso subterrâneo. Quando uma tragédia desagradava aos atenienses, eles diziam: *Oudèn pròs tòn Dyónyson* — “Isso não tem nada a ver com Dioniso”. Se originalmente tal julgamento se referia ao assunto, então muito poucas tragédias teriam algo a ver com Dioniso. Não

¹² Como hoje é sabido, contrariamente ao que afirma Aristóteles, a diminuição da participação do coro não representou necessariamente um passo evolutivo na formação da tragédia clássica. O perigo dessa postura evolucionista em face do drama grego evidenciou-se quando da descoberta de fragmentos da peça *As suplicantes*, de Ésquilo, em que a participação do coro é bastante acentuada. O risco provém do fato de que essa peça pertenceu na verdade ao período final de sua vida, quando seu estilo já era reconhecido entre os atenienses como plenamente amadurecido (LUNA, 2012, p. 100). Logo, não há um corolário histórico entre a diminuição do coro e a “evolução” da tragédia. Parece, todavia, que, para Aristóteles (2017, p. 63), a tragédia atinge sua “natureza própria” quando todos os seus elementos são capazes de incidir no evoluir dramático, o que pouco acontece com os coros. Mas hoje fica claro que essa afirmação exprime antes uma preferência do autor do que uma descrição evolutiva do gênero trágico.

se tratava, contudo, de um julgamento temático, e sim de um juízo incidente sobre a superficialidade da peça, acusando sua irrelevância para o deus em cujo sagrado precinto ela tinha lugar.

A seriedade com que os espectadores julgavam a peça resultava dessa naturalidade imanente que acompanhava a tragédia, a ponto de haver a suspeita entre alguns autores modernos de que, para esses gregos, o próprio Dioniso estaria presente durante a encenação trágica, “fosse através da representação de sua presença na estátua colocada no teatro ou através da elevação de seu sacerdote ao lugar de honra na plateia, crença que, afirma-se, teria contribuído para fomentar o refinamento da arte trágica” (LUNA, 2012, p. 74).

Esse brilho sutil que sentimos vagamente desprender-se do teatro grego, que nos é descrito quase como um idílio adâmico coletivo, resulta do fato que sua “literatura” é um fenômeno que supera a perspectiva estética, porque é anterior à diferença que esta categoria presume. A originalidade histórica do teatro grego parece estar nessa implicação sensível entre arte, religião e política, e a literatura era de fato uma expressão indissociada dessa totalidade horizontal para cujo sentido nossa cultura do Ocidente cristianizado, dual, completamente estratificada, não conhece a chave.

Nas palavras de Georg Lukács (2009, p. 26-33), esta seria uma explicação para a essência da alma grega que vemos exprimir-se na tragédia:

Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a altura ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas sobre o destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. [...] O herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado.

De modo análogo, o que a Igreja Católica buscou produzir, sobre as ruínas do espírito grego, foi uma outra forma de essencialidade cujo elemento plásmico seria uma imensa consciência monoteísta, assente, por sua vez, sobre uma administração centralizada de suas leis dogmáticas e de sua necessidade política de manutenção. A Igreja, em seu anseio de penitência global, seria a instituição que carregaria a tocha para guiar o mundo até a saída da escuridão da história humana, em direção à superação da dualidade essencial entre natureza e espírito. Mas para isso seria preciso roubar o fogo aos gregos, pois seu ideal de unidade homogênea era quase

um desejo de emulação cuja realidade só poderia se sustentar enquanto negasse ao original sua permanência. Depois de apagados os vestígios da alma antiga, era necessário, então, oferecer ao mundo as formas antes que este as criasse por conta própria:

Assim foi que da Igreja originou-se uma nova *polis*, do vínculo paradoxal entre a alma perdida em pecados inexpríveis e a redenção absurda mas certa originou-se um reflexo quase platônico dos céus na realidade terrena, do salto originou-se a escala das hierarquias terrestre e celestial. E em Giotto e Dante, em Wolfram de Eschenbach e Pisano, em São Tomás e São Francisco o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita, abarcável com a vista, uma totalidade [...]. Surgiu um novo e paradoxal helenismo: a estética voltou a ser metafísica. Pela primeira, mas também pela última vez. (LUKÁCS, 2009, p. 35).

Essa nova *pólis* católica, mesmo que baseada na captura de um “reflexo quase platônico”, segundo a descrição de Lukács, assim como qualquer projeto de totalidade histórica, natural e inevitavelmente ruiria. Mas, justamente por causa dessa pretensão totalizante, é também evidente que seus efeitos se prolongariam no tempo da cultura, que se espalha em vagas de outro modo espontâneas. Assim aconteceu com a arte teatral, em cujas formas o espírito domesticado da liturgia aos poucos despegou-se até ser incorporado primeiro numa forma dramática religiosa, como foi o auto medieval, e depois tornar-se o *outro* inquieto da modernidade. Antes ainda, nesse conjunto de manifestações de uma sacralidade performática e descentralizada, os teólogos católicos identificavam uma sorradeira ameaça, e por isso o teatro logo foi envolvido pelos circunlóquios dogmáticos mais precoces da Igreja Católica.

Nosso caminho até a compreensão das transformações do gênero auto, no entanto, ainda depende de algumas explicações de natureza histórico-filosóficas, o que iremos tentar oferecer adiante.

2.2 TEATRO LATINO E TEATRO POPULAR

Está, pois, situada no período conhecido como Baixa Latinidade, que precede a Alta Idade Média (convencionada entre os séculos V ao X), a tradução da herança da Antiguidade que formou a literatura dramática medieval. Nesse momento, em que as bases do cristianismo dogmático procuravam atingir solidez e suficiência, ainda havia uma disputa pela linguagem metafísica que suportaria o imenso desejo de

universalismo católico. Seu compromisso com a tradição filosófica de linhagem greco-romana, em uma de suas manifestações mais evidentes, apareceu vinda ainda do Oriente grego, quando Clemente de Alexandria (150–215 d.C.), no século II da nossa era, aplicou princípios estoicos e platonizantes a incipientes conceitos teológicos relacionados à conduta pessoal. Esse mestre cristão, seguindo a tendência do judaísmo alexandrino, subordinou todo o saber dos gregos à presciência divina, ligando-o, com esse acréscimo teórico de grande utilidade, à tarefa de exegese bíblica (RUSSELL, 2016, p. 186).

Mas já Roma, como fiadora imperial, havia sincreticamente zelado pela cultura filosófica grega, acrescentando a ela sua base de difusão e, a partir de sua forma de unidade política, possibilitando o contato decisivo com o pensamento místico vindo de regiões que bordejavam seu limite geográfico oriental, de cuja fusão irrompeu a originalidade do cristianismo de uma Igreja Católica com pretensões universalizantes. Dessa forma, o papel primordial dos romanos nesse processo de fermentação civilizatória está em ter conseguido, erraticamente, abrigar dentro de sua enorme fisiologia administrativa a sutil espiritualidade de culturas mais antigas e filosoficamente superiores à sua: especialmente a tradição filosófica grega, o fruto mais puro do *logos* antigo.

É, portanto, no compromisso entre parcelas da religiosidade pagã e o cristianismo do Oriente que se estabelece o suporte para a incorporação do pensamento platônico à teologia medieval, que irá subjazer a concepção artística praticada no Ocidente durante séculos. O *neoplatonismo* é um desses pontos de apoio (ULLMANN, 2002, p. 26). Essa corrente filosófica, nascida por volta do século III d.C. na Alexandria, cidade que serviu como eixo entre o Ocidente e o Oriente, uniu os últimos gestos filosóficos da única contribuição original de Roma à filosofia, o estoicismo, ao caldeirão de religiosidade mística provinda do Oriente. Dessa amálgama humana que habitava os limites históricos e geográficos do Império Romano, e da presença de um espírito helenizado, é que surge o ambiente para que o cristianismo possa adotar o que havia de platonismo disponível.

Esse período que compreende a dissolução do Império Romano e o surgimento de algo como um império eclesiástico europeu, isto é, a passagem da Antiguidade para a Idade Média (BANNIARD, s/d, p. 17), é fundamental na formação da filosofia e da literatura ocidentais, especialmente quanto à parte que nos interessa, o drama litúrgico, na forma do auto medieval. Mas, nesse tempo, também os povos árabes e

germânicos decidiram o destino do Império Romano, dividindo-o em dois e produzindo uma cadeia de eventos econômicos e espirituais que, como que sobre ruínas, fez surgir um novo modo de sociabilidade fundado na solidificação de um desejo de monacalismo redentor e na esperança de construção de uma pátria transcendente. Abordemos aos poucos esse momento axial.

Embora pareça que a ruptura seja o fator dominante dessa sequência de acontecimentos históricos, está, na verdade, numa maneira própria de continuidade cultural aquilo que pode ajudar a explicar em grande parte o porquê de a literatura ter sido muitas vezes tomada pelo pensamento do medievo como um modo de obscurecimento da realidade. O exame da cultura que foi erguida na transição entre esses dois períodos demonstra o habitual convencionalismo das grandes nomenclaturas diacrônicas da História. De fato, o elemento cristão que formou a *pax cathólica* medieval é evidentemente o resultado de escolhas filosóficas adaptáveis ao movimento do tempo em que se manifestavam. E um dos fatos realmente abruptos, capitais, que permitiriam uma cisão tão acentuada na historiografia desses períodos, é a oficialização, através do *Édito de Tessalônica* (ou *Cunctos Populos*, ou *De Fide Catholica*), do cristianismo como religião do Império por Teodósio I (380).

Muito antes, porém, após a Segunda Guerra Púnica (III a.C.), dentro de um Estado romano que consolidava sua natureza transcontinental, já proliferavam diversas matrizes religiosas que, vindas com o contingente humano importado como mão de obra escrava do Oriente, modificavam espontaneamente o forro cultural da vida no interior do Império, e esses impactos demográficos ajudam a explicar também a consequente transformação da linguagem artística nesses territórios. Depois, quando as grandes instituições romanas começaram a enfrentar uma era de rupturas, resultante de derrotas militares, guerras civis e pragas (OLIVEIRA, 2015, p. 246), já estava situado justamente nessa região permeável de suas fronteiras o aporte da cultura helenística que fora expandida séculos antes durante o império de Alexandre, o Grande (356–323 a.C.). E nela residia o potencial de construção de uma nova linguagem de alcance universal, que reuniria a essa base filosófica sincrética a força que ainda restava do decadente aparato administrativo romano: “O império medieval recebeu de Roma o pensamento do império universal, isto é, o caráter universal e não nacional. Igualmente universal é a pretensão da Igreja romana” (CURTIUS, 1957, p. 30). Para concretizar essa pretensão, no entanto, era necessário que fosse formada uma série intelectual que pudesse suportar o tamanho dessa empresa civilizatória, e

só havia uma metafísica com essa espessura: era preciso voltar a ouvir o trino refinado do instrumento grego.

Aquele que deu uma das maiores contribuições para esse empreendimento intelectual de transição foi Plotino (204–270 d.C.). Nascido no Egito, estudou em Alexandria, na escola de Amônio Sacas (175–242 d.C.) — sobre quem sabemos pouco —, e se estabeleceu em Roma, onde ensinou até sua morte. Seu pensamento nos chegou através de Porfírio (234–305 d.C.), seu discípulo, que (assim como fizera Platão em relação a Sócrates) reuniu anotações de suas aulas e as sintetizou na obra *Enéadas*. Nela, o autor formula sua teoria trinitária, cuja influência de Platão é evidente, principalmente na concepção de um elemento ordenador, essencial, que, reunindo em si uma esfera ontológica primeira, se desdobra em esferas descendentes de sensibilidade e inteligibilidade (ULLMANN, 2002, p. 17). Os termos dessa escala retomam em parte a própria nomenclatura platônica: o *Hen* (em grego, “um” [VIARO, 2013, p. 117]), como princípio divino do Uno e do Bem, o “inteligível” platônico; *Noûs*, o Intelecto (em linguagem platônica, o “mundo sensível”); e por último, tal como em Platão, a *Psykhê*, a “Alma do Mundo”, que seria a porção terrena da existência, em que as almas individuais participariam de modo atenuado da essência divina. A volta a uma especulação em torno da realidade substantiva das ideias demonstra, neste caso, uma forma de desapego ao mundo material. É uma filosofia adequada ao estado turbulento do mundo que a cerca: o mundo da dissolução do maior império já construído até aquele momento. Aquém da complexidade da tradição que ajudou a diluir, o papel de Plotino na difusão dos temas da metafísica grega, contudo, é o que tornou possível a existência da patrística.

Com Plotino há, assim, um retorno às discussões metafísicas primordiais. Ainda que com uma cultura platônica deficitária, pois a Alta Idade Média se moveu filosoficamente quase que só por fragmentos do *Timeu* (LIBERA, 1990, p. 11), suas ideias foram o veículo para que as categorias platônicas adentrassem nas especulações deístas da época. Essas lacunas foram compensadas pela interpretação neoplatônica do diálogo *Fédon*, em que, segundo Platão, Sócrates discute a imortalidade da alma e as vantagens possíveis da existência após a morte, quando fosse concluído o “afastamento da estupidez do corpo” (PLATÃO, 1976, p. 148).

Também no campo propriamente literário a desagregação do Império Romano pôde ser sentida. À preocupação de caráter nacional da época augustana — de que

o investimento e proteção de Mecenas (68–8 a.C.) são a prova do esforço para fabricar, ao modo grego, uma unidade espiritual que pudesse conjugar-se ao sucesso do projeto militar do Império —, segue-se historicamente a dissolução da matéria religiosa na linguagem dramática, diluída pela própria imensidão da empresa imperial. Naquele momento, seja em Horácio (65–8 a.C.) e Virgílio (70–19 a.C.), seja na obra histórica de Tito Lívio (59 a.C. –17 d.C.), a literatura devia dar o testemunho idealizado da grandeza sem precedentes de Roma, de sua mitologia cívica, chegando-se ao ponto de, para isso, substituir a tradicional invocação à musa pela invocação ao soberano:

Enquanto esmaecia o mito helênico, a época imperial introduziu uma novidade do culto: a apoteose dos césares. A invocação ao soberano relegava a um papel inferior a invocação às musas. Foi o que aconteceu pela primeira vez em Virgílio (*Geórgicas*, I, 24 e segs.), depois em Manílio, Ovídio, Sêneca e outros. (CURTIUS, 1957, p. 241).

Mas, mesmo com esse desígnio elevado, daí em diante, e como consequência das conquistas territoriais, a linguagem literária ficou desarticulada de seu apoio cultural, uma vez que nos novos territórios, especialmente no norte da Europa e no Oriente, a altissonância daquele classicismo por encomenda não encontraria eco. De natureza programática, a prática de difusão cultural romana aos confins do Império necessitava da capacidade de penetração das formas populares. Para balancear o efeito do seu sistema centralizado de governo, os espetáculos oferecidos, entre eles o teatro, serviam tanto como afirmação da superioridade da civilização imperial quanto como contrapeso acomodativo à base cultural preexistente nessa periferia do Império — espalhando com isso o ideal da *imensa majestade da paz romana* de que falava Plínio, o Velho (23–79 d.C.), em sua *História Natural*. Há, desse modo, uma desproporção elementar entre o código literário latino e a realidade do Império Romano (CARPEAUX, 1978, p. 77).

Essa é, entre outras, a razão por que a maior parte das tragédias romanas não ultrapassou o primeiro século de nossa era. Justamente porque seus autores confiaram numa transcendência que não lhes pertencia e que não encontrava identificação com os valores da vastíssima sociedade imperial; os mitos antigos, quando representados, serviam quase como exercícios de erudição, já que não refletiam a espiritualidade difusa e variegada do povo; e nem as intrigas dramáticas de palácios áureos conseguiam mais comunicar princípios de edificação coletiva ou produzir significação numa sociedade amplamente plebeizada: “Num período sócio-

histórico em que o povo em ebulição criava novas exigências de heroicidade, só uma elite desatenta deu ouvidos aos versos de um teatro escolástico e cansativo.” (ROCHA FILHO, 2010, p. 44).

É verdade que, entre os romanos, o teatro sempre foi considerado como mais conforme ao espírito da cultura grega, e sua legitimidade no Império era considerada de acordo com desígnios antes de tudo políticos, de maneira que faltava ao seu teatro uma substância espiritual. O trágico romano é, portanto, objeto oratório, incapaz de fundar padrões psicológicos popularmente tangíveis à sua realidade histórica imediata. O que domina nessa linguagem literária romana é a preocupação canônica, razão da extrema moderação quanto à originalidade formal do seu teatro literário, como descreve Horácio em sua *Ars Poetica*, cume e ocaso reflexivo sobre o tema na cultura romana: “Guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta. [...] Vocês versem os modelos gregos com mão noturna e diurna.” (HORÁCIO, 1981, p. 57-63). De fato, embora a reverência ao exemplo da cultura grega não tolhesse completamente a criatividade de alguns autores de exceção, como Plauto (254–184 a.C.) ou Terêncio (184–159 a.C.), em geral o modelo grego era seguido tanto na fraseologia, por vezes literal, dessas tragédias e comédias (*fabula palliata*) quanto no vestuário das personagens, como emulação do ambiente dos grandes trágicos gregos; quanto às comédias, o exemplo de Plauto e Terêncio vinha da Comédia Nova ateniense, da época de Menandro (342–291 a.C.), cujo foco direcionava-se à discussão dos costumes, tendo como exemplo tanto o demolidor laivo cósmico do riso grego de épocas arcaicas quanto a atitude sardônica de um Aristófanes. Logo, não estranha o fato de que essas obras eruditas e de reverência à tradição grega, não congênicas ao gosto da grande coletividade romana, não tenham sido apresentadas nos grandes palcos teatrais espalhados pelo Império, e que tenham servido quase que somente à leitura em funerais aristocráticos e à pantomima doméstica; nem é de espantar que a maior parte desse conjunto tenha sobrevivido fragmentariamente, mais por trechos do que por obras inteiras:

Da tragédia de modelo grego da época, pouco mais resta do que numerosos títulos de Andronico (fl. 240–207), Névio (c. 270–200), Énio [sic] (c. 239–169), do reputado Pacúvio (220–130) e de Áccio (17–86), nos quais parece haver preferência por Eurípedes e pela temática troiana; haverá que esperar por Sêneca [sic] para sobreviverem peças na íntegra. (OLIVEIRA, 2015, p. 290).

Mas, também em função desse caráter plebeizado do Império, o próprio Sêneca (4 a.C. –65 d.C.) desdenhava essa cultura popular que se deleitava com a

representação dos *ludi*, de modo que nunca quis ver representada nenhuma de suas peças, pois a erudição e a fúria moralizante de suas tragédias não condiziam com a preferência do público. Foi preciso alguns séculos até que sua obra literária fosse descoberta e recomendada como matéria de interesse à gramática medieval; mais alguns até que fosse resgatada e associada à identidade espiritual de sua própria época; e ainda algum tempo até que viesse influenciar Shakespeare (1564–1616) e, no século XVII, a melhor parte do teatro espanhol do Século de Ouro. Mas sua influência sobre o pensamento filosófico pôde ser sentida muito antes disso. Quanto à influência histórica de Sêneca, há este fenômeno curioso que obriga a separar o alcance de suas obras literárias das de caráter filosófico. Até mesmo o estilo de sua escrita filosófica parece mais bem adaptado ao seu tempo, porque, radicalmente diferente do que pode ser visto em suas tragédias, é em tom acessivelmente coloquial que, seguindo esta divisa, transmitiu sua visão estoica: *Quae veritati operam dat oratio, incomposita sit et simplex*.¹³ E é, desse modo, através dela que ocorre a maior contribuição de Sêneca para a cultura medieval — porque, em sua atitude ética, o cristianismo sofreu influência do estoicismo senequiano, e a própria cultura do cristianismo popular reconhece esse fato quando propaga em versão apócrifa um encontro fictício entre ele e o apóstolo Paulo (CURTIUS, 1957).

Porém, o caminho histórico que leva a arte teatral romana até os ofícios litúrgicos católicos passa ao largo da obra dramática de Sêneca, penetrando por entre os veios da vida popular de um vasto multiculturalismo muito mais a linguagem indisciplinada dos *mimos*, completamente avessa à literatura erudita palaciana. Em uma palavra, “a arte de representar entrou em Roma por meio da plebe” (BORBA FILHO, 1960, p. 161). Ao contrário, pois, do que ocorria na Grécia, o teatro romano da transição entre as eras não cumpria qualquer função edificante, servia ao aprazimento inculto do povo. Assim, o que na Grécia era a substância prática de uma cosmologia compartilhada, em Roma era somente divertimento para as massas. Enquanto no teatro grego a matéria de expressão estava ligada a uma atitude cívico-religiosa concêntrica, no movimento excêntrico do teatro romano se esvaía toda possibilidade de conteúdo cívico; e mesmo a religiosidade nele presente, tomada de empréstimo aos gregos, tinha a inevitável opacidade da cópia.

¹³ “A verdade precisa falar com uma linguagem simples, sem artifícios.” (SÊNECA apud MONTAIGNE, 1980, p. 63).

Embora fosse uma sociedade cujo funcionamento originalmente dependia tanto do princípio religioso quanto cívico (daí o compromisso dos romanos com a “coisa pública”, a *res publica*) o cerne da aptidão romana se manifestava principalmente no domínio material da vida, na dedicação “a ciências cuja utilidade fosse visível, imediata e real” (OLIVEIRA, 2015, p. 281); Roma, ao expandir-se, pretendeu conquistar a obediência à sua forma de civilidade, não fundar uma comunidade segundo princípios metafísicos, esta figura resulta justamente de sua decadência. Além da supremacia bélica, o que possibilitou unidade ao vasto Império Romano foi, entre outras coisas, uma política de concessão de cidadania aos povos conquistados (*civitas sine suffragio*), que permitia a estes uma considerável autonomia administrativa (OLIVEIRA, 2015, p. 245).

Mas os assuntos da alma não se estendiam à plebe, que constituía uma gigantesca maioria.

A condução da espiritualidade romana (*auspicio*) era, portanto, exclusividade do patriciado. Não havia interesse em ampliar a esfera de discussão dos assuntos que importavam à espiritualidade, nem em produzir qualquer mitologia compartilhada por meio da arte dramatúrgica, a qual, como consequência, se restringia cada vez mais à comédia de costumes. O teatro em Roma, principalmente depois de arrefecidos os exemplos da geração de Plauto e Terêncio, e mesmo na porção central do Império, tinha antes de tudo a função de dominar a economia libidinal do povo e impedir que esta fosse usada para fins de subversão política.

Quanto mais se estendia a escravidão, quanto maior se tornava a opressão do povo pelos cézares e ia sendo perdida sua independência social, tanto mais rápida e segura sobrevinha a decadência da arte cênica, que chegou a um estado de degeneração completa nos últimos séculos do Império Romano. (BOIADZHÍEV; DZHIVELÉGOV, 1957, p. 12, tradução nossa).¹⁴

A dramaturgia romana popular nessa fase de expansão era pródiga sobretudo em produzir o engajamento e a admiração fáceis: seu objetivo principal era entreter, com apresentações circenses, tanto os habitantes dos territórios conquistados quanto as fileiras do exército romano. Dessa maneira é que o drama romano deixa de

¹⁴ “Cuanto más se extendía la esclavitud, cuanto mayor se tornaba la opresión del pueblo por los cézares y se iba perdiendo su independencia social, tanto más rápida y segura sobrevinía la decadencia del arte escénico, que llegó a un estado de degeneración completa en los últimos siglos del Imperio Romano.”

representar uma linguagem comum, dada a característica, tornada vertiginosamente plural, da cultura do Império:

O drama romano exaurira sua eficácia teatral com Plauto e Terêncio. As comédias e tragédias de seus sucessores eram artigos válidos apenas para o dia, ou, como nas obras de Sêneca, se achavam a quilômetros de distância do gosto de um público inteiramente sintonizado com corridas de bigas, jogos na arena, incitamento de animais e bufões. (BERTHOLD, 2011, p. 161).

As manifestações teatrais que prosperaram em virtude dessa transformação são de espécies substancialmente populares, tanto em seus temas quanto em suas formas de espetáculo. A *fábula atelana* e os mimos constituem, assim, essa expressão histórica de transição, em que o elemento popular predomina sobre a tradição erudita do teatro de base cosmológica.¹⁵ Pode-se traçar com essas formas a linha histórica que, poucos séculos depois, resultou na proibição do teatro pelas primeiras recomendações das bulas cristãs medievais, porque a irreverência de seu substrato popular representava, para os primeiros doutores da Igreja, o perigo de uma espiritualidade e de um voluntarismo anímico essencialmente pagãos. A princípio, no entanto, a *fábula atelana*, não tendo pretensão à seriedade ritual do teatro cívico, ainda assim participava do mesmo circuito de festivais. Correspondia, no domínio da organização teatral romana, ao mesmo papel exercido pelas peças satíricas gregas, isto é, como encerramentos cômicos (*exodium*), cumprindo a função de apaziguar os ânimos excitados pela força das peças antes encenadas.

A *fábula atelana* tem origem na cidade de Atela, na região da Campânia, no século II d.C. Depois de ter sido adotada como parte integrante das festividades ligadas aos cultos agrários de origem romana, como os Jogos Florais (*Ludi Florales*), essa forma de espetáculo popular foi alcançando um público mais amplo, na medida em que passou a integrar o programa dos maiores festivais de Roma, os *Ludi Romani*. Nesse ambiente, então, sua natureza de improviso foi sendo formalizada em uma série de tipos sociais fixos, representados por máscaras que reproduziam as anormalidades psicológicas através do exagero nas caracterizações físicas, como a

¹⁵ Convém lembrar, porém, que o humor na cultura latina não está limitado à forma popular. É falsa a imagem, às vezes presente no senso comum, de uma latinidade dividida entre uma plebe grosseira e uma elite grave, cultora unicamente de atitude e fraseologia austeras. Para desfazer esse engano, bastaria recordar a origem nobre de Petrônio (27–65 d.C.), autor da irreverente obra *Satiricon*. Segundo conta Quintiliano (35–95 d.C.), mesmo o retor Cícero (106–46 a.C.) chegou a ser censurado pelo emprego constante do humorismo, o que lhe valeu entre amigos o apelido de *scurra*, “o palhaço” (MINOIS, 2003, p. 81). A língua latina tinha, inclusive, uma palavra própria para designar a variedade do seu humor, o *risus*.

verruga na testa. Esse tipo de comédia rústica, apoiada basicamente na execução e no diálogo improvisados, difundiu-se por todas as províncias do Império Romano, o que explica o fato de terem sido encontradas em várias partes do mundo que a ele pertenceram, da Ásia Menor ao norte europeu, máscaras em que esse padrão caracterizador da verruga na testa é repetido (BIEBER, 1961, p. 107). É dessa sua galeria pré-formada de personagens estilizados que irá brotar a tradição que desembocou na *commedia dell'arte*, mas, mesmo antes disso, vê-se a manifestação de alguns desses tipos populares na tradição alegórica do primitivo auto medieval, como é o caso do camponês simplório e do mercador (*Mercator*) avarento (na nomenclatura da fábula atelana, *Maccus* e *Pappus*, respectivamente), figuras que continuarão a ser vistas no teatro de épocas posteriores.

Os mimos, por sua vez, dispensavam o uso das máscaras, concentrando sua preocupação dramática na pura corporalidade do jogo teatral e na antiquíssima arte da pantomima. Esse desapego quanto à complexidade da caracterização permitia aos mimos apresentarem seus improvisos nos locais mais variados, dispensando muitas vezes a formalidade das casas de espetáculos. Representavam tanto em uma arena quanto na beira da estrada, e a indumentária que compunha sua identidade estilística também seguia igual princípio anárquico: os atores usavam roupas comuns, farrapos (o Arlequim tem essa ascendência) ou, fortuitamente, seda e brocados, quando conseguiam eventuais patrocinadores. Os atores e atrizes dos mimos (pois neles a participação das mulheres não era vedada, como, nessa época, era o caso em todos os outros gêneros) usavam sandálias leves, ou mesmo representavam com os pés descalços, o que valeu aos integrantes desse gênero o apelido de *planipedes*. O mimo, portanto, era uma arte baseada na simplicidade e na economia dos meios. Nele, a arte dramática se desvinculava de seu apoio estritamente textual, dependendo, em face dessa circunstância, muito mais da capacidade do intérprete do que da possibilidade de assimilação do enredo pelo público. Isso determinará a potência de expansão desse tipo de espetáculo por todas as regiões do Império Romano. Sua autonomia em relação ao texto garantiu, então, a eficácia em harmonizar-se com elementos de qualquer cultura nativa, pois

A arte da pantomima é universal. Suas leis são as mesmas em todos os lugares e em qualquer época. Sua linguagem sem palavras fala aos olhos. É por isso que a arte da pantomima se espalhou de Roma para todas as regiões do império. (BERTHOLD, 2011, p. 164).

É essa autonomia que explica a persistência dos mimos mesmo no drama litúrgico e laico da Baixa Idade Média, na figura do *joculator*, dos *menestréis* e dos *goliardi*, o que, veremos mais adiante, é um dado fundamental para que o drama medieval formasse um sentido de realidade secular; esta é a fresta que persiste na cultura eclesiástica, e a partir da qual é capaz de escapar um elemento mundano que se expandiria com o surgimento do período moderno. Os mimos traduzem, portanto, a mais natural expressão de espontaneísmo e de liberdade, que nenhum dogma ou lei pode sufocar de modo definitivo.

Há, além disso, um significativo traço histórico ligando a prática dos mimos à rejeição veemente que lhes impôs a Igreja Católica medieval. Antes mesmo de tornar-se a religião oficial do Império, o cristianismo nascente condenou destarte essa forma de espetáculo como sendo parte subsistente da moral corrupta do paganismo. Em 305 d.C., oito anos antes do Édito de Milão, pelo qual o imperador Constantino (272–337 d.C.) concedeu liberdade de culto aos cristãos do Império, o Sínodo de Ilíberis, em Granada, já determinava que os praticantes da pantomima, para serem aceitos na fé cristã, deveriam antes de tudo renunciar à profissão. Essa circunstância tem, possivelmente, entre suas raízes a mofa que, nessa época, os mimos com frequência dirigiam à figura social do cristão. Ora, uma religião primordialmente popular, que encontrava eco nos estratos inferiores do Império, com uma mensagem centrada nos valores da humildade e na rejeição à força impositiva de uma pessoa sobre a outra; que era perseguida pelo braço do Estado e reputada como manifestação religiosa inferior; cuja homilia era realizada costumeiramente dentro de catacumbas ou em círculos domésticos íntimos; sobretudo, uma religião cujo Redentor fora submetido à morte mais humilhante e sofrera sem reagir ao escárnio da turba durante sua crucificação — essa religião e o tipo social dela derivada foram recebidos com entusiasmo pelos atores de mimos, verdadeiros profissionais da zombaria. Pois, como matéria viva na composição de sua galeria típica, dela faziam parte, indistintamente, o forte e o débil, tanto o imperador quanto o pobre praticante de uma religião vista como mais fraca. Assim, durante o período em que os cristãos foram perseguidos e, como forma de entretenimento popular, executados dentro das praças de espetáculo, os mimos incorporaram exaustivamente os elementos sociológicos da fé cristã à sua arte.

Mas o mimo mistura-se a tal ponto com o cristianismo que há uma bem fundamentada sugestão histórica de que

O martírio de Cristo, a flagelação e o *Ecce homo* sejam uma derivação direta do *mimus*. Os soldados que colocam a coroa de espinhos na cabeça do Rei dos Judeus, diz ele [Hermann Reich, o autor dessa proposição teórica], estavam representando uma cena típica de derrisão do repertório do mimo, popular entre os exércitos romanos e que incluía tanto o rei quanto os judeus como tipos fixos. Um papiro egípcio, encontrado, parece apoiar esta consideração, assim como uma vista d'olhos sobre os hábitos dos autos da Paixão medievais. (BERTHOLD, 2011, p. 167).

A consequência lógica dessa asserção é a possibilidade de que a crucificação real de Cristo tenha sido ambigualmente vivida pelos seus espectadores com a familiaridade de uma manifestação teatral comum à época, a qual, por sua vez, tornou-se o ritual dramático basilar do ciclo cênico que é repetido desde o fim da Alta Idade Média europeia até hoje, num movimento histórico espiralado, como se fosse a prefiguração de uma *mise en abyme* pascalina.

2.3 A PATRÍSTICA E A CENSURA À LINGUAGEM PROFANA

Nos séculos que seguiram à morte de Cristo, o teatro viria a sofrer uma proibição motivada pelas considerações tanto da semiologia teológica quanto de um neoplatonismo moralizante. Ainda que não fosse estritamente baseada na crítica de Platão à indefinição ontológica causada pelo teatro (pela *mimesis*),¹⁶ a condenação teológica às artes cênicas, em grande medida, seguia esta tradição segundo a qual a imoralidade da representação mimética é um traço constituinte da experiência do teatro. De acordo com a interpretação dos primeiros teólogos, as propriedades do sagrado eram corrompidas pela palavra enganadora do teatro. Para Tertuliano (155–225), por exemplo, “o teatro é uma invenção do diabo” (HUBERT, 2013, p. 24), pois induz à idolatria. Mas, para além dessa condenação apressada, a maneira pela qual essa arte foi, desde o início, banida da experiência religiosa cristã dependeu de uma manipulação específica da herança clássica, que, assumindo sua linguagem, a ela recusou a legitimidade de suas formas imanentes. E, com particular ênfase, isso pode ser verificado na apreciação teológica dispensada ao teatro.

¹⁶ Adverte Jacques Rancière (2009, p. 17) que “Antes de se fundar no conteúdo imoral das fábulas, a proscrição platônica dos poetas funda-se na impossibilidade de se fazer duas coisas ao mesmo tempo. A questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares. Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços.” Diverso do rechaço teológico, portanto, a questão de Platão estava primordialmente relacionada à estabilidade das identidades coletivas.

A relação do cristianismo com a filosofia e a literatura pagãs tem, de certo modo, a aparência de uma paixão culpada. Não podendo ignorá-las, dada sua vastidão e o alcance de sua sabedoria quanto às questões mais variadas da experiência humana, os primeiros teólogos as aceitaram como partes ancilares de seu escopo (*ancilla theologiae*), mas não sem enormes reservas e significativas realocações. Antes de tudo, afirmaram a dependência da filosofia em relação à teologia, uma inversão radical no eixo entre essas disciplinas. Justificava-se tal mudança em virtude da ideia de que Deus (*theos*) era a fonte da inteligibilidade (*logos*) do Ser. Em função disso, no Ocidente, a filosofia e a arte passaram a sofrer com uma rigorosa vigilância da Igreja Católica sobre seus objetos, cujas eventuais implicações da teoria sobre a vida material estiveram firmemente apresadas, uma vez que ambas foram convertidas em subespécies da teologia, o único saber que, segundo a Igreja, seria capaz de lhes doar um sentido transcendente (RUSSELL, 2016, p. 201). Serviram, na prática, para justificar o domínio da Igreja sobre a realidade histórica. A esse esforço organizado de remanejamento apologético das fontes clássicas durante os primeiros séculos da nossa era corresponde o que, no campo da teologia, é chamado *patrística*.

Embora não houvesse uma preocupação com a formulação de uma *Ars poetica*, ou de algo como uma teoria da arte, os primeiros pensadores católicos se ocuparam em haurir tanto da filosofia e do teatro gregos quanto da poesia latina um método de interpretação do texto bíblico: de um lado, negando-lhes a autonomia formal e, de outro, condenando-lhes o potencial herético latente:

Preocupados em definir “o estatuto, o significado e as funções” dos gêneros artísticos, os teólogos e filósofos medievais deixaram à margem das suas especulações teológicas e filosóficas a reflexão da forma, da linguagem e da estrutura da poesia e dos demais gêneros artísticos. (VIEIRA, 2017, p. 57).

Além disso, fez-se necessário inscrever o saber pagão numa nova série histórica, produzindo uma fantasiosa — porém eficaz — tradição segundo a qual os patriarcas do Velho Testamento apareciam como os verdadeiros fundadores do saber profundo da Antiguidade greco-romana. O judaísmo helenizado dos pensadores cristãos que viveram nos séculos do cristianismo primitivo, como Flávio Josefo (37–100), Justino (100–165), Taciano, o Sírio (120–180), Teófilo de Antioquia (?–186),

Clemente de Alexandria (150–215) e Orígenes¹⁷ (185–254), teve, assim, profunda influência histórica sobre a aceitação dessas concepções durante a Idade Média, já que “Um dos principais expedientes dessa apologética era a tentativa de provar a concordância das leis judaicas e da religião judaica com... doutrinas da filosofia helênica” (STAHLIN apud CURTIUS, 1957, p. 471). Ademais,

A apologética judaico-cristã e, a seguir, a escola alexandrina de catequese ensinavam que o Antigo Testamento é mais velho do que os escritos dos poetas e sábios helênicos [...] (“prova de antiguidade”). Isso levou ao paralelo entre a doutrina bíblica e os mitos pagãos. Josefo havia comparado os anjos decaídos aos gigantes do mito helênico, no que foi imitado por Tertuliano (*Apol.* 22) e Lactâncio (*Div. inst.* X, 14). O harmonizamento da revelação judaico-cristã com a sabedoria helênica atinge o auge na teologia de Clemente de Alexandria, que descobre referência ao dilúvio em Platão (*Strom.*, 5, 9, 5) [...]. (CURTIUS, 1957, p. 227).

Outras repercussões lógicas dessa “prova de antiguidade” seriam, por exemplo, que, segundo Justino, a origem do mundo descrita por Platão no *Timeu* fundamentar-se-ia numa leitura do *Gênesis* bíblico; ou que, para Josefo, a formação da filosofia grega tenha dependido historicamente de Moisés; ou que Clemente de Alexandria aduza que a ciência grega provenha de Deus. Mais: para o cristianismo da época, Moisés e Abraão não seriam apenas filósofos, mas verdadeiros mestres totais do saber antigo. Moisés, segundo essa versão, além de ter sido o mestre de Orfeu, teria transmitido as letras do alfabeto aos judeus, que as teriam repassado aos fenícios, os quais, por sua vez, as teriam transmitido aos gregos; além disso, Abraão teria ensinado a astrologia aos egípcios e aos fenícios. E, assim, por causa dessa falsificação, a nova tradição teológica poderia pôr-se confortavelmente sobre os ombros dos gigantes pagãos sem grandes danos à própria consciência da cultura cristianizada.

Ressalte-se que essas falsificações eram ideias universalmente aceitas pelos apologetas do cristianismo primitivo, e, incontroversas, desaguaram no pensamento dos grandes Padres da Igreja. Essa “prova de antiguidade” seria, segundo esse ponto de vista, a garantia de que, sendo as escrituras sagradas dos judeus mais velhas do que a literatura e a filosofia gregas, estas só poderiam ter tido como base o conhecimento daquelas. Segundo essa ótica, o estudo de textos filosóficos gregos e

¹⁷ Em cuja obra *Contra Celso* “pela primeira vez encontramos a veia de argumentação apologética que insiste na natureza divinamente inspirada da Bíblia.” (RUSSELL, 2016, p. 201).

o cotejo com os autores latinos somente poderia se justificar de modo acessório, enquanto maneira de abordagem do texto bíblico.

Jerônimo (347–420), um dos maiores responsáveis pela afirmação histórica da Igreja Católica do Ocidente, chegava mesmo a recomendar o estudo da literatura profana, ainda que, a princípio, para condená-la. Para o começo da Idade Média, Jerônimo foi o grande divulgador dessas obras, formando, talvez à sua revelia, como que um humanismo católico baseado na ideia de correspondência entre as tradições pagã e cristã. Educado em Roma, Jerônimo foi o primeiro tradutor da Bíblia para o latim, a *Vulgata*, que é a versão canônica até hoje reconhecida pela ortodoxia romana (somente revisada em 1592). Jerônimo “Foi, pois, o pioneiro da moderna ciência bíblica.” (CURTIUS, 1957, p. 75). Tendo recebido sólidas lições sobre a literatura latina, comentou, quando mais velho, a Bíblia entendendo-a de certo modo como uma obra literária, comparando suas figuras retóricas com o estilo de Cícero (106–43 a.C.) e com a poesia de Virgílio e Lucrécio (97–54 a.C.). Por isso, “Durante mais de um milênio, a Europa inteira rezou na língua de Jerônimo, que é, contra sua vontade, a língua de Virgílio, e não inteiramente indigna dele. A Vulgata é a *Eneida* do cristianismo.”, como afirma Otto Maria Carpeaux (1976, p. 110). Seu exemplo foi então invocado durante a Idade Média como justificativa para o uso da ciência antiga em favor de uma reinterpretação cristã. Sua maneira, mesmo que não sistematizada, de observar as *correspondências* entre a linguagem artística e o texto sagrado¹⁸ fez surgir

[...] um denominador comum entre os livros sagrados e pagãos, e esse denominador é o literário. Os livros da Bíblia deviam ser também interpretados como monumentos literários. Com isso se legitimava o estudo da “gramática”, quer dizer, dos poetas antigos, e ao mesmo tempo se indicava o caminho para a análise retórico-gramatical do texto bíblico. (CURTIUS, 1957, p. 473, grifo nosso).

Assim, a herança da Antiguidade foi capturada pela Igreja Católica como seu patrimônio exclusivo, e o passo seguinte, isto é, a transição dessa ideia de

¹⁸ Reposicionando a balança entre essa “correspondência” que defendia Jerônimo, Cassiodoro (487–585) afirma que na verdade é o saber profano que depende do sagrado. Em *Institutiones Divinarum ac Saecularium Litterarum*, livro basilar para a cultura intelectual da Idade Média, Cassiodoro pretende que o saber profano é apenas um desdobramento já contido em potência nas Escrituras Sagradas — “As principais testemunhas da cristianização da didática romana são as *Institutiones saecularium litterarum* de Cassiodoro (por volta de 490–583), verdadeira enciclopédia do saber profano, destinada a um programa de educação monástica [...]” (LIBERA, 1990, p. 15). Por essa visão, a (por si, já relativa) conciliação anterior entre esses dois polos culturais é quebrada, e em seu lugar firma-se a ideia de uma apreciação literária que entende a retórica bíblica como fonte das metáforas pagãs. A partir de Cassiodoro é que Isidoro de Sevilha (560–636) pôde formular em *Etimologias* sua história da literatura segundo uma visão cerradamente cristã.

“denominador comum” para a decisão de anatematizar o espírito mais livre da literatura dita pagã tornou-se, por isso, uma sentença sem contestação, visto que foi tomada dentro de um ambiente de exclusividade do manejo intelectual das fontes.

E, no caso da proibição do teatro, há o poderoso fundamento agostiniano, que dificultou qualquer possibilidade de escape dessa redoma discursiva. Não obstante, a partir daí começou a ser formado sutilmente o modo de inteligência espiritual que criaria as condições para o aparecimento do auto como forma dramática.

Agostinho tanto foi uma das maiores personalidades do Ocidente quanto é sua obra uma das mais importantes, e por isso seu pensamento é fundamental para entendermos a sequência histórica da relação da Igreja com a arte e, especificamente, com a proibição do teatro. Sob chave neoplatônica, sua investigação quanto aos significados inteligíveis de certas passagens bíblicas iria conduzi-lo a uma condenação por princípio da linguagem artística, que teve repercussão bastante duradoura. Em seus séculos de nascimento e atividade intelectual, o IV e V depois de Cristo (os mesmos em que nasceu e escreveu Jerônimo, o que não é um fato trivial), podem ser descritos alguns dos elementos que efetivamente separam a cultura antiga do início da Idade Média — pois, “[...] no plano das mentalidades e das sensibilidades, este período é o tempo em que foram colocados os temas principais do que denominamos Idade Média.” (LE GOFF, 2013, p. 166).

Também em sua obra podemos encontrar o olhar mais definido quanto aos ditames da ortodoxia cristã que vigorou durante a Alta Idade Média, e está em sua noção particular de pecado um dos fatores que permitiram à Igreja uma posição histórica por muito tempo quase intocável. Porque, para Agostinho, o pecado é um acontecimento espiritual limitado somente ao indivíduo, e portanto a função da Igreja limitar-se-ia a mediar a remissão do erro cometido pelo cristão frente à natureza misericordiosa de Deus. Logicamente, essa afirmação eximia a Igreja de qualquer possibilidade de erro institucional. Quanto a esse sentido da natureza individual do pecado, Agostinho é um legítimo precursor do protestantismo — o próprio Lutero (1483–1546) foi um frade agostiniano. Essa posição doutrinal contribuiu de modo significativo para o fortalecimento político da ortodoxia do catolicismo ocidental diante dos reinos estratificados da época, até a conciliação carolíngia. Por causa dessa forma de conceber a relação íntima entre o pecado e o indivíduo, produziu-se uma cisma ontológica profunda em relação à tradição filosófica de matriz grega, pois nesta não fora concebida uma noção inata e tão abrangente de pecado, e sim de uma

natural precariedade da sujeição humana frente à ação e aos humores dos deuses. O problema da salvação ficava fora desse escopo filosófico grego, e no conjunto de seu pensamento ético não havia a centralidade desse tipo de emanção metafísica de justiça. Quando os cristãos firmaram historicamente a predominância dessa ética, a vida terrena se transformou de modo profundo e objetivo, tornando-se antes de tudo uma preparação para o que viria depois da morte — um acento completamente distinto da ideia de integração e vida celebrada em Elêusis. Mas, para conseguir purificar-se da marca do pecado original, a humanidade ainda precisaria do suporte divino, dada nossa natureza inclinada ao erro. Para isso, seria preciso contar com o atributo imerecido e insondável da Graça divina. Pode-se dizer que essa circunstância dogmática alterava profundamente o sentido e a substância da existência terrena tal como antes eram concebidos, porque punha o torneio de falhas e acertos humanos numa permanente atmosfera de contrição, e a ela acrescentava o olhar expectante de um juízo divino e certo.

O período histórico em que viveu Santo Agostinho foi marcado pela queda do Império, quando da tomada, em 476, de Roma por um povo germânico. Por isso, em sua obra, também voltou seus olhos para o campo da política, pois, quando o mundo parecia desmoronar, o Bispo de Hipona ofereceu valiosas respostas teológicas para um mundo que vivia o assombro da desordem histórica. Em *A Cidade de Deus*, Agostinho criou de certa forma um marco intelectual seguro para que os cristãos se protegessem contra a incerteza espiritual causada pelos acontecimentos catastróficos da época, afirmando que estes eram nada menos que o resultado de determinações e castigos da Providência divina sobre a idolatria do Império Romano (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 206). Seu ponto de vista era que, diante da falibilidade demonstrada pela autonomia humana na história, a resposta deveria ser o abandono dos cultos pagãos e das pretensões terrenas em favor da construção de um refúgio para o espírito, a *Civitas Dei* — um reino espiritual cuja porta de acesso, é claro, seria resguardada pela igreja fundada por São Paulo. Era a agudização da ideia defendida anteriormente pelos outros Doutores da Igreja, Ambrósio (340–397) e Jerônimo, isto é, a afirmação da necessidade de uma “Roma penitente”. Segundo eles, o Império deveria arrepender-se coletivamente de seus pecados e voltar à comunhão com Cristo. Na esteira dessas exortações é que se situa historicamente o sistemático apagamento dos principais símbolos da espiritualidade pagã, entre os quais está o

conjunto da dramaturgia grega; parafraseando novamente Nixey, é esse o pano de fundo que levou à *destruição cristã do mundo clássico*.

Mas, para além das prescrições voltadas às contingências do mundo político, “As preocupações de Agostinho são principalmente teológicas. Mesmo quando se ocupa de questões filosóficas, o seu objetivo é, em primeiro lugar, reconciliar o ensinamento da Bíblia com a herança filosófica da escola platônica.” (RUSSELL, 2016, p. 208). E também procurou fazê-lo de modo a perseguir intelectualmente o sentido último dos signos contidos no Verbo Sagrado tal como eles se nos poderiam apresentar, porém reconhecendo de saída tanto a Sua inefabilidade quanto a pequenez de nossa capacidade hermenêutica. Daí sobreveio a necessidade de refinar o instrumento interpretativo, pois é comum, segundo Agostinho, que no texto sagrado um termo comporte “não somente duas significações diferentes, mas por vezes grande número delas” (SANTO AGOSTINHO, 2002, p. 183). Por isso considera que “Os que leem a Escritura inconsideradamente enganam-se com as múltiplas obscuridades e ambiguidades, tomando um sentido por outro.” (SANTO AGOSTINHO, 2002, p. 89). Em seu estudo dos textos sagrados, Agostinho aproveitou os recursos da velha retórica, introduzindo no estudo da Bíblia uma subjacente observação de ordem literário-estética (CURTIUS, 1957, p. 76). Assim, ao “denominador comum” a que aludiu Curtius, Agostinho interpunha uma semiologia radicada na diferença qualitativa entre o valor da palavra bíblica e os signos convencionais empregados pela literatura e pela retórica. Para Agostinho, dada a distância inconciliável entre estas, que seriam manifestações simploriamente verbais (*allegoria in verbis*), e a enunciação divinamente inspirada da Bíblia (*allegoria in factis*), nem a literatura nem a retórica teriam como oferecer utilidade hermenêutica para a interpretação dos textos Sagrados, pois nestes estariam infundidos o pensamento e a vontade de Deus (VIEIRA, 2017, p. 28). Explicitamente, Agostinho não pretendeu uma conciliação entre a tradição hebraica e grega; pelo contrário, contrapôs um mundo ao outro, tal como separou História e Cidade de Deus.

Para começar, retirou, da ideia de palavra, a legitimidade do descompromisso existencial que constitui sua variante mimética, e, assim, a única forma legítima de enunciação, segundo Agostinho, passou a ser aquela que estivesse revestida pela capacidade, ainda que longínqua, de revelar a dignidade absoluta do Verbo numinoso, de traduzir a Verdade das alegorias sagradas contidas na Bíblia (*allegoria in factis*). A *mimesis*, quando menos, passou a significar apenas um mau uso da palavra, uma

falsificação dispensável ao conhecimento das revelações eternas que habitam na esfera platônica do ideal inteligível. Agostinho, fundamentando sua semiologia numa versão teológica dessa noção de imutabilidade ideal exposta por Platão no *Timeu* e no *Parmênides*, concluiu que, não podendo confiar na falsidade das imagens perecíveis da tradição retórica helenística, a única forma de iluminar a obscuridade de algumas alegorias bíblicas seria circunscrever sua interpretação à perfeita suficiência do próprio texto bíblico.

Dessa forma, um signo alegórico encerrado nas Escrituras só revela seu verdadeiro significado quando o hermeneuta recorre a outro signo inscrito na própria Escritura [...]. Quando o teólogo lança mão do método da “correspondência tipológica”, o que se apresenta ou sugere ser nas Escrituras uma *allegoria in verbis* é, na verdade, uma *allegoria in factis*. Por meio da “correspondência tipológica” entre o Velho e o Novo Testamento, a *allegoria in factis* anula a *allegoria in verbis* [...]. (VIEIRA, 2017, p. 29-30).

Influenciado por Platão e os neoplatônicos, Agostinho recebeu destes o esquema básico de sua proposição ontológica, adaptando para uma chave teocêntrica sua perspectiva da relação entre o mundo sensível e o mundo das ideias. Com efeito, quanto à sua doutrina, Agostinho afirma que dela “Nenhuma se aproxima [...] mais do que a doutrina de Platão.” (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 393). A propósito, no *Timeu*, Platão narra a criação do mundo pelo demiurgo (*demiourgós*), o feitor perfeito de uma ordem boa e inalterável. Segundo ele, após criar as Ideias, os modelos paradigmáticos para a manifestação múltipla do Ser, o demiurgo reparte na *khóra*, ou seja, na matéria temporária, a pureza de sua substância, e essa divisão dá origem ao *kósmos*. Este participa secundariamente da substância do mundo inteligível, possuindo uma alma inteligente que a governa: a Alma do Mundo. Assim, a relação entre esses dois planos baseia-se na reprodução imperfeita da alma de um sobre o outro, constituindo uma relação fundada no princípio de *mimesis*. O sensível é, portanto, uma pobre cópia, porque corruptível, do modelo inteligível, que é perfeito em sua perenidade.

Por isso, na teoria do conhecimento, a *eikasía* é o grau mais baixo do conhecimento, pois seu objeto sendo a poesia, a pintura, a escultura, o teatro, ela é o conhecimento da cópia da coisa sensível que, por sua vez, é cópia da ideia. A *eikasía* lida com a cópia da cópia, ou simulacros das ideias. (CHAUÍ, 2002, p. 269).

Tal como Platão antes dele, Agostinho afirma então a carência substancial que constituiria a *mimesis* e reclassifica os elementos que compõem o *trivium*, isto é, o conjunto de práticas da língua na tradição helenística: a dialética, a gramática e a

retórica. Condena então a retórica e a arte, ao mesmo tempo em que eleva a dialética (para Platão, aquela que deveria ser a mais importante de todas as ciências) e a gramática, subordinando-as à interpretação bíblica.

Essa maneira de tentar revelar os sentidos ocultos da Bíblia é, sem que sobre ela tenha sido feito qualquer alarde, a continuação do método alegórico já praticado tanto por Cícero quanto por Virgílio. O alegorismo que caracteriza a cultura literária medieval é devedor principalmente das considerações platônicas de Agostinho, que “Nisso seguiu o alegorismo homérico e virgiliano do fim da Antiguidade, assim como o alegorismo adotado desde Orígenes, apoiando-o no pensamento de que o esforço para a interpretação do sentido oculto é salutar e agradável exercício do espírito.” (CURTIUS, 1957, p. 76).

Mas a interpretação de Platão e Plotino por Agostinho, embora localizada dentro de um mesmo cinturão teórico, invertia o postulado de Orígenes, este mesmo já firmado numa adaptação teológica quanto à utilização das categorias platônicas relacionadas à natureza tripartite do Ser. Logo, em lugar de buscar o sentido espiritual (“inteligível”) por sobre o literal (“sensível”), o significado observável, Agostinho acata a esfera média, a contingência do signo convencional, quer dizer, a expressão verbal *inspirada* por Deus (o “sensível”) como modo de acesso ao degrau absoluto (o “inteligível”), onde sublimemente habitariam as formas essenciais da racionalidade divina. Discutindo a manifestação de Deus segundo essa tradição neoplatônica, Agostinho (2014, p. 498) argumenta que

[...] Plotino prova, pela beleza das flores e das folhas, que, das alturas da Divindade, beleza inteligível e imutável, a Providência se estende a esses ínfimos objetos da criação terrestre, frágeis e passageiras criaturas que, segundo ele, não poderiam oferecer tal harmoniosa proporção de formas, se não as pedissem de empréstimo à forma inteligível e imutável, princípio de toda perfeição.

É nessa mudança de ênfase em relação a Orígenes que se situa a possibilidade de a teologia perseguir, mesmo que indiretamente, o sentido profundo da Verdade sem que fosse preciso recorrer a qualquer outra forma de entendimento que não estivesse já oferecida pelas Escrituras através das analogias e correspondências entre os dois Testamentos. Criava-se, dessa maneira, uma circularidade interna que proscovia a expectativa de chancela da tradição clássica. Séculos depois, no plano artístico, a mesma tendência se verificaria, pois as primeiras manifestações do drama cristão restringiam-se a uma adaptação alegórica dos acontecimentos bíblicos.

Tal adaptação foi, portanto, determinante para que, na cultura medieval, fosse infundida essa dinâmica de *alegorismo* que por séculos a caracterizou, e que veio a influenciar grandemente a arte e a percepção estética nesse período. Séculos depois, esse alegorismo hermenêutico de Agostinho seria radicalizado numa figuração cultural totalizante, capaz de, no período da Idade Média, oferecer um horizonte de identificação estética irrestrita somente ao campo da arte (FRANCO JÚNIOR, 2008, p. 2). Cria-se, sob essa perspectiva, que toda a amplitude da caligrafia divina (*primum analogatum*) estava analogicamente exibida nas coisas visíveis (*secunda analogata*), porque haveria nelas a polifonia latente de uma *proportio* universal cuja decifração fazia-se não só possível, mas desejável.

Este é um dos princípios, como veremos adiante, que fundamentam a visão do medieval; e, convém enfatizar, “O medieval é fascinado por este princípio.” (ECO, 1989, p. 75).

Na recepção agostiniana ao conceito platônico aprofundava-se, então, a vontade de expulsão da poesia e do teatro da Cidade de Deus. A despeito da ancoragem na filosofia platônica, a dureza e a durabilidade desse expurgo operaram a cisão entre a espiritualidade e a imanência histórica das formas incorporadas pelo teatro grego, uma vez que, para Agostinho, estas, em sua natureza de falsificação, na verdade obstarão a apreensão correta da realidade sensível. Aquém mesmo da superfluidade, o teatro representava, para os Padres da Igreja, a perpetuação da ética abominável das civilizações pagãs e, por esse motivo, deveria ser silenciado.

Agostinho, entretanto, não foi o único a empreender essa perseguição à literatura e à arte pagãs. Como já vimos, antes dele, entre os pensadores do cristianismo primitivo, o teatro, em particular o mimo, já era uma atividade considerada digna de repreensão. Ao motivo sociológico, que rechaçava a figura que se fazia do personagem do cristão no repertório do teatro popular, foi acrescentado o rigor de uma *ratio* dogmática. Veja-se que, ainda no segundo século, Taciano, o Sírio, em seu *Discurso contra os gregos*, condenou os poetas como embusteiros e propagadores de discursos pecaminosos. Por seu turno, Santo Atanásio (295–373), em *Contra os pagãos*, concluiu que, se os deuses pagãos de fato agiam da forma como os poetas e os historiadores descreviam, isto seria uma prova de que não só eles não poderiam ser deuses, como não eram sequer personagens respeitáveis (VIEIRA, 2007, p. 60). A exemplo de Platão, Santo Agostinho adverte os fiéis sobre os perigos da arte teatral e afirma a justeza do conselho platônico quanto à necessidade de banimento dos

poetas da Cidade de Deus, livrando-a da “injuriosa malignidade dos poetas” (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 104). Agostinho foi alguém que, em busca da Verdade última das Escrituras, subscreveu a uma tradição recente que já recusava a contribuição da *eikasía* e da literatura pagã, de modo que o que fez na *Cidade de Deus* foi dotar essa recusa de sustentação teológica:

As acusações que os teólogos cristãos imputavam aos artistas e poetas de promoverem a “idolatria”, as “fábulas mentirosas” e “vergonhosas”, e de estarem imbuídos em inspirações demoníacas, encontrava a sua razão (ou a sua raiz conceitual) em uma questão central da teologia cristã: a de ser uma ciência — a teologia — que persegue o conhecimento que explique a essência e a natureza das coisas, e, por sua vez, revele a Verdade. (VIEIRA, 2007, p. 64-65).

A perseguição às formas pagãs compõe, com efeito, um elemento importante na condução da caudalosa fonte primeira da ontologia ocidental, que está basicamente no aprofundamento de Parmênides (530–460 a.C.) por Platão nos diálogos *Sofista* e *Parmênides*, em que este tenta resolver a aporia da relação entre o *ser* e o *não ser*. A civilização medieval encontra, desse modo, sua raiz numa refundição agostiniana dessa tradição, na retomada, por meio da especulação teológica, do pensamento desses filósofos sobre a estrutura da relação entre o ontológico e o ôntico, e enfim localizando as predicções possíveis do Uno platônico no Deus católico.

É esse o conduto pelo qual se sustentará por quase um milênio o pensamento da Idade Média, e por onde, a partir do questionamento de autores como Tomás de Aquino, também desaguará na Idade Moderna. Em momento posterior, veremos em mais detalhes como as propriedades emergentes do pensamento moderno encontraram sua sustentação filosófica. Mas por ora fiquemos com a noção, acima aludida, de que a teologia agostiniana não reconhecia a legitimidade das formas artísticas, pois entendia que, dado seu caráter inautêntico, as prerrogativas da objetividade transcendente não poderiam se manifestar nelas. Afinal, sua intenção era encontrar o modo de reconhecer a expressão inteligível do Absoluto, e esta só poderia existir enquanto desígnio da palavra inspirada por Deus, encontrável unicamente nas alegorias bíblicas. Dessa forma ficava justificada a proibição não só do teatro, mas de toda arte literária associada à tradição greco-latina. Ficou, pois, para a Igreja a incumbência de criar uma visão própria sobre o regime do Belo e seus sucedâneos legítimos.

3 O TEATRO NA IDADE MÉDIA LATINA

3.1 ALTA IDADE MÉDIA: ESTETIZAÇÃO DA MISSA

Agora, entrados em definitivo na Idade Média, precisaremos edificar com algum rigor o ambiente histórico e mental no qual surgiu o drama litúrgico, sua base social, seus motivos e suas formas, de maneira que possamos reconhecer e distinguir nesse teatro, mais especificamente no auto, os elementos antigos que resistiram à devassa da cultura clássica empreendida pela Igreja Católica.

Mas, antes de tudo, lembremos que, como observa Alain de Libera (1998, p. 7), “A primeira coisa que um estudante deve aprender ao abordar a Idade Média é que a Idade Média não existe”. De forma que faremos uso dessa nomenclatura por motivos puramente metodológico-convencionais, reconhecendo de saída sua fragilidade ao tentar descrever esse fenômeno histórico que atravessa quase mil anos, porque tal classificação presta-se, na verdade, ao orgulho da civilização que nasceu durante o período do chamado Renascimento — o que, quanto ao desejo de sucessão, o próprio nome indica. A Idade Média é uma etiqueta básica e logicamente falha, uma vez que não é de se supor que aqueles que habitaram a Europa entre os séculos V e XV soubessem estar vivendo, para o conforto intelectual dos séculos seguintes, uma transição entre a luz e a sombra. Muito pelo contrário: acontece que a Idade Média na verdade esconde deliberadamente os elementos da profunda renovação mental que movimentava, porque “a cultura medieval tem o sentido da inovação, mas procura escondê-la sob as vestes da repetição (ao contrário da cultura moderna que finge inovar mesmo quando repete).” (ECO, 1989, p. 12).

Esse modo de pretender a repetição deve-se ao fato de que a cultura da Idade Média julgava portar com alguma humildade o fogo proteico da Razão divina, e por isso aferrou-se a uma atitude pesarosa, comportando, não obstante, as variações mentais nas quais estavam sendo preparadas as conquistas axiológicas da sociedade moderna. Sem o orgulho revolucionário dos modernos, lembra Jacques Le Goff (2013, p. 11) que a Idade Média, em grande medida, alicerçou o nosso pensamento, criando, entre muitas outras coisas, a própria universidade. Dessa maneira, nossa abordagem sobre esse período reconhece o caráter mediato de seu movimento em direção ao período que conhecemos por Idade Moderna e não minimiza as virtudes intelectuais

do medievo, período em que o próprio trabalho intelectual surgiu e se estabeleceu socialmente, sem o que esta tese não existiria.

O que, todavia, desejamos enfatizar é a tomada de consciência daqueles que detinham o monopólio do pensamento, isto é, os doutos da Igreja, quanto à necessidade de criar, sobre os exemplares antigos, novos modelos estéticos que reorganizassem a unidade do real de acordo com uma visão teológica. Para isso, acreditava-se ser preciso enxergar no mundo os traços reveladores da realidade secundária da presença de Deus na terra. A arte, ainda que encoberta pelo dogmatismo, deveria anunciar a completude absoluta do plano divino, do qual nada escaparia, no qual nada carecia de sentido. A existência mesma, segundo essa perspectiva, seria composta como que pelas orlas de um mapa soteriológico no qual figurariam a ordem sublime de Deus e a nomeação de suas formas relativas na terra — daí o *alegorismo* que caracteriza a referência ao real nessa época. Mas falemos disso mais detalhadamente em momento oportuno. Assim, muito além da simplificação classificatória desse período que abriga uma série de fenômenos de grande repercussão está um grande espaço civilizacional cujas ideias encarnadas artisticamente, em parte, desejamos elucidar, pois é nesse arranjo que o auto medieval e sua expressão de transição para a época moderna, na figura maior de Gil Vicente, irá buscar seu sentido histórico.

Conquanto uma modificação nos próprios fundamentos intelectuais do Ocidente estivesse sendo gestada nessa época pelos Padres da Igreja, o tipo de sociabilidade vivida durante o período em que houve a queda do Império Romano não diferia tão radicalmente da vida nos últimos séculos da Baixa Latinidade. As invasões de tribos germânicas a partir das porções setentrionais do Império Romano do Ocidente no século V deram grande contribuição para que a vida econômica europeia fosse irregularmente sendo transformada; no entanto, o evento principal a precipitar essa transformação histórica, de certa forma também relacionada à cultura artística e filosófica do medievo, foi a subsequente conquista de grande parte do Mediterrâneo pelos árabes, pois, como afirma Henri Pirenne (1973, p. 24), “A ordem do mundo que sobreviveu às invasões germânicas não pôde sobreviver à do Islão.”. A maior importância desse fato deriva da dependência da civilização greco-latina em relação ao comércio marítimo, quando comparado ao modal terrestre. Enquanto a vida urbana na Europa Ocidental começou a diminuir de intensidade (KOTKIN, 2012, p. 73), a civilização islâmica, naturalmente urbana (Maomé era um afluente comerciante da

cidade de Meca), expandiu-se segundo o propósito de criar uma comunidade (*umma*) de fé baseada no comércio transnacional. Diferente dos chamados bárbaros do Norte, os árabes eram uma civilização com maior capacidade de imposição cultural: “Trazem eles próprios uma crença religiosa dinâmica, um tipo de sociedade solidamente articulada, uma civilização já brilhante, uma língua que tem uma tradição literária atrás de si.” (BANNIARD, s/d, p. 30). O mundo então orientalizou-se conduzido pelo tradicional comércio no Mediterrâneo, mas regido por uma nova fé.

A ocupação das rotas do Mediterrâneo pelos povos árabes foi o acontecimento que mais decisivamente alterou a base econômica do Ocidente, uma vez que o Império Romano era essencialmente um organismo mediterrânico. Embora não seja possível afirmar que a troca de produtos nesse eixo marítimo tenha diminuído (PIRENNE, 1973, p. 25), este era agora avidamente dominado pelo jugo islâmico. A troca de produtos *dentro* do continente europeu, não obstante, diminuiu de modo significativo, e por isso as cidades tiveram que tornar-se mais autônomas economicamente: “Nos primórdios da sociedade feudal, a vida econômica decorria sem muita utilização de capital. [...] Assim, o estado feudal era praticamente completo em si — fabricava o que necessitava e consumia seus produtos.” (HUBERMAN, 1978, p. 26). Essa ociosidade do capital resultou na sua concentração em mãos tanto de aristocratas rurais quanto da Igreja, que também se feudalizou. Esta foi, em linhas necessariamente reduzidas, a reorganização social que gestou o *feudalismo*. Segue-se que “[...] a realidade mais profunda da história da Alta Idade Média ocidental é a ruralização da economia e da sociedade.” (LE GOFF, 2013, p. 169). No Ocidente, a matriz econômica mudou, portanto, para uma base eminentemente agrária, o que fez aumentar a esfera de influência dos latifúndios aristocráticos, que acabaram sendo os principais centros da atividade econômica — razão por que, na hierarquia social, aumentou o fosso que separava as classes dos aristocratas e dos servos (BLOCH, 1989, p. 145). Além destas, é da Igreja que vem uma terceira classe importante nesse arranjo socioeconômico: e é da expressão e do controle do *clero* que emana o espírito de clausura que caracteriza esta época — a Alta Idade Média:

Economia sedentária, capital imobilizado e horizontes marítimos fechados produziram fatalmente uma concepção fechada de mundo. Um mundo espiritual, fechado dentro dos muros sólidos da disciplina monacal, comparáveis aos muros sólidos das igrejas-fortalezas do estilo românico. Dentro desses muros eclesiásticos havia uma vida independente: a vida da liturgia. Os cultores da liturgia são os monges. Em certos conventos

européus, o canto litúrgico não cessou um dia só, durante mais de mil anos [...]. (CARPEAUX, 1978, p. 127).

Enquanto era desenvolvida a couraça dogmática dentro da qual se recolhia o espírito religioso cristão, novas formas deveriam surgir para dar abrigo a essa substância tão devotamente circunspecta, e foi novamente por sobre o palimpsesto da cultura antiga que se desenvolveram os novos meios de sagração ao Belo divino. Corresponde também a esse período um esforço de ortodoxia que encontra feição exemplar em Gregório, o Grande. Dentre vários outros, foi ele um dos maiores arquitetos da cidadela intelectual que resguardou esse mundo fechado da ortodoxia, decalcado por sobre as cidades romanas.¹⁹ Por esse motivo, Gregório representa bem o temperamento estreito da Igreja quanto às possíveis dissidências dogmáticas que, nesse período, surgiram no seu interior, e a natureza impenetrável do catolicismo da época foi moldada por essa atitude de autofagia doutrinal. Deve-se em grande parte a Gregório o fortalecimento institucional da Igreja no Ocidente, assim como parte do desenvolvimento do cânon da missa católica, a *canon missae*, que, desde então, veio a ser porção imutável da missa. Era assim que o mundo cristão cada vez mais se fechava em seu âmbito próprio.

Veremos mais à frente como, por entre a secura de séculos de uma única voz litúrgica, pelo canal bastante estreito desse rito, será aberto um caminho de saída até o teatro medieval do Ocidente.

Gregório, que, junto com Ambrósio, Jerônimo e Agostinho, é considerado um dos Doutores (ou Padres) da Igreja Católica, herdou um cenário de desagregação política e eclesial que lhe exigiu habilidades de um estadista. Não obstante, foi justamente esse caos que permitiu a ele afirmar, como nunca antes, o poder papal sobre o secular e erigir um tipo novo de civilidade, uma civilidade cristã. Em suas cartas, dirigidas tanto às autoridades eclesiais quanto temporais, impunha os limites permissíveis aos representantes do Reino de Deus na terra: “Ao publicar o seu *Livro das normas pastorais*, Gregório estabeleceu as bases da supremacia romana na regulamentação dos assuntos da Igreja em geral.” (RUSSELL, 2016, p. 220). Pode-se dizer que Gregório foi o grande administrador de que a Igreja tanto precisava nesse momento crucial da história do cristianismo no Ocidente. Os detalhes sobre a vida da

¹⁹ Agindo em conformidade absoluta com essa atitude ortodoxa, em 529 o imperador Justiniano I (482–565) fechou a Academia de Platão em Atenas, que ainda sobrevivia como um reduto simbólico das tradições antigas.

figura decisiva do monasticismo ocidental, São Bento de Núrsia (480–547), de quem a ordem Beneditina extraiu seu nome, nos foram dados por Gregório, que foi também um enorme promotor da cultura monástica. Os mosteiros foram os locais onde os saberes da Antiguidade se fixaram durante a Idade Média. Este é um fato nada ordinário, pois a cultura onde foi gestada a identidade estética e filosófica da Idade Média é sobretudo de caráter monacal, e a partir dela, segundo Curtius (1957, p. 324), distingue-se um novo período histórico: “O monaquismo, enraizado no Ocidente desde 350, formado e normalizado depois de 500 por São Bento para milênios, assinala a passagem da Antiguidade cristã para a Idade Média cristã.”.

Mas, apesar da autoridade que possuía sobre o material simbólico da tradição clássica, a língua em que escreveu Gregório (e, antes dele, Agostinho, Jerônimo e Ambrósio) não era mais o instrumento ajustado à nobreza sutil da clássica literatura latina, mas aquilo que hoje denominamos o *Baixo Latim*, a língua escrita restante após a queda do Império (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 18), e este será um dos principais elementos transfiguradores da linguagem artística do teatro medieval, porque nesse momento da história do Ocidente a literatura romana já havia acabado, porém as literaturas modernas ainda não haviam começado. Por isso, nem a característica sumamente ordenadora do latim literário dos séculos prévios estava ao alcance de autores como ele nem havia se apresentado uma cultura suficientemente sólida para engendrar uma nova paisagem simbólica. A título de comparação, “Gregório o Grande chama aos escritos de Agostinho farinha de trigo, ao seu próprio, farelo [...]” (CURTIUS, 1957, p. 141). Ou seja, mesmo na comparação com o que se fazia pouco mais de um século antes, seu manuseio do latim já podia ser considerado como uma manifestação inferior da língua. O empobrecimento do latim que praticava refletia, assim, o material humano supersticioso, eivado pelo medo ao mistério, com o qual conviveu o senso de pragmatismo de Gregório. Era necessário, então, ajustar essa altura inatingível do latim literário a um tipo oficioso de comunicação:

Nisto a cristianização se diferencia da romanização original, pelo fato de seus agentes não se limitarem a ordenar a administração de cima, deixando o restante ao seu próprio desenvolvimento, mas, pelo contrário, serem obrigados a se preocupar com a individualidade dos acontecimentos quotidianos. A cristianização dirige-se imediatamente para o indivíduo e o individual. (AUERBACH, 1976, p. 80).

O *vis-à-vis* que orienta a horizontalidade da relação da Igreja com os fiéis, sua direção individual, precisaria, portanto, de uma substância que suprisse a necessidade

de integração estética de um enorme corpo anímico, substituindo na alma ocidental o vazio deixado pela extinção do teatro e de ritos como o de Elêusis, e que superasse as diferenças culturais de povos espalhados nas várias unidades políticas do continente. Diante das pretensões da Igreja, era fundamental encontrar um modelo para dominar a aleatoriedade do acontecimento estético. Dessa necessidade, nasceria a missa e, após, o drama litúrgico.

A estetização do latim católico por meio da missa servia, além disso, ao propósito de unificação da experiência temporal, através da qual toda essa diversidade humana pudesse imaginar-se vivendo em uma só comunidade religiosa (ANDERSON, 2008, p. 42). Como forma de atingir esse ideal comunitário, os Padres da Igreja presidiram um movimento de rotinização da linguagem litúrgica que, mesmo tornando o latim muito menos rico em sua capacidade de expressão ordenadora, trouxe para o seu interior uma forma imediata de sensibilidade, mais parecida com a antiga noção eleusina de *espiritualidade como experiência*; e que, não prescindindo completamente do estilo romano elevado, deu também vazão à pluralidade das línguas românicas em franco desenvolvimento. Porque, ainda sem tradução literária, elas já existiam como línguas faladas, e recebiam o calor cotidiano de uma Europa que disputava as ruínas de um império cuja classe dirigente era afeita à erudição do latim grecizado. E para dar forma a esse novo panorama estético centrado na liturgia da missa, mais uma vez a patrística recorreu ao saber e às categorias da Antiguidade greco-latina. Novamente, a Idade Média buscou na Antiguidade clássica boa parte de suas formulações estéticas, mas de novo colocou-as em contato com outros sentidos humanos, uma vez que

[...] no fundo, ao falar de problemas estéticos e ao propor regras de produção artística, a antiguidade clássica tinha o olhar voltado para a natureza, enquanto os medievais, ao tratar dos mesmos temas, tinham o olhar voltado para a antiguidade clássica [...]. (ECO, 1989, p. 15).

Logo, enquanto proibia o teatro e a difusão da literatura pagã, escamoteando seu fundo de espiritualidade, seu eventual panteísmo ou potencial para gerar heterodoxias, a Igreja Católica medieval tomava emprestado elementos formais daquela cultura para defender uma visão unificadora da experiência estética. Assim é que “Os prazeres do teatro foram introduzidos nos serviços da igreja, primeiro através

da música antifonal, depois através de encenações dramáticas formais [...].”²⁰ (WILES, 2001, p. 64-65, tradução nossa). Mas sobre os elementos formais do drama deveria agora agir um sistema de consciência deísta. Deu-se assim com a missa, pois esta “é o arquétipo da encenação litúrgica, que é ela mesma um ‘jogo’, jogo sagrado, jogo divino certamente, mas jogo.”²¹ (REY-FLAUD, 1979, p. 83, tradução nossa). Nela, a ideia é que, durante a récita do Cânon, todos os templos dividam universal e consubstancialmente o tempo. Porém, uma grande diferença em relação à arte pagã é que, no caso da liturgia romana, não há a presença da ideia de autoria. A autora da liturgia, se assim se pode dizer, é a própria Igreja. Historicamente, existiram várias versões para a liturgia católica. Todavia, aquela que deu acesso ao auto medieval é, sem dúvida, a versão romana ortodoxa, e mesmo esta é como que uma fusão entre as liturgias orientais e ocidentais. Quando a Igreja, ensimesmada, criou seu próprio ambiente de refúgio contra o mundo, a liturgia se tornou sua expressão mais genuína, e impactou tanto o falar quanto o versificar do Ocidente.

Do século V em diante, ocorreu o processo de dialetização do *Latim Vulgar* que resultaria no aparecimento das línguas românicas modernas (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 17). A mudança de estrutura que elas produziram sobre o latim foi o meio pelo qual pôde se exprimir a vida prosódica de uma outra alma cultural. Nela, naturalmente aparece outra voz: surge pela primeira vez a *rima*, inexistente no verso clássico. “A rima”, segundo Curtius (1957, p. 407), “[...] é a grande criação da Idade Média [...]”. Instrumento hoje convencional, esta é a acomodação que, do ponto de vista da cultura, redimiu uma manipulação canhestra da métrica greco-romana a partir dos últimos poetas da Baixa Latinidade. Essa nova métrica, que tem na rima o seu pilar melódico, reflete o acento da palavra falada nesse período em que surgiu. Substituindo o sistema latino de declinações por uma regência preposicional, alterou no aspecto fonético a estrutura silábica que caracterizava o verso clássico (de natureza *quantitativa*: de sílabas *longas* e *breves*), e, em seu lugar, enfatizou a sensibilidade silábica (de caráter *acentual*: sílabas *fortes*, *fracas*, *tônicas* ou *átonas*). O ritmo da *versificação acentual*, e portanto da poesia praticada desde então, baseia-se fundamentalmente nessa intensidade silábica, e será essa poesia românica o

²⁰ “The pleasures of theatre were introduced into church services, first through antiphonal music, then through formal dramatic enactments [...].”

²¹ “est l’archétype du ludus liturgique, qu’elle est elle même un ‘jeu’, jeu sacré, jeu divin certes, mais jeu.”

veículo para o desenvolvimento de uma nova cultura literária no Ocidente católico. Não por acaso, a tendência dominante quanto ao estudo das origens do verso românico está ligada a um reconhecimento da influência litúrgica, especialmente dos *hinos* (SPINA, 1971, p. 16).

No período determinado como Alta Idade Média, que iria, grosso modo, do século V ao X, as formas literárias, além de estarem submetidas à autoridade coerciva do dogma católico, sofreram com as dificuldades materiais de difusão da língua escrita. Mesmo as formas literárias de maior interesse para o período, o *panegírico*, a *epístola* e o *itinerário*, não tiveram força para vencer a contingência epistêmica imposta pela Igreja e continuar conferindo sentido às épocas ulteriores. A literatura desse período acabou por ser de caráter majoritariamente oral, sobrando quase nada que se desenvolvesse fora de um regime de difusão restrito aos mosteiros. Essa produção oral, que era também rejeitada pela Igreja, resume-se a pequenos contos (*fabulae*), cantos de blasfêmia ou de luto (*supermortuos*) e cantos histriônicos (*spectacula, joca, scenica*). “A Alta Idade Média [...] encontra-se dominada por uma literatura de tipo monástico [...], cuja forma fundamental é representada pelos *hinos*.” (SPINA, 1997, p. 16, grifo do autor). Mas dentre os hinos ainda conservados no Breviário Romano — *Iam lucis orto sidere*, *Splendor paternae gloriae*, *Rector potens*, *Rerum Deus tenax vigor*, etc. — há um que desempenha um papel particularmente importante no conjunto da *Regularis Concordia* (que viria a se tornar o padrão do drama litúrgico no mundo ocidental): o *Te Deum Laudamus*,²² que ainda hoje é entoado nas celebrações pascalinas, serviu como encerramento das representações dos autos no interior das igrejas e depois também nos palácios dos reinados católicos, como pode ser visto com frequência ainda nos primeiros autos de Gil Vicente.

Assim, a pregação cristã desenvolveu-se a partir de um modelo particular de sonoridade, de declamação didático-moral, pelo qual as perguntas e respostas, envoltas em uma lógica de diálogo quase teatral, expunham os ensinamentos concernentes aos dogmas do catolicismo. Por meio do recurso às anáforas e assonâncias, os aparentes frasismos da prédica agiam como uma música meio coloquial, meio solene, com uma finalidade admoestatória, mas também para a produção de uma atmosfera próxima ao encantamento. Retomava-se, sob a simplicidade de uma linguagem em fase de transição histórica, o antigo princípio de

²² Atribuído por muito tempo a Santo Ambrósio, o *Te Deum* é, atualmente, associado ao nome do bispo Nicetas de Remesiana (335–414) (BERTHOLD, 2011).

Górgias (485–380 a.C.), de retórica como arte do estilo, como técnica. Dessa maneira, o sistema da retórica clássica era ajustado ao conteúdo e à sensibilidade prosaica dos ouvintes: “A predicação cristã [...] falava nas formas a que estavam acostumados os ouvintes, já que geralmente escutar uma prédica era antes de tudo recrear-se na sonoridade das palavras [...]” (AUERBACH, 1969, p. 34, tradução nossa).²³

Essa fusão estilística era operada em nome da tarefa de educar as línguas pagãs à dulcíssima música da palavra de Deus. O próprio Agostinho escreveu sobre o tema em sua *De doctrina Christiana*, na qual defendeu a possibilidade de tomar para si “as armas da eloquência”, usadas antes pelos representantes da mentira, e fazê-las percutir a linguagem do Absoluto, a Verdade única do cristianismo. Adaptou, para esse fim, o ensinamento do grande orador romano Cícero (106–46 a.C.) quanto às gradações tradicionais de estilo — *sublime*, *médio* e *baixo* — às necessidades da Igreja. Nesse caso, uma vez que o tema das prédicas era sempre a Revelação, o preceito de Cícero dispunha que nelas deveria ser empregado o estilo sublime, dado que, segundo este, o estilo baixo serviria apenas para tratar de questiúnculas pedestres, relacionadas ao tratamento geral de pequenas receitas para a vida cotidiana. Entretanto, as premissas de Agostinho e Cícero eram totalmente inversas. Agostinho considerava que as gradações pagãs não poderiam ter qualquer autoridade sobre as disposições do sermão e que deveria ficar “à escolha do orador empregar o estilo simples em desenvolvimentos que poderiam ser feitos em estilo sublime” (SANTO AGOSTINHO, 2002, p. 264), de forma que seria lícito praticar-se tanto o estilo médio quanto o baixo, ou mesmo uma combinação de ambos, atendendo à necessidade de modular a apresentação e tornar compreensível a História Sagrada:

[...] os temas cotidianos e baixos, assuntos de dinheiro ou um copo de água fresca, perdem sua inferioridade no contexto cristão, e se acomodam ao estilo elevado; e, inversamente, segundo se desprende de explicações ulteriores de Santo Agostinho, os mais altos mistérios da fé devem ser apresentados com as palavras do estilo baixo, fáceis e acessíveis à compreensão de todos. Isto representa um desvio tão importante da tradição retórica, e em geral da literária, que pode significar quase a destruição do seu fundamento. (AUERBACH, 1969, p. 40, tradução nossa).²⁴

²³ “La predicación Cristiana [...] hablaba en las formas a que estaban acostumbrados los oyentes, ya que generalmente escuchar una plática era ante todo recrearse en la sonoridad de las palabras [...].”

²⁴ “[...] los temas cotidianos y bajos, asuntos de dinero o un vaso de agua fresca, pierden su inferioridad en el contexto cristiano, y se acomodan al estilo elevado; e, inversamente, según se desprende de ulteriores explicaciones de san Agustín, los más altos misterios de la fe han de ser presentados con las palabras del estilo bajo, fáciles y accesibles a la comprensión de todos. Esto representa una desviación tan importante de la tradición retórica, y en general de la literaria, que puede significar casi la destrucción de su fundamento.”

Isto porque a tradição retórica clássica baseava-se na ideia de que, a distintos graus de dignidade genérica e temática, pertenciam modulações estilísticas completamente diversas. Todavia, o que orientava o desvio de Agostinho em relação à tradição temática era, como aponta acima Erich Auerbach, uma maneira toda nova de conceber o que era digno e o que era indigno; era de fato um olhar radicalmente distinto sobre a realidade. Para Agostinho, o critério principal deveria ser a reprodução, como ato presente, da suficiência do momento sagrado no ofício católico. Ademais, avultavam na Bíblia passagens que seriam consideradas pela régua da retórica latina como apropriadas somente ao estilo baixo. Então que fosse, por assim dizer, modificada a própria régua. Ao conduzir a novos fins “as armas da eloquência”, a Igreja construiu um sistema retórico semiautônomo que, tomando a Bíblia como centro de significação do “inteligível” e a liturgia como modesta encarnação da realidade “sensível”, combinava os estilos baixo e elevado.

É, assim, característico no discurso cristão, a partir da patrística, a fusão estilística do sublime (*sublimitas*) e do baixo (*humilitas*). Tema de disputas entre os primeiros pensadores cristãos, a questão estilística voltaria ao centro do debate teológico na literatura mística do século XII, período de afirmação das línguas vulgares e de acentuada mundanização do teatro religioso. Em sua defesa, os primeiros padres da Igreja Católica aludiam à origem popular dos apóstolos de Cristo, encontrando neste fato uma justificativa para afirmar sua legitimidade em face da crítica estética dos pagãos, que manifestavam desconfiança quanto à possibilidade de que essa linguagem dos Padres, que consideravam inábil, fosse capaz de fixar a verdade da existência; de que de um manejo inculto da língua pudesse irradiar a pura dignidade de sinais sagrado. O sentido da nova retórica cristã, no entanto, assentava suas bases (e isto foi notado pelos mesmos críticos) justamente nessa simplificação, ao mesmo tempo descrevendo com humildade a natureza inatingível de Deus e enfatizando o caráter ambíguo de certas passagens, somente decifráveis por uma casta eleita. Ao contrário do que prescrevia a convenção pagã, os primeiros teólogos cristãos, como Agostinho, confiavam a legitimidade e a eficácia da Bíblia a essa mescla estilística, ecoando assim a admoestação paulina na carta aos Romanos (Rm, 6: 19): “Falo com palavras bem simples por causa da fraqueza de vocês”. O auto medieval pertence inteiramente a essa tradição comunicativa, da lição pela simplicidade dos meios, que se manteve durante toda a idade Média.

Dessa forma, coube ao conjunto da liturgia a tarefa de captar e acessivelmente traduzir a irradiação platônica da harmonia primeira segundo a interpretação do cristianismo; de representar toda a beleza naturalmente sublime da Criação por meio de uma linguagem popular e dentro do ambiente restrito do templo. E tudo isto sem perdê-la à profanidade, e sem sair dos limites espaciais dos muros da Igreja — no que, veremos, não foi bem-sucedida. A liturgia e os hinos são a expressão melhor desse mundo fechado da Alta Idade Média, pois comportam um sentido de universalidade da História Sagrada a partir do qual simulam o ciclo sagrado de criação, nascimento, vida, morte e fim. Nesse sentido histórico é que o teatro profano só poderia ressurgir de dentro de um gesto religioso. A igreja — na forma do auto medieval; da iconologia escultórica; dos hinos; a partir do século XIII, da construção de catedrais — procurou desenvolver um repertório simbólico próprio para poder tornar didaticamente visíveis os conceitos e os mistérios da fé, e, em última análise, para erigir uma civilização cristã, nas partes e no todo.

3.2 ALEGORISMO E TEATRALIZAÇÃO DO RITO

Nesse mundo mental, que pretendia haver descoberto o centro por onde emanavam os sentidos e as formas originais, floresceu essa catalogação dos símbolos, pensada como revelação das analogias sagradas na matéria da vida terrena. Até esse ponto, no qual começaram a ser processados os acontecimentos que marcariam o início do período da Baixa Idade Média, a filosofia neoplatônica ainda dominava a cultura monástica, e filósofos como o monge irlandês João Scotus Erígena (810–877) ainda afirmavam os conceitos que garantiam uma hegemonia das ideias *realistas* sobre as *nominalistas* (RUSSELL, 2016, p. 227), o que só começaria a ser modificado nos séculos seguintes, a partir da introdução do escolasticismo e do aparecimento das traduções latinas da obra de Aristóteles nas universidades. O movimento pendular dessa dicotomia no campo da história das ideias, de origem bastante antiga, viria influenciar profundamente os rumos do pensamento ocidental, com consequências diretas sobre as formulações do *cogito* moderno e das formas artísticas, e está relacionado a uma variação de predominância entre as ideias de Platão e Aristóteles (ou de Parmênides e Heráclito, se se quiser), explicação que excede os limites deste trabalho. De qualquer forma, importa afirmar, por enquanto,

que o Platão lido pelos teólogos seguia, nesse momento histórico, ainda como bússola da ontologia do Ocidente.

A cultura dramática da Idade Média é, a princípio, também baseada nessa mesma ideia radical de *alegorismo* que guiava a afirmação neoplatônica da analogia de escala descendente entre o mundo puro das ideias divinas e o mundo sensível das pobres encarnações a que a história humana estava sujeita — o que pode ser sentido tanto em seus temas, sempre referidos à História Sagrada, quanto nos seus aspectos estruturais: no modo de encenação, na disposição do palco e na modulação dramática dos atores, como veremos. E essa certeza da incontestância da palavra divina impressa no fundo das coisas mundanas também se manifestava objetivamente na contagem do tempo social, ao qual o teatro esteve subordinado (assim como entre os gregos), pois o calendário da vida religiosa no medievo procurava refletir didaticamente essa analogia. O ano religioso, assim como a arquitetura das igrejas, era entendido como um mapa para localizar a pequena história humana dentro da grandeza da História Sagrada, e para ilustrá-la como norma da vida social. De sorte que o tempo da civilização cristã medieval divide-se segundo seu ciclo, cujos principais pontos de apoio são a Páscoa e o Natal, e o drama litúrgico surgirá justamente da ritualização dessa perspectiva cronológica: “Como o ano religioso, o teatro medieval parte-se em dois grandes ciclos: a Natividade e a Paixão.” (SARAIVA, 1965, p. 79). Mas, apesar da precocidade dessa disposição didática, formada desde o tempo dos Padres da Igreja, as fontes do teatro religioso ocidental só irão romper as barreiras estreitas da liturgia por volta do século IX, quando também se tornou “necessário permitir aos pregadores o uso no púlpito da língua vulgar” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 18).

Talvez como inclinação natural do substrato grego, muito antes disso a liturgia da Igreja Oriental já havia acatado um sentido dramático. A começar por volta do século V, houve na Igreja Bizantina o encorajamento das encenações junto às antífonas litúrgicas. Nos responsórios, nos diálogos intercalados, nos detalhes dos episódios da Paixão, já se mostrava uma tendência de apresentação próxima ao que seria uma peça (BERTHOLD, 2011, p. 178). Ainda no século V, em um manuscrito da “Glorificação da Virgem Maria” pode ser encontrado o vestígio de um episódio propriamente dramático encenado nas igrejas. Após uma conversa entre o Anjo Gabriel e Maria, há um monólogo em que a Virgem duvida de seu destino, e logo surge a voz de Deus para explicá-la (e aos fiéis) o mistério da Encarnação. Em

seguida, ao modo naturalista, José acusa Maria de havê-lo traído; esta, então, exorta ao esposo que leia as profecias do Velho Testamento para verificar que ela falava a verdade quando dizia que carregava o filho de Deus. Há aí um claro conflito semitrágico entre a ordem do divino e os humores corriqueiros de um casal — esse episódio repete, inclusive, um *tropo* popularmente encenado pelos mimos, em que o marido velho é traído pela esposa jovem. Nesse, e em outros exemplos históricos, fica demonstrado que na Igreja Bizantina o reconhecimento do teatro como uma das formas para a *Bíblia pauperum* (a “Bíblia dos pobres”) ocorreu séculos antes da Igreja ocidental. Por outro lado, para a Igreja Católica Romana a introdução de aspectos dramáticos na liturgia foi, em comparação, um fenômeno até certo ponto tardio, porque aconteceu quase cinco séculos mais tarde do que na sua contraparte oriental.

Seguindo a contagem do ano em consonância com uma visão analógica, as celebrações da Páscoa eram realizadas dentro das igrejas, sempre entre as manhãs da Sexta Feira-Santa e o domingo, após o responsório. Pelo menos desde o século X, reproduzindo de acordo com o texto bíblico os momentos da *Via Crucis* e da Ressurreição, punha-se com solenidade ritual, na tarde da Sexta-Feira, um manto negro sobre a cruz no centro da igreja, de modo a simbolizar a sepultura de Cristo e a ela prestar reverência (HARDISON, JR., 2019, p. 171). Até a manhã do domingo, como forma de inserir no tempo cotidiano um elemento ritual, os sinos não dobravam e a cidade permanecia em um estado de recolhimento solene. Somente na manhã de domingo de Páscoa, da cruz era retirado o manto e sua elevação, a *Elevatio Crucis*, anunciava simbolicamente a Ressurreição de Cristo.

Desse núcleo surgiu o diálogo. Assim como na tragédia, cuja ação dialógica primeira tem origem na resposta ao coro durante o rito de desmembramento do corpo do animal sacrificado (*eléos*), há na missa quase que a repetição de uma *arché* cênica, pois nos dois casos os primeiros diálogos teatrais partiram do mesmo tipo de interação com um elemento coral.

Foi o monge Tutilo de St. Gall (850–915) quem primeiro inseriu, em forma de prosa, o diálogo na missa. Os *tropos*, cantos antifonais formados por semicoros, se alternavam entre a leitura dos Evangelhos, que eram lidos ao modo de diálogos, até o momento conclusivo do canto coral. O *tropo* original, praticado com certeza desde o século X (BOIADZHÍEV; DZHIVÉLEGOV, 1957, p. 28), é a reprodução da *Visitatio Sepulchri*, em que as três Marias vão até o túmulo em que Cristo havia sido enterrado,

e lá se encontram com um anjo sentado sobre o sepulcro vazio. Este então indaga a quem as mulheres procuram: *Quem quaeritis?*

Nessa pergunta reside o centro irradiador do drama na Idade Média.

É legítimo afirmar esse como o ponto a partir do qual, sob o olhar duro de séculos de vigilância e condenação dogmática, irromperam as dramatizações primitivas do teatro na Idade Média, o que Rubem Rocha Filho (2010, p. 46) apropriadamente classificou como “Uma espécie de contrabando dentro da rígida estrutura da missa”. A partir dessa nova rotina surgiram os diálogos cuja expansão e complexificação deram azo à formação do gênero auto em suas feições específicas: nos *milagres*, nos *mistérios* e nas *moralidades*.

Enfatizemos que tal fenômeno descreve a realidade de praticamente todo o Ocidente europeu, porquanto nem a Igreja nem o teatro que dela escapava tinham ainda caráter nacional. Na Igreja do Ocidente, por representarem o vórtice de uma concepção universalizante de civilização, os ritos apresentam um mesmo padrão básico. Poderiam, dessa maneira, ser encontrados por toda a extensão da Europa sob a influência da Igreja Católica Ocidental:

O diálogo “*quem quaeritis*” entre o anjo e as Marias podia ser ouvido no Domingo de Páscoa em São Galo e em Viena, em Estrasburgo e em Praga, no monastério italiano de Sutri e em Pádua, na Catedral de Litchfield na Inglaterra, no mosteiro espanhol de Silos, em Linköping na Suécia e sob os arcos góticos da Catedral de Cracóvia. (BERTHOLD, 2011, p. 194).

Da mesma pergunta, “A quem buscais?” (*quem quaeritis?*), originaram-se os autos do ciclo natalino, dado que “A peça de Natal foi produzida em analogia à peça de Páscoa.”²⁵ (HARDISON, JR., 2019, p. 226, tradução nossa). Na noite de Natal, por toda Europa do Ocidente era encenado o momento no qual os pastores encontravam o anjo que vigiava o presépio em que Cristo nasceu. E, então, o anjo dirigia aos pastores a interrogação “A quem buscais na manjedoura, ó pastores?”. Em seguida, o Aleluia da Missa era celebrado com a exortação “Ide e dizei a todo povo que Ele nasceu”. Tal como no ciclo pascal, à situação nuclear do auto natalino começaram a ser integradas situações cujo acréscimo formaria uma série padronizada de situações dramáticas, como é o caso, no século XI, do episódio dos três Reis Magos. O ciclo da Natividade passou então a ser composto por várias cenas, sendo o episódio central a “Adoração dos Pastores” junto ao presépio do Menino Jesus. O segundo episódio era

²⁵ “The Christmas play was produced by analogy to the Easter play.”

a “Degolação dos Santos Inocentes”. Neste momento o *officium* litúrgico do Natal começou a assumir contornos teatrais mais bem-definidos, uma vez que a inclusão da figura de Herodes possibilitou a tensão que oferece a figura básica do antagonista, de alguém que incorpore a maldade mesma. Depois vinha o episódio da “Marcha dos Profetas”, que servia como uma conexão entre o Antigo e o Novo testamentos, de forma que toda a história bíblica precedente pudesse ser retomada como prefiguração do nascimento de Cristo, em uma materialização cênica do dogma instituído pela patrística. Solenes, os patriarcas e profetas bíblicos, um por um, discursavam sobre a chegada do Salvador, demonstrando didaticamente aos fiéis a sequência da História Sagrada. Depois desses personagens bíblicos, vinham também Nabucodonosor e a Sibila pagã aludir ao nascimento de Jesus. Essa entrecena, em específico, foi reaproveitada no século XVI por Gil Vicente para a escrita do *Auto da Sibila Cassandra*.

O enriquecimento dos elementos dramáticos que partiram dessa mesma fonte foram aparecendo na medida em que o espetáculo teatral passou a ser considerado como um modo primordial de comunicação pedagógica dos princípios dogmáticos da história bíblica (junto às esculturas e aos vitrais das catedrais, o teatro afirmou-se como uma das variantes da *Bíblia pauperum*),²⁶ já que os textos primários que serviam como base à encenação eram os Evangelhos. O episódio seguinte a ser acrescentado à interrogação do anjo seria, portanto, o momento inaugurador de uma flexibilização teatral. Ainda dentro do escopo da ação pascalina, na “corrida ao túmulo”, após os discípulos Pedro e João terem recebido a notícia da Ressureição, aparece um primeiro elemento cômico de natureza grotesca, pois Pedro, um homem velho, era representado, manco e ofegante, correndo atrás de João. A caracterização derrisória da velhice, diga-se, é um traço típico do cômico helenístico, presente tanto em Aristófanes, com intenção de causar desprezo, quanto, de forma um pouco mais indulgente, em Menandro (MINOIS, 2003, p. 52). Mais do que motivo cômico, para o espírito da cultura de origem grega, a velhice é repulsiva, porque oposta ao erotismo

²⁶ Orientava esse princípio uma noção mais abrangente de integração entre o belo e os valores metafísicos, e não, como poderia parecer à primeira vista, uma tentativa de levar aos simples os conteúdos sacros. De todo modo, havia, além do intuito de celebração do belo, um fim didascálico. Por isso, em 1025, segundo Umberto Eco (1989, p. 29), foi instituído no Sínodo de Arras que “aquilo que os simples não pudessem entender através da escritura deveria ser aprendido através de figuras”, de modo que a pintura serviria “antes de tudo, para embelezar a casa de Deus (*ut domus tali decore ornetur*), para revocar a vida dos santos e, finalmente, para o deleite dos incultos, já que a pintura é a literatura dos laicos, *pictura est laicorum litteratura*.”. À literatura, seguindo o mesmo princípio, caberia “ser útil e deleitar” (ECO, 1989, p. 29).

opulento da beleza da juventude. A Idade Média resgata, por força da tradição do mimo, essa caracterização da velhice, e demonstra seu pendor natural para uma mistura de registros. Com efeito, “a Idade Média gostava do cruzamento e mistura de gêneros de estilo em qualquer forma.” (CURTIUS, 1957, p. 445).

Essa intromissão da comédia dentro da textualidade rígida do espetáculo pascalino introduz, assim, o momento histórico fundamental da descoberta de toda uma teatralidade historicamente possível, e é a partir desse instante cômico que ressurgiu novamente a potencialidade adormecida do teatro popular. Como diria Rubem Rocha Filho (2010, p. 52), “Só um gênero híbrido, ainda indefinido, conseguia reunir esta explosão popular e a cena religiosa [...]”. Depois de afirmada essa primeira lacuna cômica, outros tropos e personagens primários irão aos poucos dominando o espetáculo e forçando-o, por motivos práticos, a sair do templo para o pátio das igrejas, o que viria a acontecer definitivamente por volta do século XII.

O personagem que, na galeria de papéis fixos dos autos, de alguma maneira figura como o antecedente das caricaturas jogralescas é o *Mercator*, personagem cuja ação marca o “primeiro interlúdio ‘mundano’” (BERTHOLD, 2011, p. 191) do teatro medieval. Tal personagem oferecia um arco cênico que parecia criar um ligeiro escape da rigidez do repertório bíblico, e foi introduzido pela primeira vez no século XI. Utilizando-se de uma indicação contida no Evangelho de São Marcos a respeito de que, a caminho do Sepulcro, às três Marias haviam sido oferecidas fragrâncias para ofertar a Cristo, a entrecena do Mercator foi recebendo cada vez maior incremento e ocupando papel de destaque na encenação pascalina. Séculos depois, essa cena cômica se estenderia até sua casa, onde via-se uma briga entre o Mercator e sua esposa, insatisfeita com a pobreza a que se sentia submetida. Irritado, o marido surrava a esposa, e depois que aquele adormecia, a esposa acabava se entregando ao criado do Mercator, que zombava da avareza do velho patrão. Nesse episódio a liturgia rendia-se momentaneamente à fascinação mundana do mimo e da tradição da comédia antiga, e aos poucos o público se tornava cativo desse elemento cômico. No entanto, nas suas primeiras aparições, a caracterização do Mercator ainda obedecia a um modelo de austeridade, combinando com o tom geral da encenação: o personagem usava o capuz dos eruditos, lentes de aumento, mantinha uma postura solene, de olhos baixos, gestos pausados, enquanto manipulava os ingredientes da solução que preparava. Somente séculos mais tarde é que seu motivo dramático foi

transformado em pilhéria, mas a sua inclusão representou um passo importante no caminho de desagregação do cosmos hierático em direção ao mundo secular.

O Mercator corporifica o próprio evoluir histórico da estrutura do auto, que foi gradativamente se desfazendo de sua limitação veneranda para tornar-se não só divertimento público, no qual toda a variedade e alegria da vida secular vinham misturar-se ao espírito compartilhado da civilização cristã do Ocidente, mas uma forma teatral que em Gil Vicente encontraria genuína expressão autônoma de gênero.

3.3 BAIXA IDADE MÉDIA: SECULARIZAÇÃO DA HISTÓRIA E FORMAÇÃO DO AUTO

Nessas pequenas fissuras que começaram a aparecer, seja na figura do Mercator, seja na comicidade da “corrida ao túmulo”, parte do clero entendia o risco da profanação dos rituais e da perda de uma integridade irrecuperável, o que poderia precipitar um perigoso movimento de secularização das ideias católicas. Vários exemplos de condenações oficiais da alta cura, como do bispo de Zamora, Rodrigo Sánchez de Arévalo (*Speculum humanae vitae*), no século XV, ou nos *Estatutos* promulgados pelo arcebispo de Braga, já em 1281, alertavam para o perigo do povo associar-se aos *jograis*, *mimos* e *histriões* (TYDEMAN, 2008, p. 114). Pequenos em aparência, os lapsos que afrouxaram a tutela da Igreja sobre os autos pascais e natalinos contribuíram para transformar, com o passar do tempo, as procissões em festas indisciplinadas, de apelo popularesco: “As festas mais sagradas, até mesmo a noite de Natal, são passadas em devassidão, com jogos de cartas, injúrias e linguagem escandalosa [...]. Nas vigílias dos feriados religiosos, as pessoas dançam dentro da própria igreja ao som de canções libertinas”, afirma Johan Huizinga (2013, p. 261). Situações dramáticas como a do Mercator foram, em grande parte, as responsáveis por essa crescente profanação do teatro religioso, dado que nele voltavam a ser vistos os velhos mesmos tipos da Fábula Atelana e ouvida aquela mesma voz livre pela qual falavam os mimos²⁷ nos *Ludi Romani*, à qual a Igreja, ainda em seu estágio primitivo, condenara. Diante disso, afirma Margot Berthold (2011, p. 222) que “É à inclusão do mimo que a paixão da Baixa Idade Média deve muito de

²⁷ Jacques Le Goff (1985, p. 64) alude ao fato de que a cultura eclesiástica da Idade Média associava a comunicação gestual igualmente ao teatro e à possessão diabólica, vendo em ambos os piores traços da influência pagã.

sua exuberância e da visão terra-a-terra, assim como uma vivência realista do estilo de representação que nunca teria podido desenvolver dentro dos limites estritos dos círculos laicos.”.

O popularesco, que subsistiu na expressão católica dos estratos menores da sociedade, já prenunciava um processo de descontinuidade da experiência totalizante da ritualística cristã, justamente como efeito colateral de uma hiper sacralização da vida. Como lembra Huizinga, no período logo seguinte, que chamou de “outono da Idade Média”, as representações externas da fé já ameaçavam a posse da centralidade simbólica da Igreja, pois “A vida estava tão saturada de religião que a distância entre o terreno e o espiritual ameaçava ser perdida a qualquer momento.” (HUIZINGA, 2013, p. 255). Afirma o autor ainda que, nesse momento histórico, “A Igreja precisa ficar sempre alerta para que Deus não fique próximo demais da terra” (HUIZINGA, 2013, p. 251), como de fato viria a acontecer. Mas a ocorrência desse fenômeno como resultado das encenações dos autos foi um processo histórico cujo desenvolvimento deu-se de modo gradual: primeiro a saída do interior da igreja, depois o espetáculo semierudito no átrio e, finalmente, o deslocamento para a praça das cidades. Também a urbanização e o influxo contínuo dos temas seculares no corpo dramático dos autos contribuíram para o surgimento de novas configurações culturais que se integrariam tanto no aspecto estético quanto no urbanístico, o que precisaremos perseguir a partir daqui.

Um instante decisivo nessa dinâmica deu-se após a proibição, pelo papa Inocêncio III (1161–1216), de representações de dramas dentro das igrejas, no ano de 1210. A ligação do teatro com a Igreja, entretanto, não foi interrompida por tal decisão, uma vez que as representações continuaram determinadas pelo serviço católico. O deslocamento do drama para o ambiente externo das igrejas foi um passo intermediário na sua inadvertida e progressiva secularização, pois o lugar para onde foi movido compunha ainda o ambiente físico do templo: o *átrio*. Este local, na ausência de instituições urbanas independentes, ocupava posição de grande importância na vida urbana. Como afirma Jacques Le Goff (1998, p. 10), nessa época, “Quando há encontros e discussões, isso se dá com mais frequência nas igrejas, sobretudo na sua parte anterior, que geralmente é mais desenvolvida e à qual se dá um nome antigo, o *átrio*.”.

Mas, antes mesmo da saída do espetáculo de dentro do templo para o átrio, já fora instituído um modo de apresentação dramática que comportava a imensidade

episódica dos assuntos: somente por meio de um tipo de representação de caráter *épico* isto seria possível. Em cada uma das modulações do gênero auto essa predisposição épica irá fazer-se percebida de modo particular. Ressaltaremos esses aspectos de modo detalhado quando formos tratar de cada um deles. Por enquanto, nos atenhamos apenas àquilo que no princípio épico está relacionado com a noção de urbanidade que se desenvolvia nesse período, uma vez que, no que diz respeito ao teatro, há uma notável coerência entre a adoção do modo épico nas representações semi-litúrgicas e o surgimento dos novos arranjos urbanos da Baixa Idade Média.

Reunindo palco, ação e história num mesmo conjunto, era, concretamente, através da ideia de uma *simultaneidade* que poderiam ser encenados todos os episódios relativos à História Sagrada. Essa adaptação técnica é uma das maiores realizações do teatro medieval, porque tornou o drama um acontecimento cada vez mais proeminente no cotidiano da comunidade católica da Europa. Tão grande se tornou, que seria impossível conter todo o aparato técnico-temático que vinha sendo desenvolvido dentro dos limites espaciais de um templo, por maior que este fosse. Sintomaticamente, também no século XII, surgem outras criações arquitetônicas de grande relevo para a formação de um ambiente visual e espacial católico, como veremos adiante. Assim, do ponto de vista arquitetônico, e mesmo urbanístico, “A simultaneidade da ação e as áreas utilizadas determinaram o futuro do palco medieval [...]” (BERTHOLD, 2011, p. 196). Quer dizer, em função da amplíssima tarefa de encenar toda a História Sagrada, o espaço de encenação teve que ser drasticamente adaptado, de sorte que o princípio de simultaneidade se tornou tanto a regra de composição cênica quanto uma adequação da teologia à cultura urbana. Dava-se, assim, dimensão palpável ao próprio espírito da pregação católica, que inseria o Tempo Sagrado, seus eventos passados e seu futuro já descrito nas Escrituras, por sobre o tempo profano:

O palco simultâneo corresponde de maneira estupenda à forma épica do teatro medieval. Na deslocação do público, diante de um palco de eventos já passados ou pelo menos conhecidos (ainda quando se estendem ao futuro do Juízo Final), exprime-se exatamente o fenômeno descrito por Schiller: ‘sou eu que me movimento em torno da ação épica que parece estar em repouso’.” (ROSENFELD, 2004, p. 48).

Ajustada a materialidade desse teatro épico à sua ancoragem teológica, não era, então, possível, nem também desejável, realizar uma encenação de natureza

ilusionista, isto é, que pretendesse interpretar um acontecimento duplicando-o em uma escala psicológica real. Na configuração mental desse período, ainda fortemente embebida em alegorismo, essa pequena encenação não poderia pretender qualquer semelhança naturalista com a pretensa realidade do evento Sagrado. Por isso, os sacerdotes que interpretavam esses papéis não procuravam iludir o público com a aparência de uma fusão da sua individualidade na do personagem. A sua humanidade servia somente como veículo para demonstração de conceitos que lhes eram superiores: a ideia, portanto, precedia o indivíduo. Nesse momento histórico não havia se instalado ainda um jogo teatral propriamente ilusionista, pois a ideia de teatro como produtor de uma ilusão no presente é alheia ao espírito geral da Idade Média, e seu elemento realista, embora essencial, é antes de tudo uma realidade *estilística*, dado que o drama está voltado a educar um público inculto. Principalmente, seu realismo não tem independência formal, porque não preconiza uma variedade de formas de, historicamente, ser humano. Toda paisagem humana era de alguma maneira estática, uma vez que estava limitada à compreensão cristã de mundo. Nesse momento, a dimensão cotidiana das ações dos homens e mulheres no presente ainda não configurava o aspecto temático, embora seu colorido principiasse a imiscuir-se no assunto sagrado. Por sua vez, o *ilusionismo* enquanto traço mimético somente voltaria a ser propriedade de épocas posteriores. O teatro medieval, especialmente nesse contexto de formação de um repertório próprio, procurava contar tudo quanto a Bíblia continha, toda a história da existência segundo a interpretação cristã.

O teatro que nasce no interior das igrejas é, tomando por empréstimo a definição de Anatol Rosenfeld, *pré-ilusionista*, e, como tal, nele o ator

[...] não pensa em recriar e “encarnar” demônios, deuses, heróis, o filho de Deus, anjos ou figuras bíblicas. Não é seu intuito dar uma imagem física e psicologicamente diferenciada do ser sagrado, mas apenas o de lhe servir de suporte [...]. Seria quase heresia se o ator de Cristo quisesse fundir a sua individualidade com a do personagem sagrado [...]. (ROSENFELD, 2004, p. 50-51).

Os padres que interpretavam a História Sagrada emprestavam seus corpos como matéria intermediária para uma encenação na qual o reflexo do sagrado deveria ser reconhecido. É o mesmo princípio, em teatro, que se verifica na teologia: a afirmação da natureza servil da realidade terrena quando comparada ao mundo neoplatônico do inteligível; a certeza da existência de um gradiente segundo o qual as formas concretas da vida acontecem como correspondência secundária da História

Sagrada. Este pressuposto domina os aspectos temático e estrutural dos autos medievais — é, mais uma vez, a introdução do princípio épico que permeia esse gênero, o mesmo que, com significativas adaptações, norteará também a realização do auto em sua versão moderna. Mas não nos adiantaremos quanto a esta última afirmação.

Assim, antes de detalharmos as características desse novo modo, semi-litúrgico, de integrar os assuntos da fé ao realismo da vida cotidiana e sua relação com o elemento cômico popular, é preciso que localizemos essa circunstância junto a uma série de discussões e acontecimentos que, originados do campo da teologia, deram origem à forma específica da episteme moderna, assim como, em sua manifestação concreta, à urbanidade na Europa, de fato muito menos ligada às cidades antigas do que às nossas grandes aglomerações modernas (LE GOFF, 1998, p. 9). Está, portanto, entre os séculos XII e XIII a solidificação de alguns dos elementos que basearam o processo histórico de secularização e modernização engendrado pela civilização ocidental; também nesse período forma-se uma nova relação entre teologia e filosofia, que o teatro medieval acompanhou e ilustrou, e cuja ascensão marcaria também seu limite de legitimidade epistêmica.

A partir do fenômeno decisivo das Cruzadas, do século XI em diante, foi sendo modificada a imagem que a cultura católica ocidental tinha de si mesma, uma vez que esta entrou em contato com a alteridade incômoda de civilizações que lhe superavam filosófica e materialmente (RUSSELL, 2016, p. 240). Como se um requintado espelho oriental fosse posto em frente ao Ocidente, este, enquanto organismo cultural, viu-se diante de uma imagem de franca indigência.²⁸ O resultado dessas batalhas, do ponto de vista da cultura, foi uma significativa mutação nos hábitos europeus: transformaram-se a moda, a alimentação, a noção de conforto, de trabalho, de urbanidade, etc. Além disso, a Igreja passou a ostentar, no vestir, suas pedrarias e ornamentos, seus enormes ganhos materiais, assim como a própria burguesia enquanto classe começou a tornar-se mais importante na balança de poder, o que viria a influir diretamente na organização dos espetáculos teatrais. Por força desse movimento de urbanização, também a centralidade das escolas monacais (anexas às

²⁸ A propósito, Jacques Le Goff (1998, p. 133) assinala que, “quando os combatentes da quarta cruzada, em 1204, se entregam a uma feroz pilhagem em Constantinopla, eles descobrem uma cidade sem igual no Ocidente.” Estes mesmos combatentes serão, em grande medida, vetores de transformação da Europa, ao trazerem do Oriente novas perspectivas culturais.

abadias) diminuiu, enquanto que, por sua vez, as escolas episcopais (anexas às catedrais e abertas à população urbana crescente) ganharam impulso. Destas, viriam a originar-se as universidades, especialmente no século XIII. Nessas escolas episcopais, a educação era responsabilidade de um dos cônegos, o *scholasticus* (*scholaster, écolâtre*), de cuja denominação advém o termo *escolástica* (CURTIUS, 1957, p. 56).

Também, sem grande alarde sobre a vida cotidiana, as traduções comentadas dos textos de Aristóteles, principalmente por Avicena (980–1037) e Averróis (1126–1198), ambos de orientação religiosa islâmica, influenciariam profundamente o subsolo filosófico encoberto por todas essas transformações de cunho sociológico, marcando, do ponto de vista intelectual, o declínio da concepção neoplatônica dominante. Esse período de profunda reorientação das mentalidades europeias é por vezes chamado “Renascença do século XII”²⁹ (GANDILLAC, 1995, p. 36). De fato, a adoção progressiva de um novo conjunto de ideias filosóficas, a concepção crescente de urbanismo e a complexificação do teatro medieval são fatos que se entrecruzam. É preciso então demonstrá-lo.

3.4 O SOLO FILOSÓFICO E A NOVA URBANIDADE DA BAIXA IDADE MÉDIA

Em relação ao aspecto urbanístico, consideremos, a princípio, o quanto o espaço das igrejas estava no centro da vida social do medievo europeu. Em muitos locais, os templos católicos eram as únicas grandes construções de alvenaria num raio de centenas de quilômetros, fazendo com que sua centralidade e imponência fossem motivo de orgulho urbano. Essa característica toma proporções ainda maiores na medida em que, especialmente no século XII, o desenho arquitetônico dessas construções se complexificou e se tornou ainda mais vultoso, formando a feição estilística do que chamamos *gótico*. Ao contrário do estilo românico, rural, monástico, cujos mosteiros “eram construídos em desfiladeiros escondidos, em elevações da planície, no meio da vegetação e dos bosques [...], o gótico é uma arte eminentemente urbana, que erige as suas catedrais no coração da cidade.” (SPINA, 1997, p. 87). O princípio dessa técnica construtiva não só produziu esse estilo histórico, como também repercutiu na vida simbólica da cristandade europeia. Dessa forma, “Os fiéis

²⁹ “Nenhum século sentiu tão fortemente como o XII o contraste entre o presente ‘moderno’ e a Antiguidade pagã-cristã.”, afirma Curtius (1957, p. 262).

entregues à contemplação de toda essa beleza podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino além do alcance da matéria.” (GOMBRICH, 1977, p. 141). Agora, a magnificência da vida celestial sobre a qual o vulgo ouvia falar nos sermões ganhava uma dimensão até certo ponto palpável, legível: “A catedral, que representa a suma artística de toda civilização medieval, torna-se um sucedâneo da natureza, verdadeiro *liber et pictura*, organizado segundo normas de legibilidade orientada, que na realidade faltam à natureza.” (ECO, 1989, p. 94). A vastidão interior dessas catedrais, projetadas para demonstrar a realidade ínfima da escala humana, era, portanto, a mais acessível e didática visão do Paraíso de que dispunha a cristandade.

Por esse e por outros fatos históricos é que nesse período, do século XI ao XII, pode ser observada uma articulação de normas para que fossem firmadas concepções históricas de urbanismo, em parte também influenciadas pelo mais vigoroso modelo urbano islâmico, com o qual os ocidentais tiveram contato durante as Cruzadas (KOTKIN, 2012, p. 83). Tais concepções são verificáveis, por exemplo, na específica codificação cristã da arquitetura, que podia ser vista com particular grandeza nas catedrais góticas. Nasce então nas cidades medievais uma ideia de beleza inventada, pois “A Idade Média”, como afirma Jacques Le Goff (1998, p. 115), “não sente a beleza da natureza, ela cria a beleza urbana.”. Os vitrais, a escultura monumental e a *abóbada de ogiva de arco quebrado*, com a qual a cristandade creu ter realizado “a conquista da luz” (SPINA, 1997, p. 77), prenunciam, ao mesmo tempo e em aparente contradição, o surgimento de uma sensibilidade mais estreita e dinamicamente atada à visão dogmática, e uma monumentalidade que, por outro lado, acentuava a progressiva urbanização e secularização da vida social. Em uma palavra, “O naturalismo gótico é um equilíbrio instável entre a afirmação e a negação das tendências mundanas [...]” (HAUSER, 1993, p. 181, tradução nossa).³⁰ Essa monumentalidade da nova arquitetura cristã está baseada no entusiasmo causado pelas consequências sociais da subjacente transição entre a patrística e a escolástica, no modo como os dogmas metafísicos principiam a ceder terreno ao primado da experiência e da razão, mesmo que esta última continuasse ainda circunscrita aos limites e objetivos da reflexão teológica.

³⁰ “El naturalismo gótico es un equilibrio inestable entre la afirmación y la negación de las tendencias mundanas [...]”

Assim, de meados do século XII ao século XIII, as traduções do *corpus aristotelicum* para o latim representaram um dos fatos mais importantes na história da mentalidade do Ocidente, pois abriu “diante do mundo da cultura latina uma nova visão do mundo, abrangente e grandiosa, compreendendo uma lógica, uma epistemologia, uma filosofia da natureza, uma antropologia, uma ética, uma metafísica e uma teologia natural” (DE LIMA VAZ, 2012, p. 37) distintas daquela visão, de base neoplatônica, que imperou desde a Alta Idade Média. Esse conjunto de saberes será articulado principalmente pelos intelectuais franciscanos e dominicanos, as duas mais importantes ordens mendicantes, ambas surgidas nesse período. A partir dessa conjunção de fatos culturais, a sensibilidade moderna principiaria a se desenhar com alguma nitidez no horizonte ocidental. O século XIII, portanto, marca a

[...] linha divisória [no pensamento] do Ocidente: aquele que tem como polo a *essência* como núcleo primeiro irradiante da inteligibilidade, e aquele que tem como polo a *existência* como primeiro radical inteligível: o hemisfério da filosofia *antiga*, o hemisfério da filosofia *moderna*, e a transição de um a outro no trabalhoso caminho do pensamento medieval. (DE LIMA VAZ, 2012, p. 72).

A Península Ibérica foi um dos territórios nos quais as ordens mendicantes exerceram influência duradoura no plano da cultura. Como, por estímulo do rei Afonso X (1221–1284), a curiosidade intelectual já havia sido alçada à condição de atributo da nacionalidade, fonte de legitimação do poder real, isso tornou-se possível; inclusive, as filosofias grega, árabe e judaica, passaram a gozar de prestígio até mesmo nos ambientes de poder da Península. E, como afirma Henrique de Lima Vaz (2012, p., 57), “o evento cultural mais importante do século [XIII]: [foi] a penetração da filosofia greco-islâmica no mundo latino”, algo que, no âmbito ibérico, foi ampliado no período da dinastia de Avis, a partir de 1385. Por isso, em Portugal, sob os cuidados da coroa, a cultura reforçou um sentimento de nacionalidade nascente: um particular que crescia à sombra do universalismo papal. Essa valorização da cultura não se restringia ao cuidado com as fontes clássicas, estendia-se ao conjunto das manifestações criativas, incluindo aquelas oriundas dos estratos populares. Por esse motivo, “não houve [...], no Ocidente cristão peninsular, profundas diferenças entre cultura ‘sábua’ e cultura ‘popular’.”, como afirma Adeline Rucquoi (1995, p. 271). É no seio desse processo, inclusive, que irá surgir um teatro como o vicentino, que recolhe da vida popular os tipos que circulam nos seus autos, uma humanidade depois

esteticamente legitimada pelos espetáculos realizados nas festividades do paço real (BERNARDES, 1998, p. 28).

Nesse contexto, tanto franciscanos quanto dominicanos (e mesmo os mercedários e trinitários, duas ordens mendicantes menores)

[...] exerceram a sua acção [sic] no seio das cidades e, a partir do século XIV, junto dos reis e dos nobres como capelães e confessores. Os dominicanos, por outro lado, tentaram monopolizar o ensino da teologia em Salamanca, tendo obtido em 1418 a criação da cadeira de teologia em Valhadolid. (RUCQUOI, 1995, p. 300).

A cultura eclesiástica das ordens mendicantes, assim, reproduzia, no campo da cultura, aquilo que, em filosofia, principiava a tornar-se determinante: a primazia da experiência sobre a especulação metafísica. E a experiência, o conhecimento sobre as coisas, em termos culturais, sempre é consideravelmente ampliada quando leva em consideração a vida do povo. Desde o início da nossa era, essa era a base social que constituiu a experiência gregária do cristianismo, porque Cristo conviveu, como se sabe, antes de tudo com as classes empobrecidas do seu tempo. Também no campo da filosofia, a *empíria*, a partir da influência de intelectuais de formação dominicana e franciscana, começa a ganhar estatuto autônomo em relação à teologia. Conquanto não fosse esse o desenvolvimento seu pretendido, Tomás de Aquino foi, no âmbito da cultura intelectual desse período, talvez o maior responsável por tornar possível uma recomposição de termos filosóficos que possibilitaram o surgimento dos primeiros traços da episteme moderna, e não por acaso este pertenceu à Ordem Dominicana.

Do século XIII em diante, portanto, a influência dominante do neoplatonismo começou a ceder terreno a uma doutrina baseada nos textos aristotélicos. Embora, a rigor, a metafísica aristotélica não permitisse um tipo de especulação de conteúdo especificamente deísta, foi a versão de Aristóteles apresentada por Aquino (que deixava de lado alguns textos originais que comprometiam essa interpretação) que se firmou como apoio à doutrina oficial da Igreja romana, isto é, o *tomismo*.

Em poucas palavras, enquanto que para os neoplatônicos a dualidade entre *essência* (o universal) e *existência* (o particular) presumia uma hierarquia regressiva, que ia do Uno até as ideias particulares, somente redimidas imperfeita e utilitariamente pelo *logos*, em Aquino a operação é invertida.

Devido ao elemento teológico, a metafísica de Aquino vai além de Aristóteles num aspecto importante. Lembremos que o Deus de Aristóteles é uma

espécie de arquiteto desinteressado. A existência não é considerada algo que precise ser conferido a coisas particulares, que simplesmente estão ali, assim como a matéria-prima da qual foram moldadas. Para Aquino, por outro lado, Deus é a fonte de toda existência. Diz-se que uma coisa finita só existe de maneira contingente. Sua existência, direta ou indiretamente, depende de algo que existe por necessidade, e esse algo é Deus. Em linguagem escolástica, isto se expressa em termos de essência e existência. Aproximadamente, a essência de uma coisa é uma qualidade, ou o que a coisa é. Existência é um termo que destaca o fato de que uma coisa é. É aquilo por meio do qual a coisa é. (RUSSELL, 2016, p. 249).

Tal como em Aristóteles, Aquino afirma o reconhecimento do Ser antes de tudo no particular, estabelecendo uma relação lógica até o reconhecimento da existência de Deus em todas as coisas, numa evidente tentativa de chegar ao reconhecimento da inevitabilidade de Deus pela via intelectual. Essa operação, entretanto, abre espaço para uma atitude empírica em face do conhecimento. Por isso, Aquino distingue a *razão* e a *revelação* como duas formas distintas de conhecer, sendo a segunda independente da primeira, pois dedicada somente aos assuntos da fé, cujas evidências estariam além do alcance da razão, implicando, por conseguinte, também no “reconhecimento da legitimidade e da capacidade da filosofia, como obra da razão natural, para operar no campo do seu objeto próprio: a *natureza* ou, mesmo, o *revelável*, que subsistem independentemente das verdades reveladas.” (DE LIMA VAZ, 2012, p. 65).

No que concerne à hermenêutica bíblica, Aquino reconfigura a interpretação neoplatônica, negando a existência de metáforas poéticas (por *infima doctrina*) na Bíblia e atribuindo às coisas divinas e espirituais também o estatuto histórico. Assim, para quaisquer fatos descritos na Bíblia, o intérprete deverá buscar um tríplice significado espiritual, inclusive considerando-os não como tropos ou alegorias *in verbis*, mas como alegorias *in factis*. Como corolário dessa perspectiva, a história profana passa a ser entendida como um jogo de acontecimentos, e não de signos, como entendia a visão alegorista até então dominante. Separam-se, finalmente, as duas realidades, e a vida mundana deixa de ser vista, como antes, como uma representação enciclopédica dos sentidos divinos.

Com esta discussão tomista, a natureza perdeu suas características falantes e surreais, não é mais uma floresta de símbolos; o cosmo da Alta Idade Média dá lugar a um universo *natural*. Numa época as coisas valiam não por aquilo que eram mas por aquilo que significavam; num certo momento percebe-se, ao contrário, que a criação divina não consiste em uma organização de signos, mas em uma produção de formas. (ECO, 1989, p. 100).

Essa ideia referente à produção de *formas* será, com o passar do tempo, ampliada à discussão histórica e artística, o que resultará na retomada da discussão sobre os gêneros literários, uma vez que elas, as formas, só adquirem, sob esse ponto de vista, existência quando deixam de ser uma abstração e são incorporadas à matéria.

Ainda que esse modo de tratar assuntos com implicações tão profundas tivesse, no caso de Aquino, o objetivo de argumentar com os não cristãos a existência inquestionável de Deus e a superioridade das escrituras sobre a poesia, fica evidente como o fundamento que adotou para interpretar a relação entre as coisas sagradas e profanas criou uma abertura considerável para que a razão escapasse do cerco doutrinário no qual esteve encapsulada por séculos. Esse gradual ressurgimento da antiga concepção da filosofia como saber autônomo será a pedra angular para a especulação de outros filósofos igualmente oriundos de ordens mendicantes, como dos franciscanos Roger Bacon (1241–1294), Duns Scotus (1266–1308) e Guilherme de Ockham (1285–1347).

Gradativamente, cada um desses pensadores avançou na perspectiva da unicidade das formas como modo de realização do Ser. Inúmeros fatores culturais confluíram para que essa forma de compreender a realidade chegasse ao fazer artístico, que a traduz em formas em cujo contorno, progressivamente, se vê o primado do particular sobre o conjunto; uma sensibilidade que, nascida de especulações metafísicas, alcança e determina as relações da cultura, na qual o *individual* vai sendo mentalmente esculpido por sob o *típico*. O alvorecer da época moderna tem, portanto, origem em discussões sobre beleza, proporção, luz, etc., nas quais pensadores franciscanos e dominicanos, como Duns Scotus e Guilherme de Ockham, preocupados em descrever como se manifestam as propriedades da substância divina nos corpos, avançam sobre o postulado de Aquino, afirmando, como o faz Ockham, a contingência das coisas criadas e a inexistência de parâmetros transcendentais de beleza. A realidade do *belo* enquanto categoria universal dissolve-se, assim, no inumerável dos particulares.

Com estes pensadores [Bacon, Scotus e Ockham, em particular], como se abrem novos caminhos para a ciência e a filosofia, torna-se necessária a elaboração de novas categorias estéticas que não sejam mais aquelas nas quais a Idade Média inteira, através de acentuações diferentes, se baseou até então. Num mundo composto de *singularidade*, a beleza deverá tornar-se a singularidade da imagem criada pelo *engenho* e pela *felicidade*. (ECO, 1989, p. 128).

É este o caminho do *nominalismo*, que engendrará, vários séculos depois, a possibilidade de retomada moderna de formas artísticas, tal qual ocorre com o auto. E a modernidade, como momento da sensibilidade humana em face do real, é, insistimos, tributária do pensamento desenvolvido no interior desses debates eclesiásticos.

Aliado a esse impacto no âmbito das ideias, há o papel, não suficientemente ressaltado, dessas ordens mendicantes (surgidas no século XIII) no desenvolvimento de uma nova noção de urbanidade para o Ocidente, essencial para formar o tipo de identidade urbana encontrável até hoje em boa parte do mundo ocidental, e também na difusão do pensamento de base nominalista, que, como dissemos, fundamenta o início da filosofia moderna. Logo, a influência das ordens mendicantes está diretamente ligada à dinâmica histórica de centralização urbana que se espalhou por todo o mundo. De um modo geral, as cidades medievais, a partir do século XII, formaram-se de uma reunião gradual dos burgos periféricos em torno de um núcleo mais desenvolvido (LE GOFF, 1998, p. 17). Continuamente, a cidade estendeu seu raio de influência sobre os territórios que a cercavam, exercendo sobre estes o direito de coleta de impostos, o que contribuiu para criar entre o centro e a periferia um movimento de integração. E foi precisamente a partir da ação e do exemplo dos franciscanos e dominicanos que tal movimento historicamente ocorreu, pois as ordens mendicantes recuperaram a ligação do cristianismo com o espírito popular que residia nas franjas urbanas. Em sentido especificamente medieval, ou seja, sem sair dos marcos principais do cristianismo, as ordens mendicantes operaram algo como uma revolução na espiritualidade do Ocidente.

Concretamente, para contrapor-se ao alheamento da Igreja em relação aos mais pobres, os integrantes dessas ordens instalavam-se nos arredores das cidades, onde o terreno era mais barato, e nestes espaços procuravam convencer o povo a não se afastar dos ensinamentos cristãos. Servindo como exemplo de humildade, e exemplificando o caráter periférico do subúrbio em relação ao centro, os mendicantes viviam e atuavam próximos às muralhas e no exterior das cidades. Mas logo, por causa de sua fé genuinamente demonstrada na preocupação com o povo, os mendicantes se tornaram objeto de estima e admiração, adquirindo, como consequência, também poder material. De tal maneira que, aos poucos, seus conventos e igrejas foram se aproximando dos centros das grandes cidades, a cuja atividade, como se fossem territórios expandidos, vieram se associar. Esta é a

dinâmica que Le Goff (1998, p. 20) classificou como “a imantação do subúrbio pelo centro”.

Na esteira desse conjunto de eventos históricos, outro aspecto contribuiu grandemente para a modificação da linguagem teatral, para sua crescente inclinação aos temas mundanos e para o surgimento da classe burguesa, que iria assumir sua organização. Referimo-nos à redenção da ideia de trabalho como valor social e simbolicamente positivo, dado que, até aquele momento, baseando-se na formação ideológica da Alta Idade Média, o trabalho era reputado como atividade espiritualmente subalterna. A razão dessa recusa derivava tanto do prestígio do ócio (*otium*), herdado dos romanos, quanto da

[...] herança judaico-cristã, que é a mais grave nesta sociedade cristianizada, já que privilegia a primazia da vida contemplativa que considera pecado, falta de confiança do homem em Deus, o fato de não se esperar da Providência a satisfação de suas necessidades materiais. (LE GOFF, 2013, p. 171).

Como efeito colateral, a figura do camponês era desprezada pelos cidadãos, como se aquele representasse a própria face negativa do conceito de trabalho, ao qual o pecado original teria condenado a humanidade. Além disso, por ter sido o último a ser cristianizado, o camponês encarnava culturalmente a ideia do que seria um pagão — tanto na cultura popular quanto eclesiástica medieval o termo pagão (*paganus*) passou a ser sinônimo de camponês (*paysan*): os *pagani* são, para autores cristãos como Cassiodoro e Isidoro de Sevilha, o mesmo que camponeses. É importante também considerar que a sociedade medieval era acerbamente alerta ao que pudesse ameaçar sua estabilidade simbólica, e por isso convencionou-se a existência de uma gama variada de tipos sociais suscetíveis à danação eterna e à marginalização histórica, o que afetava um grande contingente humano — cujo destino espiritual, a partir do século XIII, passou a ser considerado o Purgatório (LE GOFF, 1985, p. 177). Seu modo dualista rapidamente anulava a alteridade, condenando as posições intermédias.³¹

A própria ausência do camponês e, de modo abrangente, da vida rural na literatura da Alta Idade Média expressa de modo eloquente a rejeição imposta à forma de realismo pagão que a vida camponesa representava. Porque, apesar de a ruralização ser um fato primordial da Alta Idade Média, seu representante principal, o

³¹ No que se refere ao trabalho, é curioso notar que a rejeição ao camponês no século XIII irá se transformar, contrariamente, na rejeição ao ocioso e ao “mendigo válido” (LE GOFF, 1985, p. 180), isto é, àquele que optava pela vida de mendigo mesmo tendo capacidade de trabalho.

camponês, quase que desaparece na literatura da época, reaparecendo somente no fim da Idade Média na figura do astucioso, do *pícaro*. No meio cristão, desaparece por isso a fruição do belo bucólico, *topoi* tradicional na poesia latina. A Alta Idade Média, ao rejeitar o princípio de legitimidade do que podia ser entendido como um realismo social, entrincheirou-se, como vimos, numa arte profundamente simbólica, abstratamente avessa a qualquer traço de realismo trazido da herança pagã. De sorte que o camponês comparecia na mentalidade urbana desse período, mas somente como objeto passivo, como instrumento para a salvação. Para as classes que detiveram o poder na Alta Idade Média, principalmente para o clero, a própria existência do pobre servia ao propósito da caridade redentora, como se Deus os houvesse criado apenas para que os integrantes dessas classes pudessem se redimir (LE GOFF, 2013, p. 180).

No final da Baixa Idade Média, contudo, a presença cultural do personagem do camponês é recorrente, quase sempre como alvo de escárnio dos artesãos urbanos, por isso “a sátira contra o camponês é um dos motivos preferidos da literatura medieval” (CARPEAUX, 1978, p. 174). Nas *farsas* italianas (*commedie rusticali*) e alemãs (*Fastnachtspiele*), o camponês chega a figurar como tipo fixo, representando, no mais das vezes, o papel de néscio.³² Em Gil Vicente, no entanto, o princípio é o oposto. É a partir do ponto de vista do *parvo* que se pode entender a crítica social vicentina, especialmente no chamado “ciclo das barcas” (CORREIA DE ALMEIDA, 1983, p. 51), resultado da influência do pensamento de Erasmo de Roterdã (1466–1536) sobre a cultura medieval tardia. A maneira como a relação cultural com o trabalho se modificou durante a Baixa Idade Média representa, pois, um fenômeno histórico importantíssimo para esse sentido de urbanidade que nascia no Ocidente. Com a introdução, a partir do século IX, da Regra de São Bento, que insistia no trabalho como instrumento de penitência, tal desprezo em relação ao trabalho foi sendo modificado, e alcançou na cidade sua mais fiel expressão histórica.

³² Na simbólica medieval, a distinção entre *imagem* e *ídolo* era percebida de modo qualitativo. Ou seja, enquanto que da primeira fluiria uma genuína emanção do real (*imago*), da segunda somente emanaria um reflexo incompleto, falso (*simulacrum*), do modelo cuja fonte era Deus. Assim, na cultura literária medieval, principalmente da Alta Idade Média, a imagem do bom-cristão era representada como portando o reflexo de Deus, como *imago Dei*, ao passo que o pagão, o mau-cristão, “Inversamente, [...] era *simulacrum*, *imago diaboli*. Não por acaso, os camponeses eram reiteradamente descritos pela literatura medieval como seres muito feios mais parecidos com animais do que com homens, longe de serem à ‘imagem de Deus.’” (FRANCO JÚNIOR, 2008, p. 13).

Esse fenômeno irá ligar-se ao modo como e por quem os dramas litúrgicos serão organizados doravante.

As corporações, que assumiriam esse papel de organizadores dos espetáculos teatrais, nasceram historicamente como consequência da mesma *Regula* de São Bento, a partir da qual foram instituídos nos mosteiros dois modelos de formação profissional: o primeiro, destinado aos monges, baseava-se no esquema clássico das artes liberais (*Trivium*: dialética, retórica e gramática; e *Quadrivium*: astronomia, música, aritmética e geometria); já o segundo dirigia-se aos *fratres laborantes*, leigos que recebiam instrução profissional em ofícios de produção material. “O mosteiro”, como afirma Anibal Ponce, “[...] constituía uma *lição viva do trabalho organizado e racionalizado*, a tal ponto que acabou por influenciar, e não pouco, as sucessivas burguesias” (apud SANTONI RUGIU, 1998, p. 27, grifo do autor). Remontam, pois, a esse período as primeiras relações de trabalho que, desde então, têm moldado o panorama das sociedades modernas.

A partir de então, o resultado histórico desses acontecimentos diversificou a característica geral das cidades. Em decorrência do acréscimo significativo nas transações comerciais que ocorriam no interior e ao redor delas, o poder, antes assentado na posse de terras, agora mudava de natureza. O estabelecimento de feiras regulares ampliou a intensidade e o alcance do comércio europeu, introduzindo, entre outras coisas, as figuras do mercador profissional e do banqueiro. Dada sua natureza dinâmica e flexível, o comércio não poderia florescer dentro dos marcos estreitos da lei e da vida feudal, e aos poucos o poder tanto da nobreza feudal quanto do clero foi sendo conquistado por essas novas classes: “Com a expansão do comércio, surgiu um novo tipo de riqueza — a riqueza em dinheiro. [...] Agora, um novo grupo surgia — a classe média, vivendo de uma forma nova, da compra e da venda.” (HUBERMAN, 1978, p. 44). No afã de emancipar-se dessas estruturas tradicionais, os membros mais ativos no comércio urbano começaram a disputar as instâncias de governo, às vezes até de modo violento, no que é descrito por vezes como o “movimento comunal”. Nesse grupo incluíam-se tanto os mercadores quanto os artesãos, isto é, pessoas que efetuavam trocas comerciais num circuito mais restrito da cidade. “O movimento, portanto, reúne um certo número de pessoas diversas que, tendo arrancado o poder aos senhores, conservam-no coletivamente e formam um grupo que toma o nome de burgueses” (LE GOFF, 1998, p. 98). Esses burgueses reuniam-se, de acordo com a especificidade de suas ocupações, em

associações ou corporações que assumiram um papel crescentemente ativo na vida da cidade, não só no que se referia à troca de bens, mas no próprio modo de sociabilidade.³³ Isto se manifesta também na organização dos espetáculos populares, incluindo o teatro.

Nessa perspectiva é que o teatro medieval entra no que pode ser entendida como uma fase de amadurecimento, quando o drama se encaminha para o ambiente do átrio (e depois para a praça pública), carregando consigo todas essas transformações sociais e urbanísticas, absorvendo na linguagem do teatro todo o colorido particular e a animação de cada forma de vida cidadina.

3.5 O TEATRO NA BAIXA IDADE MÉDIA: A TRADIÇÃO VERNACULAR

A essa altura, o teatro ao ar livre já havia se tornado um fenômeno de grande monta, uma instituição urbana que contava com a adesão de todas as classes. Mas uma delas tomou para si o encargo maior de organizar esses verdadeiros festivais urbanos: a burguesia, dividida em corporações de ofício. Logo, o papel que as associações corporativas assumiram na organização das encenações semi-litúrgicas assinala historicamente a passagem a uma nova fase do teatro medieval: a fase da *tradição vernacular*. O drama litúrgico, de instantâneos opacos, passou então a absorver a vivacidade do conteúdo mundano e a adquirir qualidades estruturais mais bem-definidas. Nesse período, o conjunto dos elementos formais oferecidos pelo rito católico, enriquecidos substancialmente pela introdução da realidade cotidiana imediata, será organizado artística e progressivamente nos autos, de acordo com suas manifestações particulares, isto é, nos *milagres*, *mistérios* e *moralidades* — assim como também em outros modos cujas particularidades não poderemos perseguir no espaço limitado deste trabalho. Dessa forma, à medida que a vida extralitúrgica começa a ganhar terreno, os episódios bíblicos, atraídos por esse telurismo social, são obrigados a dividir o ambiente e a linguagem dramática com motivos tirados do contemporâneo. Como resultado disso, os personagens bíblicos, acionados por

³³ É na cidade, por exemplo, que o conceito de família se torna mais restrito, e também mais parecido com o que hoje em geral reconhecemos. A família, no sentido feudal, englobava diversas gerações e laços de parentesco; na cidade, por outro lado, passa a ser considerada a família somente a partir do núcleo composto por pais e filhos, aquilo que hoje chamamos “família nuclear”. Isso se reflete significativamente na arte cristã, na qual começa, a partir dos séculos XII e XIII, a ser enfatizado o tema da Sagrada Família.

disposições cênicas independentes da liturgia latina, passam a perder gradativamente sua aura de sacralidade e começam a ressumar a luz prosaica de uma interpretação realista.

Também, uma vez transportadas para o átrio, essas encenações aumentam em frequência, desvinculando-se do calendário religioso, da bipartição entre os ciclos pascalino e natalino. Nesse sentido, o interesse das corporações burguesas em promover os espetáculos esteve relacionado tanto com a ideia de produzir uma interpretação própria dos fatos religiosos quanto de incentivar um vantajoso ambiente de festa:

O estoque de acessórios e figurinos, cuidadosamente guardado durante duzentos anos pelas igrejas e monastérios, de uma temporada teatral a outra, passava agora às mãos dos burgueses e artesãos, pois, a partir do momento em que os grêmios e corporações se encarregaram do financiamento dos espetáculos, reclamaram também o direito de organizá-los a seu modo, de distribuir os gastos e escolher o elenco. O caminho da celebração litúrgica ao espetáculo teatral, que a Igreja havia encetado e incentivado, fundia-se agora com o da ascendente população urbana europeia, que, nos séculos seguintes, determinaria o curso da história e, dessa forma, também o aspecto do teatro ocidental. (BERTHOLD, 2011, p. 201-202).

Uma peça medieval começava antes de tudo na própria comunidade, que, exaltando virtudes ou reprochando rissonhamente aspectos seus, encenava a si mesma sem uma radical separação ilusionista. Por isso, além dos mercadores, entre os organizadores estavam também escrivães da cidade, seminaristas, professores, universitários e estudantes de latim; ainda, os mimos, cuja graça animava os papéis de diabos e outros representantes do mal, por meio dos quais acrescentavam o sabor popular da comédia. Uma vez em mãos laicas, começa então a ser preparado o ambiente histórico para uma escritura de textos vulgares, com uma intenção propriamente espetacular (MASSIP, 2010, p. 274). Mas, mesmo que as corporações tenham assumido o papel de organização dos dramas, os espetáculos continuaram a ser supervisionados pelos representantes da Igreja (CHAMBERS, 1903, p. 97).

No que se refere aos elementos teatrais, a antes bem-sucedida mistura dos estilos elevado e baixo, que caracterizou a formação da teologia patrística, recebe aqui, no entanto, uma manifestação cênica um tanto canhestra, na medida em que esses espetáculos abrigavam uma mescla de núcleos estilísticos que se interpunham sem a coerência de uma hierarquia definida pela fábula, e sim pela limitação do seu objetivo didático, o que, sob a perspectiva clássica, empobreceria a unidade do drama. Lembremos que, para Aristóteles (2017, p. 101), o modo “episódico”, isto é, aquele

“em que a sucessão de episódios não é determinada nem pela verossimilhança nem pela necessidade”, constitui o pior tipo de enredo. Assim, por não possuir, como a tragédia, um sistema de divisão de partes (nos termos da *Poética: sýstasis tōn pragmatōn*) que permitisse julgar o grau de importância de cada uma, a disposição dessas encenações medievais foi se conformando ao bulício da feira, ao jogo com seu espírito de excitação e desejo compartilhado, e, como consequência natural, a moldura epistêmica da História Sagrada foi sendo relaxada para receber esse irresistível afluxo do profano.

Mas, ainda que apartes sobre a fatura artística possam ser feitos, não é possível afirmar que, para o público que assistia a essas apresentações, o conjunto resultasse ineficaz, mesmo porque sob esse pouco refinamento formal restavam, espalhados, séculos de conteúdo espiritual popular carentes da centralidade dignificadora de uma elaboração artística, que será ofertada pelos autos. Assim como a própria *Poética* aristotélica, as tragédias gregas só voltariam a circular no continente europeu em fins do século XV. Não havia, por isso, algo a partir do qual fosse possível estabelecer uma comparação rigorosa; havia, sim, uma forma de consciência cultural expressa anarquicamente nas “festas do templo”, repletas de atualizações folclóricas e extravagâncias carnavalescas, como as “festas dos tolos” (*festa stultorum*) ou a “festa do asno” (BAKHTIN, 2013, p. 4), mas, ainda que contivessem intenso ludismo, nenhuma destas era teatro. Conquanto fossem simplórias, o que as anotações historiográficas a respeito da recepção dessas primeiras dramatizações costumeiramente referem é “a profundidade da impressão que o teatro medieval podia causar com seus temas e representação, ainda que seu nível artístico não fosse muito superior ao de grupos amadores cheios de boa vontade.” (BERTHOLD, 2011, p. 205). Sendo assim, a natureza dessas formas dramáticas guardava coerência com o tipo de sociabilidade que representava, de maneira que a mistura de certa forma desbragada entre gracejo e seriedade, sagrado e farsesco, era efetivamente apreciada pelo público medieval.

A aparição cada vez maior de traços tomados do cotidiano imediato influenciou grandemente na composição e no tom dessas peças. Ampliado o público, que agora reunia-se no espaço contíguo ao templo, fez-se necessária a inclusão de episódios marginais da História Sagrada, não limitados aos dois testamentos. As primeiras observações psicológicas começam então a penetrar por entre a estrutura rígida do rito, e os *tipos*, mesmo que de modo limitado, gradualmente principiam a aumentar as

possibilidades dramáticas, adaptando-as à realidade popular. Por sua vez, também a língua vulgar, que possibilitava uma comunicação imediata com o grande público presente nos dias de feira, aumentou a influência do profano sobre o litúrgico. Como já se disse, é esse o momento na história do continente europeu no qual o alcance das línguas vernáculas é ampliado, e daí ser possível distinguir o começo de uma tradição vernacular.

A princípio, os primeiros dramas semi-litúrgicos eram representados parte em latim, parte nas línguas regionais. No prólogo, os sacerdotes continuavam ainda a usar o latim, assim como os personagens mais importantes no panteão católico, como Jesus ou Nossa Senhora, seguiam sendo interpretados somente por sacerdotes e em latim. Mas, depois, mesmo o latim vai se tornando dispensável. É o que verificamos na cultura Anglo-Normanda, a partir do último quartel do século XII, em duas das mais antigas peças em língua vulgar, no *Mistério de Adão* (*Mystère d'Adam*) e em *A Santa Ressurreição* (*La Seinte Resureccion*). Enquanto no primeiro (na segunda seção, que se ocupa da história de Caim e Abel) há a novidade de uma autonomia episódica em relação ao texto latino tradicional, no segundo já não há nem passagens em latim nem referências indicando sua performance dentro ou mesmo próxima a uma igreja (HARDISON, JR., 2019, p. 254). Em ambos os casos, fundamentalmente, teatro de natureza épica.

O *Mistério de Adão* é, do ponto de vista artístico, dominado pelo princípio épico. Nesse pequeno drama, que adapta episódios do *Gênesis* bíblico, Adão é, seguindo a tradição, tentado a cometer o pecado original através da intervenção de Eva, mas a natureza de sua indignação é contemporânea ao público. Recriminando Eva, Adão se comporta da mesma forma como se comportaria um campônio francês do baixo-medieval. Predisposto ao riso, o público da época, acostumado com a licenciosidade amoral das *fabliaux*, veria talvez na desconfiança de Adão o velho motivo do marido traído. Era frequente nesse período uma associação cômica entre o mistério da figura feminina e a astúcia que corrompe e humilha o homem ingênuo (MINOIS, 2003, p. 195). Dessa forma, o evento arcaico que inaugura o drama da salvação cristã é apresentado ao público com a marca e o figurino moral da atualidade,³⁴ pois o pecado

³⁴ Essa característica não é exclusiva da arte dramática. Benedict Anderson (2008, p. 52) atenta para esse traço da mentalidade do medieval quando recorre ao modo de representação visual, presente em relevos e vitrais de igrejas da época: “Um traço característico dessas representações”, observa o autor, “é algo enganosamente parecido com uma ‘roupagem moderna’”. Os pastores que seguiram a estrela até a manjedoura onde Cristo nasceu apresentam os traços dos camponeses da Burgúndia. A Virgem

original deve tornar-se didaticamente concebível na esfera da vida privada. Novamente, o acontecimento sublime desce ao solo historicamente simplório de uma intriga de casal, mais apropriado, do ponto de vista estilístico, ao estilo baixo, e esta mistura de estilos atinge aqui seu grau máximo, na medida em que esse drama era introduzido cenicamente pela leitura do texto bíblico, entremeada por um responsório. Após esse episódio inaugural, são apresentados o drama de Caim e Abel (que ocupa a maior parte do texto) e a procissão dos profetas do Velho Testamento que anunciam a vinda de Cristo para redimir figurativamente seu análogo Adão, tal como nos primeiros autos natalinos. Tudo isso está envolvido, segundo Erich Auerbach, por uma mesma *moldura* totalizante, à qual as ações mundanas, contemporâneas, vêm integrar-se parcial e organicamente:

O espírito desta moldura que as permeia é o da interpretação figurativa dos acontecimentos. Isto significa que cada acontecimento, em toda sua realidade quotidiana, é, ao mesmo tempo, membro de um contexto histórico-universal, sendo que todos os membros estão relacionados entre si, e, portanto, são também compreensíveis como sempiternos ou supratemporais. (AUERBACH, 1976, p. 136).

Em outras palavras, a ação humana não é ainda independente da moldura analógica da História Universal cristã, e por isso não se pode afirmar sobre esse período a vigência de um realismo para além da simplicidade do estilo, pois os sujeitos dramáticos continuam agindo de acordo com o limite de determinações unívocas. Sobre o lógico, agia, portanto, um sistema de pensamento predominantemente analógico (FRANCO JÚNIOR, 2008, p. 1). Até que comesçassem a ser sentidos os efeitos da cultura intelectual escolástica, a realidade não seria ainda compreendida segundo uma ideia de causa e efeito, nem como uma sucessão contínua entre passado e presente.

À classificação de *moldura* podemos acrescentar, ainda, a noção de tempo dramático, de *simultaneidade* — épica por excelência. Assim, inexistindo uma preocupação com as unidades de tempo e espaço, a sucessão dramática é apresentada como patrimônio de todos os participantes, atores e público. Diferente do que acontecia na tragédia grega, quando somente o herói não conhecia seu destino,

Maria é pintada como a filha de um mercador toscano. Em muitos quadros, o patrono comitente, em traje completo de nobre ou burguês, está ali ajoelhado, em adoração, junto com os pastores. O que hoje parece incongruente certamente parecia muito natural aos olhos dos devotos medievais.” De forma que, o que, para nós, poderia se configurar como um sinal claro de separação entre passado e presente — isto é, a ideia, aludida por Anderson, de uma “roupagem moderna” —, para os medievais era, ao contrário, demonstração de uma equivalência natural.

sabido de antemão pelo coro e pela audiência, no *Mistério de Adão*, por exemplo, mesmo o protagonista é capaz de antecipar o futuro na vinda de Cristo. No verso 383 (“Ninguém me ajudará/ a não ser o filho que de Maria sairá”) (AUERBACH, 1976, p. 137), Adão expressa a agonia de quem está preso ao horizonte rijo de um presente já completo, no qual o suceder inescapável da realidade só pode conduzir à concretização da História Sagrada. A causalidade humana está excluída do seu horizonte, tornando Adão, para quem assistia à peça, ao mesmo tempo contemporâneo e imemorial. Mas, como afirma novamente Auerbach (1976, p. 137), é preciso tomar cuidado “para não ver em tais travessias temporais, nas quais o futuro parece se introduzir no próprio presente, algo assim como mera ingenuidade medieval”, pois os dramas medievais baseados nos eventos bíblicos fazem parte de um mesmo e imenso panorama épico-dramático. Para a mentalidade da época, nada mais coerente.

Em *A Santa Ressurreição* aproximamo-nos ainda mais de uma ideia de drama vernacular, embora ainda atado à moldura cósmica cristã a que se referia Auerbach. Esse drama litúrgico, de autor desconhecido, era uma representação pascal acrescida de personagens e motivos seculares. Ademais, não há nela nenhuma passagem em latim, não há indicações de ter sido representada na igreja nem no átrio, e a representação dos atores, ainda que não ilusionista, é indicada como representacional, e não cerimonial. “Em suma, enquanto todas as peças Pascuais Latinas sobreviventes têm óbvios vestígios cerimoniais, *La Seinte Resurreccion* não tem nenhum.”³⁵ (HARDISON, JR., 2019, p. 255). Entretanto, ainda que essa peça possa ser considerada como um desenvolvimento saído da estrutura do ritual, seu significado artístico ainda é legitimado por sua dependência em relação à tradicional representação pascalina.

Ainda assim, nessa peça podemos de fato observar o desenvolvimento de um curso rumo à fixação de categorias dramáticas ligadas à noção que nos interessa do auto. Pois, em *A Santa Ressurreição*, o episódio no qual Longino é retratado como cego constitui uma variação que não obedece estritamente à narrativa bíblica, mas nela se baseia para criar um novo episódio dramático. Na peça, ao golpear Jesus com uma lança, Longino toca seus olhos com as mãos cobertas por água e pelo sangue de Cristo, recuperando milagrosamente a visão. Convertido, Longino é preso por

³⁵ “In short, while all surviving Latin Easter plays have obvious ceremonial vestiges, *La Seinte Resurreccion* has none.”

ordem de Pilatos, que teme que o milagre seja por ele anunciado. Na prisão, então, Longino decide dividir sua experiência e entregar a própria vida ao serviço de Deus. Aí, portanto, “começa o tema tradicional para o drama medieval relacionado com um santo varão cristão que sofreu estoicamente torturas em mãos dos pagãos.”³⁶ (BOIADZHÍEV; DZHIVELÉGOV, 1957, p. 42, tradução nossa). Esse momento anuncia, de certo modo, o veio dramático específico dos *milagres*.

3.6 AUTOS DE MILAGRES

Novamente, uma rápida analogia com a tragédia grega pode vir a ser-nos útil, porque, quanto ao seu temário, é como se o drama religioso medieval estivesse, num processo gradativo, cedendo protagonismo primeiro à sua versão de um sujeito semitrágico, isto é, à encenação das *vidas de santos*, para depois abrir-se ainda mais rumo ao profano.³⁷ E esse é um aspecto importante na economia espiritual da época, pois está também relacionado com a noção do *maravilhoso*. Na Alta Idade Média, o maravilhoso havia sido reprimido pela Igreja por ter sido considerado como um perigoso resíduo da mentalidade pagã; na Baixa Idade Média, entretanto, uma primeira recuperação literária desse elemento de fascinação popular pôde ser verificada no romance cortês do século XII, ainda que este se limitasse a representar aventuras feéricas de uma única categoria, a cavalaria, cuja substância histórica a essa altura já se tornara problemática.

Mas, nas vidas de santos, a Igreja da Baixa Idade Média não identifica uma ameaça, porque desse momento histórico em diante o uso do maravilhoso prestou-se continuamente ao controle estetizante do teatro de base religiosa, de maneira que “É o encontro entre essa pressão proveniente de uma certa base laica e a relativa tolerância da Igreja que explica a irrupção do maravilhoso na época gótica.” (LE GOFF, 1985, p. 23). A categoria do maravilhoso, fundida na noção de milagre,

³⁶ “empieza el tema tradicional para el drama medieval relacionado con un santo varón cristiano que sufrió estoicamente torturas en mano de los paganos.”

³⁷ Nisso não há, contudo, necessariamente um caráter de palimpsesto em relação aos deuses e semideuses pagãos. Ou seja, a importância dos mártires e dos santos parece decorrer de um desenvolvimento natural do ideário cristão, e não, como poderia parecer à primeira vista, de uma campanha da Igreja durante a Alta Idade Média para relocalar, nos santos e mártires, as qualidades atribuídas aos seres do panteão greco-romano. Nas palavras de André Vauchez (1989, p. 212), “antes de constituir a moeda de troca da nova religião ou uma concessão da elite cristã às massas pagãs para fomentar a sua conversão, o culto dos mártires enraizou-se naquilo que o cristianismo tinha de mais autêntico e original em relação às outras religiões com as quais entrava em concorrência.”

transmitiu, assim, uma forma de sublimidade afinada com a estrutura do universo católico, por meio da qual o inaudito ficava ainda contido nos limites da gramática da fenomenologia cristã. No auto medieval, fenômenos pessoais e históricos têm, portanto, sua existência condicionada à relação de simultaneidade com a História divina, como um veio menor na cadeia vertical entre o humano e o cósmico. E o regime de sensibilidade artística a ela ligado, em que o princípio da razão é levado ao limite de seu atavismo à fé, representa bem o tipo de racionalidade que surgirá com a escolástica, com a qual harmonizam historicamente os primeiros tipos de auto, especialmente os *autos de milagres*.

O santo age como um sujeito trágico tardio, e sua psicologia simplificada dissipa o caráter agônico da realidade, a possibilidade de revelação de um mundo em desordem. Como anota Franz Rosenzweig (apud BENJAMIN, 2013, p. 114), “A tragédia da santidade é a mais secreta nostalgia do autor trágico”. Porém, ao contrário do herói da tragédia, aqui a *hýbris* não irrompe como problema, quer dizer, o santo não desafia a divindade — age antes como seu representante na terra: “Os santos imitam os anjos”, diria Santo Agostinho (2014, p. 507). Nos milagres, os santos incorporam a metafísica regulada do cristianismo; seu *ethos* está verticalmente ligado ao Absoluto, em cuja esfera o acontecimento insólito é continuamente repostado, a tal ponto que a domesticação do elemento maravilhoso poderia torná-lo demasiadamente familiar, até mesmo cansativo, para o público medieval, pois não permitia à realidade nenhum instante de desarranjo (LE GOFF, 1985, p. 25). Assim, na convenção espiritual da Baixa Idade Média, o santo, este tipo especial de *dramatis personae*, malgrado sua falta de profundidade psicológica, de certo modo atualiza a função do sujeito trágico clássico. Mas, despertada pelo drama, a consciência do santo não o impele à dúvida produtiva, e sim à simplicidade da ação redentora; neste caso, à reinstauração moralizante da certeza de que nada existe fora de Deus, nem mesmo os acontecimentos mais raros.

Porém, as comparações com a tragédia não se estendem muito além dessa sugestão. De um modo geral, os autos de milagres não tratam de um desacordo entre o indivíduo e seu meio, mas de sua reconciliação; e por isso, em um contexto de controvérsia, eles confessariam seu esquematismo. Como dissemos antes, também nos autos de milagres, ou simplesmente *milagres*, o social comparece como índice da simultaneidade do pensamento medieval, exibido no caráter épico de sua representação artística. Mais curtos que os mistérios, nos milagres as forças sociais

exercem pouco poder sobre o drama, que se resolve com as respostas metafísicas do costume religioso, em geral com a intervenção do artifício de um *deus ex machina* — e este é um elemento central dessa forma dramática. O auto, assim, destoa completamente do decoro clássico, segundo o qual esse tipo de resolução enfraqueceria severamente a verossimilhança. Acontece que o princípio que sustenta o auto não é o da suficiência da ação dramática, mas da correspondência com a expectativa didática que a justifica. Dessa maneira, como diria Northrop Frye (1978, p. 280), o herói do auto (neste caso, o santo ou a santa) nunca se aproxima da arbitrariedade irônica do destino, conservando por meio de sua ação milagrosa a integridade redentora de um *exempla*. O auto, na forma dos milagres, tem, por conseguinte, função profundamente estabilizadora, uma vez que “Por intermédio do milagre”, assevera André Vauchez (1989, p. 225), “a ordem do mundo, perturbada pelo pecado, será restabelecida.”.

Dado que as vidas de santos, encenadas num auto de milagre, tinham por função criar modelos reconhecíveis para a perfeição cristã, era preciso, então, que a imagem do santo ou santa fosse quase uniforme, limitada portanto a uma estrutura típica de pensamento. Sem existência concreta, esses personagens repetiam-se, e sua diversidade resumia-se, assim, a alguns dados biográficos como local de nascimento e circunstância da morte. Mas isso não diminuía o efeito tranquilizador da aparição de sua imagem, porque há, nos milagres, uma reunião estreita entre o artístico e a necessidade histórica: é justamente nos séculos XII e XIII que o papel dos santos ganha maior importância na vida espiritual popular. Além disso, é nesse período que o número de santos aceitos pela Igreja cresce de modo mais acentuado, por vezes motivado por preocupações cívicas ou dinásticas, ou seja, respondendo a aspectos políticos particulares de uma determinada região. Até a Reforma, os santos eram talvez as figuras mais importantes da cotidianidade religiosa medieval, pois

[...] todo um estoque de sentimentos religiosos cotidianos e ingênuos concretizava-se na veneração dos santos. Tudo isso contribuía para torná-los familiares e presentes. A imaginação popular se apossou deles: sua aparência era tão familiar quanto seus atributos e seus horrendos martírios tão conhecidos como os milagres surpreendentes. (HUIZINGA, 2013, p. 269).

Acima de tudo, nesse momento, “o povo manifesta um interesse crescente por figuras familiares e modernas” (VAUCHEZ, 1989, p. 225), e os espetáculos teatrais assumem genuína função de *Bíblia pauperum*, tornando contemporâneos, visíveis, os prodígios de que eram capazes os intercessores da humanidade no trato com Deus.

Diga-se que “Gozavam de especial popularidade os milagres relacionados com São Nicolau e a Virgem Maria.” (BOIADZHÍEV; DZHIVELÉGOV, 1957, p. 45, tradução nossa).³⁸

Embora o primeiro caso mais notável de um auto de milagre seja *O auto de São Nicolau* (*Le jeu de Saint Nicolas*), de autoria de Jean Bodel (1165–1210), o mais significativo exemplar desse tipo de auto é *O milagre de Teófilo* (*Le miracle de Téophile*), escrito por Ruteboeuf (1245–1285) e representado na segunda metade do século XIII. No primeiro, a ação não desperta na personagem do “homem prudente” (Prudhomme) uma interioridade, e sua atuação — ao sobreviver à derrota em batalha contra os pagãos e ajudar o rei, seu algoz, a recuperar seu tesouro — serve tão-somente à comprovação da potência milagrosa do santo ao qual intercede. Acentue-se, no entanto, a considerável contemporaneidade do assunto da sexta Cruzada (1248), na qual os cristãos foram derrotados, além do jogo com o realismo bruto nas cenas de batalha e em um bordel. N’*O milagre de Teófilo*, porém, o impulso dramático da contradição humana de fato começa a comparecer. Baseando sua peça na lenda de São Teófilo de Adana (século VI), que, segundo a lenda, teria firmado um pacto com o demônio, Ruteboeuf criou o principal antecedente do tema fáustico ao qual Christopher Marlowe (1564–1593) e J. W. Goethe (1749–1832) dariam sentido moderno, e que Ariano Suassuna, baseando-se em um folheto de cordel, aproveitou para escrever *Auto de João da Cruz*, discussão que retomaremos em momento oportuno.

O personagem Teófilo, ao ver-se preterido pelo bispo, é tomado por uma revolta que o faz se insurgir contra o que considera um ato injusto de Deus. Estabelece-se aí, pois, um traço de inconformismo dramático que o levará a procurar o feiticeiro Saladino,³⁹ de quem recebe a oferta de uma solução para o seu problema: um contrato com o diabo. Após ser invocado, o diabo aparece acompanhado de diabretes que, como em um cortejo burlesco, dançam no tablado. Estamos aqui diante do riso purgativo do espírito da Baixa Idade Média, que apresenta aquilo que é objeto de medo de tal forma que, diante de sua imagem, seja possível vencer o interdito —

³⁸ “Gozaban de especial popularidad los miracles relacionados con San Nicolás y la Virgen María.”

³⁹ Evidentemente, a referência desse personagem é ao líder militar curdo muçulmano Nácer Saladino (século XII), que esteve à frente dos islamitas contra os cristãos em uma Cruzada. O fato de que, aos olhos europeus, ele seja retratado como um feiticeiro é uma clara ocorrência da relação que o intelectual palestino Edward Said (1935–2003) chamaria *orientalismo* (2007, p. 27), isto é, a criação imaginária, por parte do Ocidente, de um Outro fascinante e terrível, o Oriente.

assegura Georges Minois (2003, p. 166) que, nesse período, “provocar medo sabendo que é ‘para rir’ é um meio de exorcizar o medo”. Firmado então o pacto, Teófilo compromete-se a não observar mais uma vida cristã, entregando-se a todas as formas de pecado e fazendo o oposto daquilo que é prescrito ao cristão, ou seja, “não rezar, não ajudar os pobres, não humilhar-se ante o Todo Poderoso, nem demonstrar bondade nem docilidade; em uma palavra, converter-se em um homem sem coração, um duro egoísta que não pensa mais que em si.” (BOIADZHÍEV; DZHIVELÉGOV, 1957, p. 49, tradução nossa).⁴⁰

Mesmo conquistando seus desejos de ascensão mundana, anos depois, Teófilo, arrependido, pede à Virgem Maria que o salve da danação certa. Intervindo abruptamente na ordem dos acontecimentos, Nossa Senhora, com ares de brincadeira, confronta então o diabo e, por força de sua autoridade e piedade milagrosa, recupera a alma de Teófilo, ao que se segue, entre público e atores, o canto final do *Te Deum*. Mas o súbito arrependimento de Teófilo, que não aparece como motivado pelo desenvolvimento da ação, demonstra novamente a pouca complexidade de uma perspectiva individual. É, no entanto, um primeiro rasgo de hesitação dramática que deve ser considerada, ainda que a inclinação didática diminua seu alcance. *O milagre de Teófilo* faz parte de um ciclo próprio de autos de milagres europeus em que a Virgem Maria intervém em socorro dos cristãos, os *Milagres de Notre Dame* e os *Milagres de Nossa Senhora*. Nesse sentido, especificamente em Portugal, entre os séculos XII e XIII, as coletâneas de *Milagres de Nossa Senhora de Évora* de certa forma prefiguram o marianismo característico da lírica galego-portuguesa, de linhagem occitânica. Na corte do rei e poeta Afonso X, o Sábio (1221–1284), florescem as *Cantigas de Santa Maria*, sendo ele mesmo autor de parte considerável delas (SPINA, 1971, p. 54): “São para cima de quatrocentas, [...] alternando séries de poesias narrativas sobre milagres da Virgem com loas que lhe são também dedicadas.” (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 46).

Mas em teatro também o tema dos milagres continuou a fazer-se presente em Portugal. No brevíssimo *Auto de São Martinho* (1504), por exemplo, Gil Vicente, por encomenda da rainha D. Leonor (1458–1525), ao centrar a peça no apelo sentido de um moribundo, afirma em cena as virtudes da fé e da caridade cristã. Implorando, a

⁴⁰ “[...] no rezar, no ajudar a los pobres, no humillarse ante el Todopoderoso, ni demostrar bondad ni docilidad; en una palabra, convertirse en un hombre sin corazón, un duro egoísta que no piensa más que en si.”

princípio, o alívio da morte, só ao final o moribundo invoca a piedade divina, e neste momento vem em seu socorro São Martinho, acompanhado de um cavaleiro e três pajens. Sofregamente, o pobre homem pede então por uma esmola (v. 22: “dame limosna, que de hambre me muero” [GIL VICENTE, 1942, p. 267]), e São Martinho, não tendo mais o que lhe oferecer, rasga com a espada um pedaço de sua capa e com ela ampara o homem. Após esta breve apresentação, canta-se (*prosa*) em louvor a Deus ou à Virgem ou aos santos, e se encerra com a bela sentença: “Não foi mais porque foi pedido muito tarde.” (GIL VICENTE, 1942, p. 269). Conforme o espírito da *sequela Christi*, que animou a cristandade da época, resultando na rápida canonização tanto de São Francisco de Assis (1181–1226) quanto de São Domingos (1170–1221), Martinho repete os gestos originais do cristianismo — imitação de Cristo —, e salva o homem genérico da condição precária da vida espiritual no mundo.

É precisamente esta a moldura a que se referia Erich Auerbach: as ações são uniformes porque não há imanência disponível; o reflexo do sujeito só se ilumina na deflagração da norma transcendente.

3.7 AUTOS DE MISTÉRIOS

No caso dos *mistérios*, embora haja sobre eles grande quantidade de registros históricos, seu conceito não está tão bem-definido. A começar pelo nome. Sua origem pode advir da palavra grega *musterion* (*μυστήριον*), que, expandindo uma função verbal (*myein*), significa algo como “ver o que está oculto”. A expressão está ligada às religiões de mistério da Antiguidade, principalmente à eleusina, como observamos no segundo capítulo. A partir dessa raiz grega, surgiu no latim a palavra *mysterium*, decerto também ligada a um discurso no qual predomina o reconhecimento visual da divindade e de seus atributos. Nos primeiros séculos do cristianismo latino, os termos *musterion* e *mysterium* passaram então a ser traduzidos como inerentes ao momento sacramental (em latim, *sacramentum*) da Eucaristia. Por obra dessa tradução, atribuída a Tertuliano (160–220), a ideia de sacramento ganhou um significado performativo, ampliado por perspectivas como a agostiniana de que “os sacrifícios visíveis são para os invisíveis o que a palavra é para a realidade que ela exprime” (SANTO AGOSTINHO, 2014, p. 507), pela confiança de que no sacramento (*sacrum signum*) o divino mistério é visualmente representado. Para Emma Maggie Solberg (2016, p. 17, tradução nossa), “A teologia do mistério e do sacramento de Agostinho

parece preparada para servir-se à expressão performativa: como um ator, o sacramento representa e recorda o que encena.”⁴¹ Assim, a expressão *mistério* difundiu-se, da Alta Idade Média em diante, com esse viés dúplice, significando tanto o caráter oclusivo de uma revelação restrita a iniciados quanto uma encenação da História Sagrada que se abre ao público cristão medieval.

Em meados do século XV, portanto, já se usava a designação *mistérios* (*mystère*) para referir-se quase indistintamente a representações teatrais ligadas ao ciclo bíblico.

Há, no entanto, uma outra visão a esse respeito. Segundo Edmund K. Chambers, a palavra “mistério” teria sido resultado de um engano dos escribas latinos, que teriam confundido *mystèrium* com *minister* (“servente”, “assistente”), criando, assim, o neologismo latino *ministerium*: “Provavelmente é derivada de *ministerium*, deve ser pronunciada *mistère*, e é pronunciada *mystère* por uma natural confusão com o derivativo de *μυστήριον*.”⁴² (CHAMBERS, 1903, p. 105, tradução nossa). A palavra estaria, segundo esse ponto de vista, ligada primeiramente à atividade da guilda de atores, da qual proviria tanto a noção de ofício (*métier*) quanto da atividade dos menestréis (*menestrie*). Dessa maneira, estaria ausente a ideia de que a encenação dos mistérios tinha como objetivo revelar ao povo os sentidos mais profundos da narrativa bíblica. Entretanto, desde sua divulgação, a perspectiva de Chambers provou-se pouco sustentável do ponto de vista etimológico, pois

Como nota [Philip] Durkin [principal etimologista do Dicionário Oxford de Inglês], o serviço eclesiástico — referido por uma miríade de variações sobre *mystèrium* e *ministerium* e suas combinações — exemplifica perfeitamente o casamento semântico desses dois termos: a missa é tanto um mistério no sentido da Antiguidade Grega quanto um ministério no sentido Latino medieval. (SOLBERG, 2016, p. 18, tradução nossa).⁴³

Aceitando, pois, essa proveitosa ambiguidade na convenção formal dos autos de mistérios, percebamos, a princípio, essa espécie dramática como sendo portadora do ciclo bíblico, cuja amplitude e significado encena dramática e epicamente desde a Criação até o Apocalipse. Com efeito, não estranha tanto uma certa vagueza na

⁴¹ “Augustine’s theology of mystery and sacrament seems ready to lend itself to performative expression: like an actor, the sacrament represents and resembles what it enacts.”

⁴² “Probably it is derived from *ministerium*, should be spelt *mistère*, and is spelt *mystère* by a natural confusion with the derivative of *μυστήριον*.”

⁴³ “As Durkin notes, the ecclesiastical service — referred to by myriad variations on *mystèrium* and *ministerium* and combinations thereof — perfectly exemplifies the semantic marriage of these two terms: the mass is both a mystery in the Ancient Greek sense and ministry in the medieval Latin sense.”

definição de mistério, pois na religião cristã medieval é natural manejar a inefabilidade dessa forma, preenchendo o desconhecido com a sombra sedutora e reconfortante da ideia de mistério; acima de tudo, dissolvendo a dúvida sobre a realidade desconhecida na beleza da mais inalcançável abstração. Naquilo que aqui nos compete, a preocupação está em exprimir em linguagem teatral os sucessos de uma história que supera os limites da ação clássica e do tempo humano. Em termos epistêmicos, constitui-se, nessa atitude, a face redutível de uma comunidade pré-científica; em termos dramáticos, constata-se, entre as personagens dos mistérios, a ausência de algo que modernamente poderíamos chamar uma legítima experiência interior, e, em sua dramaticidade, a inexistência de qualquer apego às unidades do sistema clássico. Ao contrário do “belo animal” aristotélico (HUBERT, 2013, p. 32), o drama do medievo é quase como uma livre colagem do eterno no efêmero.

Sob a abrangente rubrica de *autos de mistérios*, o espetáculo teatral da Idade Média atingiu, não obstante, seu mais alto grau de organização e diversidade. É, de acordo com Lígia Vassallo (1983, p. 41), “a mais importante criação do teatro religioso medieval.”. Atravessando vários séculos, o elã teatral que caracteriza a representação dos mistérios não sofreu grandes rupturas até o século XVI, quando os autos de moralidades incorporaram, com a radicalização do recurso alegórico, a manifestação-limite da visão medieval em teatro. Temas e personagens bíblicos, além de uma visão épica, continuaram sendo a base dessa forma dramática cuja medida não se conformava às proporções e unidades clássicas — porque aquilo que regia e dava legitimidade à atmosfera cênica medieval era a maneira específica pela qual o fenômeno artístico era experimentado, o que lhe garantiu, até certo ponto, uma existência duradoura. E essa afirmação vale — com modificações pontuais, até o século XV (CHAMBERS, 1903, p. 91) — para todo o sistema cultural europeu, no qual imperavam “estruturas mentais comuns, objectos [sic] de crença, de fantasia e de obsessão análogos.” (LE GOFF, 1989, p. 25).

Por isso, nesse longo percurso histórico desde os primeiros tropos encenados no interior das igrejas até os grandes ciclos de autos de mistérios, com duração de vários dias,⁴⁴ alguns dos elementos estruturantes do drama medieval não sofreram alterações profundas. Isto porque a mentalidade sob a qual uma concepção dramática era concebida não era autônoma a ponto de ocupar-se com a ideia de progresso

⁴⁴ Segundo Boiadzhiev e Dzhivelégov (1957, p. 63), alguns desses espetáculos chegavam a durar quarenta dias.

artístico. As mudanças, logo, se davam mais em termos de grau do que de espécie. Era suposto ser possível representar toda variedade de episódios conhecidos sob a mesma base analógica, apenas reorganizando os elementos bíblicos e cotidianos, pois a fonte simbólica de cada momento vivido no interior da comunidade católica europeia irradiava da presença sempiterna da História Sagrada. O tempo sagrado estava misturado com o tempo social; o céu descia à terra em cada gesto diário, e isto também nesse teatro que se unia à cidade. Dessa forma, não havia, por exemplo, a necessidade de construir um espaço fixo para a realização dos espetáculos, e a profissionalização dos atores em companhias teatrais, como no caso da *Irmadade Francesa da Paixão (Confrérie de la Passion)*, do século XV, representou, por esse motivo, um estágio final na organização do drama medieval.

A partir do século XII, os autos de mistérios foram ganhando cada vez maior incremento e se tornando fonte de grande excitação pública. Por toda a Europa, nos dias em que os espetáculos seriam encenados, a Igreja declarava a “paz de Deus”, interrompendo oficialmente todas as disputas domésticas, e, assim, os comerciantes forasteiros podiam comparecer às feiras sem medo (BOIADZHÍEV; DZHIVELÉGOV, 1957, p. 61). As ocasiões em que os mistérios eram realizados dependia em grande parte do financiamento das agremiações, conselhos municipais, e, às vezes, de cidadãos ricos e mesmo do rei. O texto, além disso, era submetido a uma censura prévia, que ficava a cargo dos bispos e magistrados.

Exigindo uma grande mobilização da comunidade, a elaboração da cenografia era dividida segundo as especificidades das corporações profissionais envolvidas na organização do evento. Quando o palco era estruturado num modelo de “carro-palco”, à frente da fila de carros se postava o anunciador do espetáculo, cujo papel mais amplo detalharemos em seguida; após, seguindo o cortejo vinham, por exemplo, os carpinteiros responsáveis pela construção da Arca de Noé, ou os ourives que fabricavam as joias dos Magos, ou os comerciantes que criavam os trajes dos Profetas. Essa adesão se explica pelo fato de que “Constituía um ponto de honra para cada classe de artesãos participar dos autos dos mistérios de sua cidade”, afirma Margot Berthold (2011, p. 231). Além dos carros-palco, outro sistema cenográfico adotado como solução era particularmente adaptável à característica épica do espetáculo. Tal solução cenográfica era a disposição de diversas “mansões”⁴⁵ nas

⁴⁵ Em Fazenda Nova, Pernambuco, desde os anos 1960, representa-se anualmente o espetáculo da *Paixão de Cristo*, um autêntico auto de mistério. Embora não repita a longa extensão episódica dos

quais eram encenados, em sequência espacial, “os eventos bíblicos aos olhos do espectador com a mesma justaposição simultânea de um painel pintado.” (BERTHOLD, 2011, p. 196). Nessa estrutura compareciam todos os lugares da ação e todos os seus elementos cenográficos: o túmulo, o crucifixo, o trono de Pilatos para o momento fundamental do *ecce homo*, o céu e, principalmente, o inferno, que, por seu potencial de fascinação, com o passar do tempo foi recebendo mais e mais investimento cenográfico.

Não havendo preocupação com a unidade de ação, os mistérios se espalhavam com muita largueza no espaço cenográfico. A “justaposição simultânea” de que falava Berthold corresponde à tentativa de representar, ao mesmo tempo, mais de um evento dramático. O que Aristóteles, na *Poética*, considerava como exclusivo da epopeia, isto é, a representação de mais de uma parte da ação simultaneamente, o auto de mistério realizava sem constrangimentos de unidade. Além disso, na *Poética*, Aristóteles (2017, p. 101), como já vimos, reprocha especificamente as ações episódicas, aquelas em que “a sucessão de episódios não é determinada nem pela verossimilhança nem pela necessidade”; nos mistérios, todavia, essa fragmentação episódica reflete de modo coerente a visão a-histórica do cristianismo católico durante o medievo. No palco medieval, essa simultaneidade dramática se dava na coexistência de uma cena dialogada com uma cena pantomímica:

No *Mystère de la Passion (Mistério da Paixão)* de Arnould Gréban, várias vezes uma cena pantomímica muda se desenrola ao mesmo tempo que uma cena falada. O dispositivo simultâneo chapado possibilita tal simultaneidade. Pode-se ver, por exemplo, durante a Primeira Estação, os doutores da lei que, num canto silencioso da cena figurando Jerusalém, consultam livros, registram contas, enquanto, indo para um outro canto da cena, Maria e suas amigas, que voltam de Jerusalém, se dirigem conversando para Nazaré. (HUBERT, 2013, p. 31).

A natureza épica do drama medieval, e dos mistérios com particular ênfase, também se manifestava nessa apreensão específica do tempo das ações, uma vez que estas não se sustentavam numa medida temporal restrita. A *fábula* do teatro medieval, em sentido aristotélico, não avançava por um processo de relação causal, necessária, cronologicamente imediata, entre os fatos. Seu sistema de situações

mistérios medievais, sua organização cênica segue ainda o princípio épico da cenografia dividida por estações “em pedra, cimento armado e granito, algu[mas] com 20 até 30 metros de boca” (PONTES, 1966, p. 136), por entre as quais o público se move seguindo o percurso de Cristo desde os primeiros milagres até a Ressureição. Portanto, o mistério da *Paixão de Cristo* de Fazenda Nova repete, com fidelidade, a já aludida fórmula de Schiller (apud ROSENFELD, 2004, p. 48) sobre o palco épico: “sou eu que me movimento em torno da ação épica”.

relacionava-se antes com a ideia de totalidade da História Sagrada, em seu ciclo que parte da Criação até as escatologias do Novo Testamento, de maneira que a perspectiva de atualidade dramática dos acontecimentos estava totalmente excluída de seu rol de preocupações. Naturalmente, o auto acabava precisando ser dividido em episódios, o que diminuía a possibilidade de concentração dramática e borrava a escala de importância dos assuntos dentro de um quadro cósmico total. Mas a essência da visão cristã medieval sobre a história era exatamente essa. Nela, compondo uma imensa teia causal, tudo estava ligado ao plano divino, e isto incluía da mesma maneira os pequenos e os grandes fatos narrados pela Bíblia, assim como os eventos passados, presentes e futuros. Esta amplitude de visão do drama medieval estava, portanto, muito mais ligada a uma atitude narrativa, épica, do que ao gosto normativo que depois a Renascença viria erroneamente associar à *Poética* de Aristóteles. A mentalidade medieval expressava em seu teatro a noção de que há unicamente uma ação e um tempo em que ela se desenvolve — a história da Salvação no tempo da cristandade. O drama, enquanto manifestação do presente, era, nesse caso, governado por uma ordem que lhe era superiormente exterior.

Além desses elementos épicos de tempo e espaço, e antes que uma ideia de comunidade católica houvesse sido totalmente perdida, o espetáculo dos mistérios conservou uma figura cênica fundamental para a sobrevivência da tradição do teatro medieval na Idade Moderna, isto é, o *praecursor*. Através desse agente mediador, alternavam-se a *mimese* e a *diegese*, configurando, assim, um vasto plano épico que embaçava qualquer perspectiva de pureza dramática. Ao mesmo tempo, sua condução criava as condições para que a encenação não se perdesse em meio à agitação urbana, enunciando e mantendo uma fronteira convencional para o momento da performance — como se fosse um coreuta, o *praecursor* era a voz que mais se aproximaria de ecoar um uníssono épico para a comunidade medieval. Interferindo na *mimese*, o *praecursor* “pronunciava os versos introdutórios e, frequentemente, dava explicações didáticas durante a peça, resumindo os eventos” (BERTHOLD, 2011, p. 221); dirigindo-se à plateia, chegava mesmo a troçar com a audiência. Como se de natureza coletiva, a voz desse anunciador garantia a presentificação evidente de um vínculo entre todos os envolvidos; pois no teatro da Idade Média, como afirma Anatol Rosenfeld (2004, p. 50), “a causa é comum”. Assim, através do *praecursor* é que é reintroduzido o que Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 256) chama “voz do rapsodo”.

Ao enfrentar a pluralidade desnorteante da forma dramática moderna e contemporânea, Sarrazac resgata a ideia do rapsódico, por meio da qual se torna possível misturar relato e representação, épico e dramático. Mas a origem que percebe nessa retomada do princípio rapsódico, tendo sua raiz primeira em Platão, como logo veremos, é também uma atitude natural no drama da Idade Média: “Se existe uma arte que, na história do teatro, apresentou-se toda ela rapsódica, foi a da Idade Média, a dos mistérios, milagres e outras Paixões.” (SARRAZAC, 2017, p. 259). Por isso que, no afã de apresentar um quadro completo da História Sagrada — cotidiana como imagem e inatingível como tempo —, os autos de mistérios recorreram à interferência dessa voz original do rapsodo, cuja manifestação medieval se situava precisamente no *praecursor*, um sujeito épico anunciador dos eventos bíblicos que se supunham atemporalmente reais. No teatro moderno, como veremos nos capítulos seguintes, esse aspecto rapsódico do drama medieval voltaria a manifestar uma tentativa de recomposição comunitária; de outro modo, como no auto de Osman Lins, o enunciador seria ele mesmo um agente da fábula.

Na Idade Média, em função da amplitude dos eventos anunciados pelo *praecursor*, os limites do admissível na moldura dos mistérios tardios (dos séculos XIV e XVI) ficaram ainda mais visíveis, quando em comparação, por exemplo, com o *Mistério de Adão* do século XII. Neste, embora a Redenção também constitua o núcleo temático, a representação que se segue após a cena do Pecado Original, isto é, a procissão dos Profetas, não enceta uma ação específica. Na verdade, é como se nessa procissão, por motivos primitivamente didáticos, fosse exibido um conjunto escultórico em movimento, como que mimetizando os versos de uma rítmica lida em sequência, e mesmo os gestos e a recitação pausada obedeciam ao ritmo cerimonioso da linguagem didascálica. Em contrapartida, nos mistérios cíclicos dos séculos XIV ao XVI há uma diferença considerável, pois neles a matéria humana assume tonalidades muito menos esquemáticas. Neles, o puramente simbólico começa a conviver com o descritivo, de tal forma que “a estrutura da obra deixou de consistir em uma esquematização da história bíblica para se tomar uma transposição dela no palco tanto quanto possível real, dando lugar à busca e invenção de pormenores que tornem o trecho mais minucioso.” (SARAIVA, 1965, p. 46). O episódico, então, se multiplica, tornando-se a regra absoluta da ação dramática, ao mesmo tempo em que nos personagens-*tipo* aparecem os primeiros vislumbres de

uma liberdade de escolha genuinamente dramática, por onde a subjetividade moderna pôde despontar.

Logo, além da grandiosidade dos momentos nucleares do nascimento e da morte de Cristo, nos mistérios, ao contrário do que ocorre nos milagres, há mais espaço para a inclusão de pequenos episódios cômicos, como a caracterização de José, à beira do berço de Jesus, agindo como um rústico atrapalhado, ou as charlatanices do personagem do Mercator (e seu criado Rubi, uma espécie de protopícaro, parente remoto tanto de Lazarillo quanto de João Grilo), já bastante transformado desde sua primeira aparição nos dramas litúrgicos encenados nas igrejas. Estava então a aparecer a tendência histórica à valorização da *astúcia*, segundo a qual “O mundo é dos velhacos, dos espertos, do homem prático [...]” (SPINA, 1997, p. 53). Nesses momentos, ressurgia novamente a tradição antiga dos mimos e *joculatores*, através dos quais era instituído o contraste que, para o medievo, afirmava a bidimensionalidade do real. Mas, ainda que a relativa autonomia dos episódios começasse a abrir espaço para o jogo com uma perspectiva individualizada dos sujeitos dramáticos, o rol de ações continuava cerceado pela dimensão essencial da moldura cristã.

Em suma, mesmo que o sucesso alcançado pelos mistérios dependesse do interesse popular por essa matéria mundana, do recurso à liberdade do cômico, mesmo que se destacassem pedaços novos e diversos de humanidade (como a cena do arrependimento e da agonia de Judas, presente no *Mistério da Paixão* [*Mystère de la Passion*], de Arnould Gréban [1452]) — tudo isto, mesmo que cada vez menos, continuava ainda subordinado à moldura que lhes conferia significado, isto é, à “luta entre o Bem e o Mal, cujos protagonistas são Deus e o Diabo” (SARAIVA, 1965, p. 42), e por isso “estes aparecem nos mistérios como os verdadeiros agentes da acção [sic] em relação aos quais o mundo é vário e fluido.” (SARAIVA, 1965, p. 43).

Deus e o Diabo eram, portanto, os heróis não trágicos dessa *mimesis* incompleta dos autos de mistérios. Nesse sentido, como observou Walter Benjamin, tanto a morte como a vida representadas no drama medieval eram movidas por uma transcendência reconhecida não pelo herói, mas *no* herói. Nele agia uma vontade sacrificial, e por meio dele era socialmente expressa a continuidade indefinível do sacrifício original revelado em Cristo. Daí que a noção de Benjamin de “drama trágico” (*trauerspiel*), passando também por uma revisitação ao expressionismo anti-classicista do drama medieval, esteja a princípio associada não a Aristóteles, mas a

Platão. Pois, como adverte Benjamin, Sócrates, o “herói” platônico, já no diálogo *Fédon* se mostrava capaz de superar a dimensão trágica e contemplar a imortalidade numa espécie de “Paixão primitiva” (SARRAZAC, 2017, p. 260), operando racionalmente sobre o elemento agônico. “Como o herói da fé cristã [...]”, afirma Benjamin (2013, p. 116), “Sócrates morre voluntariamente, e voluntariamente, num gesto de inaudita superioridade e obstinação, emudece ao recusar a fala.” Na tragédia, por outro lado, o impulso dramático decorria da revelação individual, que podia ser recebida pelo Oráculo, e se realizava na conseqüente confirmação trágica da vida, na moldura contingente que envolvia e justificava a vida do herói, que a ela era submetido. A existência desse herói era gestada numa forma de consciência sibilina que o impelia à ação. Assim, a *hýbris* pertence à tragédia clássica mas não ao teatro medieval, porque, nos autos de mistérios, o dramatismo do problema que os conduz já está resolvido de saída por um *télos* de origem exterior, pelo lume generalizante do cosmos cristão. O divino não estava somente no sentido final do universo ou na consciência da personagem — o espiritual se manifestava no real, e podia até mesmo exceder a humanidade ou representar padrões gerais de conduta humana, o que se distingue nitidamente nas *moralidades*.

3.8 AUTOS DE MORALIDADES

As fontes dos autos de moralidades devem ser buscadas, antes de tudo, nos próprios mistérios. Embora a primeira peça de caráter alegórico cujo registro ainda conhecemos, *A ordem das virtudes* (*Order of virtues*), da abadessa alemã Hildegard (WILES, 2001, p. 69), pertença ao século XII, foi somente no século XV, em especial na Inglaterra e na França, que as moralidades se arraigaram à cultura dramática medieval. Nelas, eram oferecidas explicações alegóricas para os conflitos da humanidade, tomando esta — segundo Dorothy Wertz (1970, p. 84), pela primeira vez na história da arte dramática⁴⁶ — sob a ideia substantiva de uma Humanidade ao mesmo tempo típica e universal (*Humanum Genus*), já que representada no seu denominador mais elementar. Como discutimos anteriormente, no plano das ideias, foi a partir do século XIII que as figuras alegóricas começaram a ser vistas, de acordo com Umberto Eco (1989, p. 100, grifo do autor), como “representações realísticas já

⁴⁶ Assim considera porque na *Psicomaquia*, de Prudêncio, a humanidade não tem efetiva participação, uma vez que nessa obra a batalha narrada entre os vícios e virtudes se dá dentro da mente do humano.

plenas de vida própria, embora mais próximas a um ideal *típico* de humanidade, que à última individuação psicológica”, e isto se afirmará em termos artísticos justamente nas moralidades.

A presença de entidades abstratas como participantes do mundo é uma das ideias basilares da concepção de mundo medieval, mas sua origem é ainda mais remota.⁴⁷ Como demonstra Curtius (1957, p. 212), a representação cristã de tipo alegórica teve por base o helenismo dos primeiros séculos, cujo exemplo literário mais evidente talvez esteja na *Psicomaquia*, do poeta Prudêncio (348–400), que retratava, semelhante às moralidades, o embate permanente das virtudes contra as paixões. Mesmo que, por volta do século XV, já se avizinhasse a desarticulação do cosmos católico rumo à Idade Moderna, essa opção pelo alegórico nas moralidades representava um sentimento bastante afeito à cultura medieval, isto é, a presunção de uma contiguidade entre as esferas espirituais e terrenas. Daí o extremado recurso à alegoria na arte teatral do fim da Idade Média, especialmente na figura prototípica do Peregrino, em quem essa tendência converge. Os traços dessa imagem foram conservados pela mentalidade da cultura nordestina, servindo, como teremos oportunidade de demonstrar, ao teatro de Ariano Suassuna.

Para os medievais, uma vez que a salvação era o fim desejável da existência dos indivíduos, a vida era pensada, em termos alegóricos, como uma peregrinação, como uma jornada espiritual, colocando-se a realidade observável e os conflitos da alma em um plano de sincronia; o objeto e o observador estavam como que fundidos num mesmo horizonte de dependência. Com base nessa perspectiva, para todas as coisas era possível atribuir algum significado soteriológico. Até o fim da Idade Média, a realidade mesma era vista nesses termos analógicos, que desenhavam no mundo “uma grande conexão simbólica, uma catedral de ideias, a maior expressão rítmica e polifônica de tudo que é imaginável.” (HUIZINGA, 2013, p. 335). Nesse sentido é que se pode afirmar, na arte desse estágio da civilização ocidental, um certo grau de realismo, mas não no sentido que hoje atribuímos ao termo. Na concepção medieval, a representação da realidade não estava orientada pela experimentação individual de uma rede de causas e efeitos, e sim como um profuso painel de significados que se

⁴⁷ Lembra Johan Huizinga (2010, p. 154) que “Também no Velho Testamento encontramos exemplos de personificação no quarteto da Misericórdia, da Verdade, da Justiça e da Paz no salmo 85, onde elas se encontram e se beijam; na figura da Sabedoria do *Livro dos provérbios*, nos quatro cavaleiros do Apocalipse etc.”.

multiplicavam por um jogo de simpatias analógicas — cuja decifração, diga-se, provocava um tipo de entusiasmo intraduzível para a cultura moderna, “o deleite da revelação *per speculum et in aenigmate*.”⁴⁸ (ECO, 1989, p. 93). Por esse motivo, quando a consideramos segundo essa relação particular entre pensamento e imagem, o recurso à alegoria é, a seu modo, uma forma-limite de realismo, que na prosa desaguaria “ovidianamente” na forma de amor catalogável do *Roman de la Rose*, obra descrita por Otto Maria Carpeaux (1985, p. 231) como a “primeira alegoria inteiramente profana da Idade Média”. Nessa relação, o conceito poderia vir acompanhado de uma manifestação física simples e universalmente reconhecível, como acontece com os “personagens-entidades”, o que explicaremos adiante. Do modo mais sintético possível, se a realidade espiritual pudesse ser dada a ver na realidade física, o indizível tornava-se um elemento com o qual era possível estabelecer um jogo. E na falta de uma psicologia do indivíduo, que o separasse dos objetos do pensar, recorria-se, por assim dizer, a uma iconologização simplificada das atitudes humanas gerais, sem uma distinção entre o “eu” e o universo e também sem uma preocupação quanto ao verismo dessa representação.

Ainda quanto ao surgimento dos autos de moralidades, é necessário lembrar que o período histórico com o qual essa forma dramática conviveu, os séculos XIV ao início do XVI, é um dos mais terríveis da história europeia. A profunda sensação de perda de referências descrita pela historiografia do período resulta de uma funesta combinação de superpopulação, fome, revoltas civis, grandes epidemias e pelo menos uma grande guerra (DELUMEAU, 2009, p. 163). Somente no século XIV, irromperam a Guerra do Cem Anos (1337–1453), a mais longa da história ocidental, e a chamada epidemia da peste negra. O medo é o sentimento dominante no Ocidente cristão durante essa fase histórica, em que ganha adesão uma linguagem escatológica, por meio da qual pululam notícias sobre a vinda do anticristo. Como resultado, o Diabo se tornou uma presença ainda mais importante na fantasia artística da época, sendo também o alvo de um riso popular soturnamente excitado pelo medo — “os homens do século XV, enlouquecidos com as desgraças da época, brincaram com seus medos” (MINOIS, 2003, p. 244).⁴⁹ Assim, com o intuito de aplacar essa

⁴⁸ “através do espelho e no enigma” (tradução nossa).

⁴⁹ Nesse repertório milenarista havia espaço para uma exacerbação de antigos conflitos étnicos. Considerados pelos cristãos católicos como culpados pelas catástrofes presentes e vindouras, os judeus e os povos do Norte africano (chamados pelos europeus de “mouros”) se tornam alvo de perseguições e de paródias ferozes. Essa característica permanecerá relevante na cultura europeia do

tendência ao pessimismo, novos modos de consolo para a alma tornaram-se uma necessidade premente. No plano do senso comum, os autos de moralidades cumpriram essa função, pois, em face da ameaça constante da morte, “as moralidades apareceram como uma forma de conforto diante da dúvida, ao mostrar a figura universal do homem confrontando os poderes do mal, sendo submergida por eles, e ainda assim conquistando o céu.” (WERTZ, 1970, p. 85, tradução nossa).⁵⁰

Sobre o aspecto temático, em linhas gerais, pode-se afirmar que as moralidades se baseavam na representação do conflito cosmológico pela alma do cristão, acossada, de um lado, pelas personificações do pecado e, de outro, ajudada pelas faculdades elevadas do sistema ético cristão. Com fins didáticos, as principais disputas teológicas eram postas em cena e discutidas por esses personagens abstratos; com o detalhe de que estes não eram indivíduos, mas abstrações individualizadas. As moralidades introduzem um elemento intelectual que se destaca em relação ao panorama mais amplo do teatro na Idade Média. Desse modo, “Um século inteiro estava segurando um espelho diante de si e recebendo sua imagem de volta, mil vezes ampliada.” (BERTHOLD, 2011, p. 265), e as moralidades se expressam justamente no mais absoluto tensionamento dessa imagem; forçando, portanto, uma *forma mentis* até o limite de sua validade histórica.

De certa forma, o personagem do Humano abstrato (às vezes sob a forma do Peregrino) agiu como um intermediário entre os personagens bíblicos dos autos de mistérios e as figuras historicizadas dos tipos, convencionalmente divididas por classes. Todavia, ainda antes de tornarem-se tipos, os personagens alegóricos das moralidades cumpriam o objetivo de criar um regime de identificação entre o público e os atores. A morte, experimentada coletivamente desde o século XIV como uma realidade súbita e sempre à espreita, de alguma forma nivelou o campo de experiência comum, criando um sentido de pertença a uma mesma classe de desamparados cuja representação global cabia no personagem do Humano.

Mas advertimos que o ponto de vista aqui adotado para classificar o Humano e as entidades alegóricas como personagens não pretende tomá-los sob a forma de uma unidade psicológica, como se fora uma pessoa com referentes fixados no mundo,

século XVI, o que pode ser verificado na caracterização particularmente negativa que faz Gil Vicente desses dois povos (LAFER, 1978, p. 41).

⁵⁰ “the morality play appeared as a form of reassurance in the face of doubt, by showing the universal figure of man confronting the powers of evil, being submerged by them, and yet finally winning heaven.”

uma vez que, como distingue Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 127), “As diferentes estéticas teatrais fazem da personagem uma concepção e um uso particulares”, e a estética medieval de fato não procurava pôr em cena indivíduos tal como nós os concebemos. No caso do teatro alegórico medieval, a substância do personagem-entidade deveria ser reconhecida *dentro* do espectador, dado que seu modelo não estava convencionado no mundo material, mas em um reconhecimento hilemórfico da alma como participante da existência.

A característica mais evidente das moralidades é, por isso, a maneira pela qual estas realizavam uma ampliação do foco tanto sobre essa figura universal humana quanto sobre estados da alma que, agindo com relativa independência (relativa porque, não sendo humanas, não possuíam escopo psicológico), explicavam dialeticamente o caminho desejável para a vida moral do cristão. Tal como ocorre no mistério vicentino *Auto da História da Deus* (1527), em que Mundo e Tempo, personificados, interagem com Cristo e os profetas (GIL VICENTE, 1942, p. 171), era já frequente que entidades abstratas tomassem parte no enredo dos autos de mistérios. Contudo, essas entidades, agora cenicamente personificadas, ocupavam nas moralidades o centro do jogo teatral e exerciam sobre o personagem humano as pressões que nele despertavam espasmos de vontade dramática. Em comparação com os mistérios, a unidade artística tornava-se, assim, necessariamente maior, porque nas moralidades todo o foco recaía sobre uma sequência única de eventos.

Embora nas primeiras manifestações históricas dos autos de moralidades, ainda no século XIV, o humano fosse representado como um joguete de entidades que intervinham no seu destino espiritual, não se pode afirmar que tal procedimento recuasse à rigidez da arte do século XII, nem, portanto, ao árido esquematismo das figuras dos Profetas no *Mistério de Adão*. Mais incipiente que esta fosse, havia nas moralidades uma análise em curso, e nesta diferença residia justamente um dos elementos de conversão do mistério em moralidade (SARAIVA, 1965, p. 54). Por exemplo, no *Auto da Peregrinação Humana* (*Jeu de Pèlerinage Humaine*), que é do século XIV, o personagem do Peregrino, antes de iniciar sua viagem, solicita a Deus a companhia da Graça, tornada também personagem. O Peregrino recebe, além dessa companheira, objetos que simbolizam a Esperança, a Paciência, a Força, a Justiça, a Continência e a Humildade. Mas, por serem muito pesados, é-lhe oferecida, como suporte, a Memória, representada também por um objeto. Nessa trajetória

interpõem-se desafios à alma, que se sucedem à revelia do passivo Peregrino, cujo significado humano só se dá nessa relação em conjunto.

A estrutura tradicional das moralidades pode ser bem exemplificada na peça *O Castelo da Perseverança* (*The Castle of Perseverance*), encenada nas primeiras décadas do século XV, já que seu planejamento cênico chegou até nós com alguma riqueza de detalhes. Nela encontramos a sequência básica da tentação, queda e redenção da alma, e o palco no qual era representada a peça seguia o já conhecido procedimento épico da simultaneidade, porque dividia-se em várias estações (“mansões”). Cinco andaimes eram erguidos dentro de uma área de representação circular; em cada um deles se situava um personagem alegórico: a leste, Deus; a oeste, o Mundo; ao sul, a Carne; ao norte, o Diabo; e, entre o Diabo e Deus, ficava, em posição ambígua, a Ganância. Ao centro, erguia-se o castelo em que o *Humanum Genus* sofria a influência de cada uma dessas entidades. Dessa forma, o público se deslocava conforme as cortinas eram abertas em cada uma das plataformas (HAPPÉ, 1979, p. 75).

A alma do Peregrino, chamado genericamente de *Humanum Genus*, é o objeto da disputa entre o Anjo Mau e o Anjo Bom, que com ele conversam alternadamente, expondo os benefícios que o humano podia extrair de cada uma das situações, caso escolhesse um ou outro caminho. O primeiro personagem a influenciar o *Humanum Genus* era o Mundo, que aparecia acompanhado da Volúpia e da Estultícia. “Depois do Mundo, da Carne e do Diabo haverem demoradamente introduzido a si mesmos de seus ‘andaimes’ individuais, [...] uma figura assaz patética entra no plano, nua, exceto por um manto de crisma na sua cabeça, recém recebido no seu batismo”⁵¹ (WERTZ, 1970, p. 84, tradução nossa) — esta figura “assaz patética” (*rather pathetic*), claro está, era o humano. A sequência da sua vida continua então sendo descrita nesse embate até a velhice, quando o personagem finalmente cai em tentação. Mas, assim como preconizava a Igreja, a alma humana poderia ser redimida pela figura da Misericórdia, que intercederia por sua alma junto a Deus, e é seguindo esse tom patético que se encerra a moralidade: um outro ator, saindo do fundo do tablado onde estava o *Humanum Genus*, se projeta majestosa e simbolicamente como a alma da humanidade em direção ao céu. Nessa peça, portanto, todo o plano ontológico que

⁵¹ “After the World, Flesh and Devil have lengthily introduced themselves from their individual ‘scaffolds’, [...] a rather pathetic figure enters the plain, naked except for a chrism cloth on his head, newly received at his christening.”

subjaz a vida segundo o cristianismo medieval é descrito desde o nascimento do *Humanum Genus* até a sua morte e julgamento perante o trono de Deus — e isto sem precisar recorrer a nenhum fausto representativo, obedecendo ao mesmo tipo de engenhosa ingenuidade que caracteriza a maior parte do teatro medieval.

A identificação desses personagens alegóricos seguia também um modelo de simplicidade ostensivamente avesso ao ilusionismo. Percebia-se, por exemplo, a Avareza por estar

[...] vestida com andrajos [e porque] estreitava contra si uma bolsa de ouro. O Amor levava um espelho diante de si para contemplar-se a cada instante. A Lisonja sustinha nas mãos uma cauda de raposa, e acariciava com ela a Necedade, provida de orelhas de asno. O prazer andava com uma laranja na mão; a Fé, com uma cruz; a Esperança, com uma âncora; o Amor, com um coração... (BOIADZHÍEV; DZHIVELÉGOV, 1957, p. 89).

Essa tendência representativa era um traço que pertencia à cultura medieval como um todo. Por isso, de modo análogo, sucedia representar-se essas entidades também nas artes plásticas. A exemplo de Giotto (1266?–1337) que, por volta de 1306, em Pádua, pintou um mural no qual retratou uma série de personificações de virtudes e vícios, ao modo de estátuas. E, tal como eram vistos os personagens-entidades nos autos, pintou a Fé como uma mulher severa e impassível, segurando seus símbolos de identificação: em uma das mãos, a cruz e, em outra, um pergaminho. No teatro também ocorria de manifestar as alterações de comportamento dos personagens, e isto era feito por meios simplicíssimos, como recorrendo a pequenas placas fixadas no peito. Para simular, por exemplo, a passagem da felicidade à tristeza, não seria estranho a um personagem simplesmente mudar a legenda de “Coração feliz” para “Coração triste”. Já que não era necessário representar os personagens de acordo com uma disposição interiorizada, nada mais elementar do que apelar para a intuição fantasista do público, que não esperava dessa forma teatral mais do que a legibilidade de uma exposição de símbolos teológicos em movimento.

O passo seguinte na história do teatro no Ocidente é a aparição dos personagens que encarnam *tipos*, cuja composição tem origem na capacidade de síntese dos autos de moralidades. Este é um dos fenômenos mais consequentes da história do teatro, aproveitado tanto por Gil Vicente, Shakespeare e Calderón de la Barca (1600–1681) quanto, modernamente, por Osman Lins, na obra *Auto do Salão do Automóvel*, à qual dedicaremos uma análise em capítulo posterior.

Do ponto de vista filosófico, a passagem do modelo do universal ao tipo resultou de um novo ângulo na reflexão sobre a irradiação fenomênica, da concepção sobre o modo em que as predicções da substância original se manifestavam nas formas relativas. A percepção do típico no teatro é uma consequência direta das reflexões nominalistas. Foi no franciscano Duns Scotus que começou a ser realizada uma mudança quanto à noção tomista da dissolução dos compostos numa forma última, que necessariamente despiria as partes em favor de uma nova e completa forma substancial (RUSSELL, 2016, p. 253). A posição de Tomás de Aquino, que buscava conciliar razão e revelação, de certa forma já havia preparado as condições intelectuais para o predomínio do nominalismo na filosofia ocidental, e Duns Scotus foi um dos pensadores a acrescentar novos elementos a essa posição, cujo resultado pôde ser percebido na transição da estética medieval para o Humanismo do Renascimento.

Enquanto que para Tomás de Aquino qualquer organismo só poderia alcançar sua completude se observado pelo aspecto da unidade, para Duns Scotus e sua ideia de pluralidade (*formalitates*) a visão sobre a realidade metafísica dos organismos poderia fazer-se analítica, isto é, decompor-se sem prejuízo ao reconhecimento, neles, dos atributos do Uno. Sob tal ponto de vista, a forma última seria, na verdade, composta pela reunião de formas autônomas, segundo um princípio relacional. Vê-se aqui o desenvolvimento de uma noção de particularidade ontológica que dista substancialmente do agostinismo da Alta Idade Média, e, embora tais discussões não fossem direcionadas ao campo da estética, suas implicações foram sentidas na configuração mais ampla da cultura, como se, “por vias subterrâneas, também uma metafísica empenhada em aparentes controvérsias de escola correspond[esse] ao clima cultural da época [...]” (ECO, 1989, p. 127).

Um par de séculos depois, essa possibilidade analítica das formas agiu, na linguagem do teatro, como se fosse a revelação de uma nitidez vivificante, até ali ignorada, que punha à mostra traços distintivos das formas relativas da vida social, como é o caso das classes. Como se fosse retirado um véu que cobria as coisas, agora não somente a Humanidade, mas também *as humanidades*, as formas sociais nas quais se concretizavam aquele modelo, tornavam-se objetos manipuláveis em mãos dramatúrgicas. Visto de hoje, esse processo exhibe uma certa transparência na dialética das formas, pois, como afirma António José Saraiva (1965, p. 121), “A alegoria tende a fazer-se típica, concretizando-se [...]”. Verifica-se, na obra de Gil

Vicente, que essa descoberta dos tipos tornou-se um elemento indispensável para o desenvolvimento da dramaturgia no Ocidente, e sua aparição marca quase a distinção de uma fronteira que seria transposta como se fora uma espécie de portão de saída do pensamento artístico medieval.

E como afirmado antes, as moralidades contribuíram significativamente para que esse desenvolvimento ocorresse. No auto *Everyman*, por exemplo, o elemento típico principia a legitimar a perspectiva de uma autonomia psicológica, ainda que bastante incipiente. Não por acaso, nesse espetáculo o “homem-qualquer” (“everyman”) já é sintomaticamente “referido tanto no singular quanto no plural” (SCHMITT, 1978, p. 30). No momento histórico em que *Everyman* começou a ser encenado (discute-se se na Holanda em 1495 ou se na Inglaterra em 1509) a arte já principiava a se assenhorar novamente das proporções naturais e da observação da natureza. O interesse artístico demonstrava maior tento em relação aos assuntos humanos, não mais subordinando sua imagem ao modelo tradicional hierático. Assim, ao contrário do inerte *Humanum Genus d’O Castelo da Perseverança*, o “homem-qualquer” demonstra consciência na escolha de seus companheiros de jornada. Também em contraste com o *Humanum Genus*, ou com o passivo Adão, o personagem do *Everyman* aparece em cena como um jovem cheio de capacidade, e “Desta vez ele não tem anjos da guarda; ou estes foram internalizados como consciência, ou tornaram-se conceitos esgotados pelo excesso de familiaridade.”⁵² (WERTZ, 1970, p. 91, tradução nossa). Logo, o “homem-qualquer” exprime uma forma de identidade negativa, em quem os signos da fé não podem ser encontrados senão como ausência; o personagem agora manifesta o tipo de desejo que pode formar um caráter dramático, pois este já não possui interiorizadas as alegorias que conduziam o *Humanum Genus*. Agora, essas entidades, para que com elas haja uma interação dramática, precisam encontrar-se *com* o personagem, por exemplo, “o Vício, diferenciando-se do mesmo agente, tende a ser o Vicioso (e depois *um* vicioso), agente exterior” (SARAIVA, 1965, p. 57).

Dessa forma, os tipos aderem ao processo histórico de acréscimo das virtualidades do drama rumo à expressão de indivíduos sujeitos às dinâmicas da historicidade. Gil Vicente foi alguém que se utilizou à larga dessa possibilidade dramática aprendida dos autos de moralidades. Sua obra serve, assim, para ilustrar a

⁵² “This time he has no guardian angels; either they have been internalized as conscience, or they have become concepts outworn with overfamiliarity.”

passagem da episteme medieval para a moderna, uma vez que seus autos demonstram os limites dessa forma dramática ao tentar representar o tipo de consciência individual que surgia a partir da combinação de novas configurações históricas e filosóficas. As mesmas que, não obstante, produziram os autos de moralidade, a forma dramática limítrofe da Idade Média.

Embora não possamos, em função dos limites deste trabalho, passar em revista a obra do dramaturgo português, esta representa, de todo modo, um dos pontos de apoio para entendermos como e por quais razões os autores pernambucanos modernos optaram pelo gênero auto, mesmo contra todos os necrológios críticos escritos sobre ele. Tanto nos autos ditos “de devoção” como nos de caráter profano, Gil Vicente exibiu toda a gama de possibilidades dramáticas que para ele estavam disponíveis, mesmo sua obra tendo sido construída dentro de limites estreitos de pensamento, pois Gil Vicente era um legítimo praticante de valores e objetivos ainda próximos da mentalidade medieval, em um momento hoje concebido como uma transição histórica. Por essa razão, a modernidade enquanto atitude mental ainda não cabia nem no temperamento nem no conjunto de ações do teatro vicentino, a tal ponto que, nele, as situações dramáticas não foram capazes de criar indivíduos (com exceção da peça *Farsa de Inês Pereira*, de 1523, quando há uma relativa independência da personagem citada no título), e seus personagens, portanto, não extrapolaram os contornos exangues de disfarces sociais — encarnados em tipos.

Visto desde hoje, fica evidente que, quanto mais próximo se tornava o fim da Idade Média, mais as moralidades, dada sua natureza analítica, prestaram-se à discussão de ideias políticas. Também os *sermões jocosos* e as *danças macabras* comunicaram parodicamente severas críticas reformistas às figuras mais representativas da Igreja. A ética cristã começou a ser profundamente relativizada e sobre ela agiu a observação sociológica, de maneira que os sintomas de uma nova época se insinuavam na cultura europeia, este o motivo por que as farsas tiveram sua maior voga justamente nesse momento histórico. O tipo de heroísmo que surge dessa configuração é o do pícaro, cujo modelo original é o personagem Lazarillo de Tormes. Este, portando somente as armas da esperteza, desafia a *aparência* que sustenta os estratos sociais privilegiados (GONZÁLEZ, 2005, p. 214): joga com a falsidade ostensiva dos cavaleiros — considerados “homens de bem” segundo uma moral hipócrita cuja força tem atravessado os séculos —, o parasitismo dos clérigos e a ganância dos padres. É significativo também o aparecimento histórico das *alegres*

sociedades, que de alguma maneira institucionalizam o riso, ao modo de um “sindicato do riso” (MINOIS, 2003, p. 258), e que contavam com a nata da aristocracia entre seus membros: bispos, condes, até mesmo príncipes. De certa forma, pode-se dizer que a essa altura a iconoclastia havia se tornado um fenômeno tão dominante, que seu alvo subjacente só poderia ser a estrutura social como um todo.

Nesse momento não há mais unanimidade na cultura medieval, que se desfaz entre o soluçar de um riso agônico, os desfiles nos quais se anunciavam o “Triunfo da Morte” e o olhar perquiridor da filosofia humanista. E o traço de contestação da cultura dos séculos XV e XVI encontrou nas moralidades uma de suas primeiras expressões populares, e de sua tendência a formar imagens típicas com significantes diretos na história contemporânea resultaram inúmeras alegorias políticas. Nos Países Baixos, por exemplo, a criação das *câmaras retóricas*, organizações teatrais a princípio religiosas, sinaliza o caráter questionador que se espalhava no continente europeu (neste caso específico, em resposta à ocupação espanhola na região). Dessa maneira, toma forma toda uma tradição de alegorias políticas, da qual, veremos, o auto de Osman Lins é de certa maneira tributário.

Mas o saldo cultural das moralidades pode ser ainda melhor observado na larga propagação do uso de tipos no teatro ocidental. Como afirmam Boiadzhiev e Dzhivelégov, (1957, p. 94, tradução nossa), “Este gênero alegórico trouxe um grande benefício à arte dramática, pois a ensinou o segredo da criação de tipos. Não importa que os tipos da moralidade fossem imagens abstratas; o importante é que o princípio de generalização e síntese foi captado pela arte cênica.”⁵³

Em face dessa nova configuração histórica, o auto como gênero artístico deixou de ser praticado no Ocidente, com algumas exceções, até o século XX. Por reacionário, foi abandonado pelos artistas renascentistas europeus. Em alguns locais, como na França e na Inglaterra protestante, chegou a ser proibido logo no século XVI. Em Portugal, na esteira das determinações do Concílio de Trento, ali adotado sem restrições, a divulgação da obra de Gil Vicente passou a ser proibida pela Censura (SARAIVA; LOPES, 1976, p. 186). Na Espanha, por sua vez, dada a dominância de uma cultura católica contrarreformista de menor intensidade, restou ali o ciclo dos *autos sacramentais*, a cuja revivescência, por assim dizer, acorreram alguns dos

⁵³ “Este género alegórico aportó un gran beneficio al arte dramático, pues le enseñó el secreto de la creación de tipos. No importa que los tipos de la moralidad fueran imágenes abstractas; lo importante es que el principio de generalización y síntesis fue captado por el arte escénico.”

maiores artistas do chamado Século de Ouro, como Lope de Vega (1562–1635), Tirso de Molina (1579–1648) e, principalmente, Calderón de la Barca. No século XVIII, porém, também os autos sacramentais, por iniciativa do rei Carlos III (1716–1788), foram proibidos na Espanha, sob a acusação de desrespeito à Eucaristia.

Podemos dizer que aconteceu com o auto o que a crítica dialética apontaria como fruto da arbitrariedade do movimento histórico: atingido seu mais alto nível com as moralidades, as fraquezas da forma advieram de um elemento contingente, não dependendo do seu acerto ou erro artístico, e sim da objetividade de sua estrutura imanente, que se tornou problemática. Isto é: o abandono do auto deve-se ao simples fato de que caducaram as relações históricas que o sustentavam — como resumiria Roberto Schwarz (2000, p. 171), “a fratura da forma aponta para impasses históricos”. O auto encontrou, assim, seu limite na quase inevitabilidade de um novo obstáculo social, o ceticismo ilustrado. Nesse sentido, ocorreu com o auto a possibilidade apontada por Peter Szondi (2001, p. 12), “de que ambos esses enunciados, o da forma e o do conteúdo, entrem em contradição — quando uma forma estabelecida e não questionada é posta em questão pelos conteúdos que trata de assimilar, mas que já são incompatíveis com seus pressupostos.”.

Torna-se, então, digno de curiosidade crítica a recorrência desse gênero artístico no século XX brasileiro,⁵⁴ especificamente entre grandes artistas de uma mesma região, o que equivale a dizer: que compartilham uma identidade cultural similar.

A seguir, tentaremos encontrar as razões por que o auto ressurgiu no contexto do teatro brasileiro moderno, analisando, para isso, a trajetória, as reflexões sobre a cultura e as obras produzidas por Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Osman Lins. Iniciaremos essa investigação teórica com Hermilo Borba Filho, autor que buscou encontrar na cultura popular regional o fundamento para a criação de uma linguagem dramática que recompusesse essa tradição épico-medieval conservada nos espetáculos populares da região Nordeste.

⁵⁴ Também na Espanha, o século XX viu a tentativa de retomada do auto sacramental, por iniciativa de artistas ligados à chamada Geração de 27, como nos casos de Rafael Alberti (1902–1999) e Miguel Hernández (1910–1942).

4 HERMILO BORBA FILHO E A VISÃO ÉPICA E COLETIVA DO MUNDO

4.1 INTRODUÇÃO: DO TEATRO MODERNO AO TEATRO MODERNO EM PERNAMBUCO

A perspectiva de modernidade estética no teatro brasileiro teve um aparecimento até certo ponto tardio; no mínimo, pode-se dizer que, em comparação com o que ocorreu a outras formas artísticas, como as artes visuais ou a poesia, fez-se com menor alarde. Mesmo em empreendimentos de alcance amplo, como na Semana de Arte Moderna de 1922 ou no Regionalismo de 1926, o teatro ocupou, no Brasil do início do século passado, uma posição secundária no processo de renovação modernizante da arte nacional. Para Bárbara Heliodora, inclusive, a Semana de 22 foi, para o teatro, uma “humilhante experiência” (HELIODORA, 1972, p. 7), uma vez que efetivamente a linguagem cênica não compareceu ao Theatro Municipal de São Paulo.⁵⁵ Ainda que, já nesse período, alguém como Renato Vianna (1894–1953)⁵⁶ — cuja contribuição tem sido atualmente revisitada — tenha trabalhado para trazer para os palcos brasileiros as inovações formais do teatro moderno como vinham sendo praticadas em outros países, procurando alterar os “conceitos da encenação vigentes” (MILARÉ, 2009, p. 23), é certo que, na cultura teatral brasileira, esses ideais modernos demoraram para ser absorvidos.

A rigor, desde o princípio, pode-se dizer que o teatro no Brasil teve “como seu objetivo precípua a destruição de tudo que é local, e a introdução, no plano espiritual como no material, de valores importados” (HELIODORA, 1972, p. 5) — Heliodora refere-se aqui, evidentemente, a José de Anchieta e a seu teatro catequético, quando a encenação de autos pela empresa jesuítica visava convencer os indígenas de que

⁵⁵ É preciso lembrar, entretanto, que, em uma segunda fase, alguns autores modernistas de proa, como Antônio de Alcântara Machado (1901–1935) e Oswald de Andrade (1890–1954), vieram a escrever peças teatrais. De Alcântara Machado, *A ceia dos não convidados* (1927), e, de Oswald, *O Rei da Vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937). Em nenhum desses casos, porém, as peças chegaram a ser encenadas a seu tempo, como evidência da insuficiência técnica e do ambiente criativo estagnado que caracterizavam o teatro brasileiro do período (VIEIRA, 2010, p. 57). Sábado Magaldi, ainda em 1962, lamentava o fato de que as peças de Oswald continuassem dormitando nos livros “sem nunca passarem pela prova do palco”, afirmando mesmo que, malgrado sua riqueza, e justamente por esse motivo, “talvez sejam incapazes de atravessar a ribalta” (MAGALDI, 2001, p. 189), o que, no caso de *O Rei da Vela*, viria a acontecer pouco depois, em setembro de 1967, por obra do Teatro Oficina de São Paulo, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa (1937–).

⁵⁶ A propósito, desse autor, Hermilo dirigiu, em 1941, a peça *Divino perfume*, ainda quando, no início da sua trajetória, fazia parte do Grupo Cênico Espinheirense.

suas divindades eram, na verdade, demoníacas, seguindo a mesma lógica que motivou a primeira fase do cristianismo a destruir a herança dita pagã. De modo geral, até os anos 1920, havia na cultura cênica brasileira a continuação desse quadro caracterizado por uma carência de verdadeira curiosidade nacional. A prática do teatro no Brasil até a segunda década desse século se restringia, quase sempre, a companhias que serviam de plataforma para o brilho individual de seus primeiros atores. Além disso: “O que distinguia fundamentalmente esse gênero de teatro daquele que se firmou nas décadas posteriores era a ausência do diretor, incumbido de coordenar o espetáculo numa visão unitária.” (MAGALDI, 2001, p. 181), algo que só viria a acontecer um par de décadas depois. Também a dramaturgia adotada por essas companhias dificilmente ia além do convencional, notadamente da comédia de costumes (PRADO, 1988, p. 20), reproduzindo, dessa forma, os expedientes de uma arte que se contentava em oferecer espetáculos conservadores, incapazes de desafiar as sensibilidades provincianas.

Desse modo, os influxos tanto da literatura dramática quanto do modo de encenação modernos, especialmente tal como se faziam na Europa, demorariam até os anos 1940 para realmente criar raízes no Brasil, o que somente ocorreu, entre outras coisas, como consequência da vinda de encenadores europeus que fugiam da Segunda Guerra Mundial.⁵⁷ Nesse caminho que levaria o teatro brasileiro a tomar para si a tarefa de modernização deveria, necessariamente, haver um profundo esforço reflexivo sobre a historicidade das formas artísticas, sobre o modo de incorporar a cultura local aos instrumentos e à subjetividade que deram origem à linguagem cênica moderna.

É sob influência desse processo que o teatro moderno em Pernambuco irá se desenvolver, e é também a esse cenário que a personalidade criadora de Hermilo Borba Filho reagirá. Dentre os autores que pretendemos analisar, Hermilo foi aquele que esteve historicamente mais próximo dessas circunstâncias formativas do teatro moderno brasileiro, e, em função de tais contingências históricas, essa reflexão teórica realizou-se, na sua vida, tanto na atividade de dramaturgo quanto no mais rotineiro

⁵⁷ O caso mais representativo, é, sem dúvida, o do polonês Zbigniew Ziembinski (1908–1978), responsável por dirigir, em 1943, *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912–1980). Para considerável parte da crítica, essa peça marca um ponto de inflexão no teatro moderno no Brasil, uma vez que, no conjunto, teria sido aquela que primeiro teria sabido congregar as contribuições técnicas de vanguarda e os motivos da subjetividade moderna — o problema do subconsciente e da memória na formação da experiência, por exemplo — ao diapasão de uma fala realmente brasileira (MAGALDI, 2001, p. 203).

corpo a corpo da prática teatral. Para atingir os fins deste estudo, iremos nos deter principalmente nessa primeira fase da atuação de Hermilo, isto é, em fins dos anos 1940, período no qual o autor conduziu o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e escreveu, entre várias outras, a peça *Auto da Mula-de-Padre* (1948), foco da nossa discussão neste capítulo. Somente quando indispensável à compreensão de certos elementos relacionados ao modo como Hermilo tratava o gênero auto, aludiremos a pormenores posteriores aos anos 1940. Tentaremos, afinal, mostrar qual era a visão sobre o teatro moderno que, nessa época, Hermilo começou a forjar, a ênfase que dava à necessidade de incentivar a criação de uma dramaturgia que, assumindo os traços modernos, refletisse a identidade regional do Nordeste (REIS, 2009, p. 16). E a escolha pela designação *auto* passa justamente por essa tomada de posição, que se deu tanto em diálogo quanto em oposição a certos determinantes da cultura artística da época. Assim, neste capítulo, nossa preocupação será, inicialmente, considerar qual era o panorama do teatro no Brasil desse período (com destaque para o teatro em Pernambuco), para que possamos compreender as razões por que, nele, Hermilo optou por reinserir uma forma estreitamente ligada a uma tradição tida como secundária no concerto da época moderna: a tradição do teatro religioso medieval.

4.2 HERMILO: DOS ANOS DE FORMAÇÃO AO TEP

A princípio, com algumas exceções, a formação do teatro moderno em todo o Brasil parecia tomar a via da repetição dos grandes centros, Rio de Janeiro e São Paulo, isto é, a escolha por adotar, em terras nacionais, os padrões cênicos e dramaturgicos do teatro burguês europeu.⁵⁸ Em Pernambuco, assim como na maior parte do país, a atividade teatral até meados da década de 1940 era bastante tacanha, pois limitava-se à recepção de companhias estrangeiras e nacionais que

⁵⁸ O assim chamado *teatro burguês* é a modalidade teatral nascida como resultado da ascensão da burguesia europeia como classe dominante, especialmente a partir do século XVIII, e que tem como marcas distintivas o realismo formal e a encenação centrada na vida de personagens provenientes de estratos sociais diversos, não somente, como no classicismo, nos problemas de reis e outros membros da realeza, mas também originados do terreno onde habita o comum dos homens, por assim dizer (HUBERT, 2013, p. 153). O termo *teatro burguês* é aqui, portanto, compreendido como um conceito histórico, não propriamente valorativo — embora no período em que atuaram os autores por nós estudados a tradição do teatro burguês já fosse vista como conservadora e formalmente incapaz de responder aos imperativos de representação que então despontavam. Tal como ocorrera com a burguesia enquanto ente histórico de classe — a princípio revolucionária, depois reacionária —, também essa tradição teatral tornou-se, para muitos criadores no século XX, o modelo estético a ser superado.

representavam peças de interesse ligeiro, comédias e operetas, e que, após cumpridas suas temporadas, deixavam nos moradores da cidade “um esmagador sentimento de inferioridade por não possuírem um elenco estável” (PONTES, 1966, p. 10), à semelhança desses grupos. Somente em 1931 irá surgir, em Pernambuco, uma iniciativa capaz de criar, ainda que com limitações de toda ordem, um incipiente sentido de autonomia local. Embora contendo uma noção de espetáculo bastante antiquada, o Grupo Gente Nossa, liderado por Samuel Campelo⁵⁹ (1889–1939), foi uma referência importante, uma vez que contribuiu para a criação de uma cultura teatral em Recife, e pôde servir, à sua maneira, como ponte histórica para a formação do teatro moderno em Pernambuco — mesmo que fosse pelo simples fato de ter abrigado em seus quadros os então iniciantes Hermilo Borba Filho e Valdemar de Oliveira (1900–1977), duas das principais personalidades da história do teatro pernambucano.

É, no entanto, com o surgimento do Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), em 1941, que a prática teatral em Pernambuco ganha um perfil de maior sofisticação estética. O TAP teve o enorme mérito histórico de sedimentar no imaginário local uma ideia de teatro regular, com preocupações artísticas sérias.⁶⁰ Tendo, de um lado, o exemplo do grupo Os Comediantes, e, do outro, o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), Valdemar de Oliveira liderou o grupo em direção ao exercício do que chamava “grande teatro” (CADENGUE, 2011, p. 73), superando o hábito da representação de comédias de *boulevard* para exhibir um repertório de peças que contivessem real complexidade dramática, majoritariamente peças de autores estrangeiros. Este fator marca, desde o início, uma diferença substantiva em relação à identidade do Gente Nossa, que, sob estímulo de Samuel Campelo, incentivava o esforço dramático de autores locais — e embora isto não tenha, ao que parece, redundado em nenhuma obra de grande valor estético ou histórico, alguém como Joel Pontes (1966, p. 36) chega a opinar que “Não é possível estudar-se a dramaturgia dos pernambucanos sem se dizer que surgiu por obra de Samuel Campelo.”.

⁵⁹ Campelo foi, de certa forma, um embaixador do teatro no grupo Regionalista encabeçado por Gilberto Freyre. É dele a publicação no *Livro do Nordeste* (1925) que fazia um balanço da situação do teatro em Pernambuco, de 1825 a 1925 (AZEVEDO, 1996, p. 169). Além disso, foi um dos participantes do Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926.

⁶⁰ Nos anos de formação do TAP, o grupo pôde contar com o acréscimo dos melhores quadros (incluindo o então ator Hermilo Borba Filho) e de toda a estrutura do Grupo Cênico Espinheirense (PONTES, 1966, p. 48).

O perfil do TAP, por seu turno, sempre foi eminentemente aristocrático. Desde o primeiro momento, o grupo teve como objetivo o “aperfeiçoamento do gosto” (CADENGUE, 2011, p. 45) de estratos elitizados da população recifense, um público endinheirado desejoso de emular, no interior do Brasil, os ideais de vida espiritual dos grandes centros europeus, experiência que, em conjunto, o TAP e o neoclassicismo do Teatro de Santa Isabel forneciam. Assim, o que o TAP se propunha a fazer era pôr um público restrito a par do cânone médio do teatro burguês, o que, é preciso que se diga, diante da aridez da cena artística local, foi um empreendimento extraordinário. Afinal, o que aqui mais nos importa é que o TAP, como aponta Sábado Magaldi,

[...] tornou-se a referência para que se impusessem as políticas diversas do Teatro do Estudante e do Teatro Popular do Nordeste, este último gravando no nome a discordância em face do elitismo e do universalismo anteriores. Mostrou-se necessária uma renovação “burguesa” para que depois se procurasse instaurar um teatro do povo, fincado na região. (In: CADENGUE, 2011, p. 32).

Em relação ao TAP, os grupos de teatro de estudantes estavam, portanto, na outra margem do processo.

Antes de chegarmos à experiência de Hermilo Borba Filho à frente do TEP, cabe, todavia, uma rápida palavra sobre a trajetória pessoal desse artista cujo trabalho e concepção teatral foram, em grande medida, responsáveis por tornar o TEP um eixo para o qual convergiram os melhores valores de uma geração formada por outros grandes criadores nordestinos, representantes de diversas modalidades artísticas, como é o caso, para citar apenas alguns, de Ariano Suassuna (1927–2014), Joel Pontes (1926–1977), Gastão de Holanda (1919–1997), Francisco Brennand (1927–2019), Aloísio Magalhães (1927–1982), Capiba (1904–1997), Lula Cardoso Ayres (1910–1987), entre vários outros.

Tendo nascido em Palmares, na região da Mata Sul de Pernambuco, no ano de 1917, Hermilo, incentivado por um irmão mais velho e por um professor, desde cedo entusiasmou-se pela literatura. Ainda criança, já tinha o hábito de ler tanto a porção mais prestigiosa da literatura ocidental (como Eça de Queiroz, Machado de Assis, Víctor Hugo, etc. [TEIXEIRA, 2016, p. 151-2]) quanto os folhetos populares — “folhetos da Donzela Teodora, do Pavão Misterioso, de Carlos Magno” (BORBA FILHO apud CORREIA; ALVES, 2007, p. 187) —, nos quais estavam depositadas as águas profundas de uma sensibilidade advinda da tradição popular mediterrânea, pois, como adverte Luis Soler (1978, p. 67),

[...] o que embarcou no outro lado do Atlântico para povoar o interior nordestino foi o “espírito medieval”, com suas lendas, suas credences e seus mitos, seus hábitos, sua tábua de valores humanos e morais, suas rústicas diversões e suas artes despreziosas.

O contato de Hermilo com a arte popular tinha origem, portanto, em um universo simbólico cujas raízes devem à imaginação católica medieval. E nesse “espírito medieval” ao qual se refere o autor estava parte considerável daquilo que Hermilo, no *Manifesto do Teatro Popular do Nordeste* (de 1959), chamou *visão épica e coletiva do mundo*.

Para nós, tal ideia servirá como emblema para pensarmos a relação de Hermilo com o auto.

O encontro de Hermilo com essa fonte, que conservou o barro criativo de uma época que seguiu viva na cultura do povo nordestino, para quem, de certa forma, os símbolos da modernidade significavam somente a exterioridade frequentemente vazia de uma vida ainda baseada num sistema de valores bastante ligados a uma tradição de religiosidade popular — esse encontro explica as razões que animaram Hermilo na condução do TEP e, posteriormente, do TPN, assim como, e isto é o que mais nos interessa neste estudo, nas suas escolhas dramáticas.

Até conseguir esboçar essa visão, porém, Hermilo iniciou seu aprendizado sobre teatro nos mais variados grupos de Recife, tendo sido ator no Grupo Cênico Espinheirense, exercendo depois a função de “ponto” no Grupo Gente Nossa, em seguida, integrando o elenco (e traduzindo peças para o grupo) do TAP e, por fim, a partir de 1945, liderando o TEP. Nesse período, que vai desde a metade da década de 1930 à metade da década seguinte, Hermilo ocupou-se em estudar a fundo a história do teatro ocidental, aos poucos tomando consciência da necessidade de fundar uma matriz dramática ancorada na identidade brasileira: regionalizada, na forma e no conteúdo.

A essa altura, a voz de Hermilo já se fazia ouvir no debate cultural da cidade, uma vez que, com alguma frequência, publicava “artigos e críticas teatrais nos jornais pernambucanos” (REIS, 2009, p. 17) da época, mas foi principalmente a partir do momento em que assumiu o posto de crítico regular na *Folha da Manhã*, em 1947, que Hermilo encontrou um espaço no qual pôde alargar e desenvolver uma reflexão própria sobre toda a amplitude de temas relacionados à prática do teatro: “sobre dramaturgia, encenação, arquitetura cênica, iluminação, direção de atores, interpretação, figurinos...” (VIEIRA, 2010, p. 51). Na coluna, que intitulou *Fora de*

cena, por mais de quatro anos Hermilo deixou um registro valioso sobre o modo como encarava as contradições, os ganhos e as necessidades de um teatro que, em todo o país, buscava um modo adequado de iniciar seu processo de modernização. E, como afirma Luís Reis (2009, p. 17), desde o início, direta ou indiretamente, Hermilo já sinalizava um compromisso com a renovação do teatro brasileiro através do aproveitamento da herança, das sugestões e dos procedimentos que compunham essa *visão épica e coletiva do mundo*, cuja fonte desde então Hermilo já identificava como sendo os *espetáculos populares* da nossa região.

Além da consideração que tinha pela dramática popular, em *Fora de cena* Hermilo manifestava um interesse na formação de uma dramaturgia que se comunicasse verdadeiramente com a população local, e isto, afirmava o autor, só poderia ser atingido a partir do momento em que o teatro conseguisse se desvincular da lógica mercantil que paralisava a curiosidade formal dos grupos de teatro brasileiros (REIS, 2009, p. 18) e assumisse para si a tarefa de levar para o palco os problemas com os quais realmente convivia o povo, afirmando os valores da identidade regional por meio da representação das nossas próprias formas de convívio — e, assim, quem sabe por força da linguagem artística, enfim abandonássemos, como povo, a condição de “desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 1979, p. 3).

Embora a visão de Hermilo nessa direção tenha se desenvolvido de modo bastante acelerado, tal era a fecundidade da sua atuação nesse período, de alguma maneira aquilo que Hermilo formulou quando da refundação do TEP, em 1945, pode, em grande parte, ainda ser tomado como o princípio que norteou a escrita da peça *Auto da Mula-de-Padre*, cuja publicação data de 1948. Um projeto artístico-intelectual anunciado, portanto, antes mesmo que o seu papel na imprensa se consolidasse. Refiro-me aqui à formulação que expôs na palestra-manifesto *Teatro: arte do povo*, proferida pela primeira vez no ano de 1945 (e publicada em 1947 pela Prefeitura do Recife), durante a programação da II Semana de Cultura Nacional:

De todas as conferências, a sua foi a menos concorrida. O grande salão do Gabinete Português de Leitura ficou abandonado e, na perplexidade que se criou, os estudantes pediram para ouvir o trabalho escrito em torno de uma simples mesa em que cabiam todos. O texto era a ampliação de uma palestra lida no Rotary Clube há quinze dias atrás, sob o título inicial de *O teatro: arte*

popular. Na II Semana, foi chamado *Teatro, arte do povo*, o que é muito diferente⁶¹ [...]. (PONTES, 1966, p. 66).

Foi, então, com essa aura ao mesmo tempo solene e despretensiosa, em volta de “uma simples mesa”, como se nessa ocasião eucaristia e agitação cultural fossem uma coisa só, que Hermilo lançou as bases para a instituição da linha artística que o TEP, sob sua liderança, deveria perseguir dali para frente. Em poucas palavras, o trabalho do TEP seria uma via para reconectar a dramaturgia e o espetáculo teatral ao horizonte de experiências do povo nordestino.

Em *Teatro: arte do povo*, há um deliberado tom de polêmica, de desafio à acomodação do ambiente no qual atuavam os profissionais de teatro da época. Por isso, o apelo de Hermilo direcionou-se a um público de estudantes, talvez naturalmente inclinados a superar os convencionalismos das gerações precedentes. Cabe lembrar que, no que se refere ao papel que os estudantes poderiam exercer na vanguarda da criação de um teatro de pesquisa, Hermilo já vislumbrava, desde 1940, o Teatro do Estudante do Brasil (TEB) como exemplo a ser seguido. Em artigo escrito para o *Diário da Manhã*, Hermilo incitava os estudantes pernambucanos a que também fizessem “algo de útil, de proveitoso, pelo teatro nacional”, um teatro “por amor à arte, teatro educativo”, assim como “os estudantes cariocas estão realizando” (BORBA FILHO, 1940 apud REIS, 2009, p. 51) sob a direção de Paschoal Carlos Magno (1906–1980), o grande incentivador dos grupos estudantis de teatro em todo o Brasil.

Assim, nessa palestra, Hermilo propunha aos estudantes que se insurgissem contra o “aburguesamento” da arte, tendência que, segundo pensava, era o principal obstáculo à realização de um teatro que aspirasse a se comunicar com uma parcela da população que, com poucas exceções, sempre estivera à margem das grandes preocupações estéticas da classe intelectual da época. Hermilo, por isso, sugeria aos estudantes uma série de direcionamentos que poderiam guiá-los nessa dura tarefa. Entre esses elementos elencados por ele, alguns só seriam realmente aprofundados anos depois, às vezes décadas depois, como resultado do amadurecimento do grande artista e homem de teatro que Hermilo foi se tornando, quer dizer, alguém que dominava os principais aspectos da carpintaria teatral, tanto teórica quanto

⁶¹ Luiz Maurício Britto Carvalheira (2011, p. 154) ressalta como essa modificação do título, percebida por Joel Pontes, evitou o equívoco de que o sentido da expressão *popular* fosse tomado como sinônimo de “ligeireza”, “facilidade”. Em contrapartida, a ideia de *arte do povo* firma propriamente a noção defendida por Hermilo, isto é, de que o teatro faz parte do patrimônio do povo.

concretamente. A maior parte dessas ideias de fato só ganharia profundidade durante o período no qual o autor esteve à frente do TPN, especialmente na década de 1960. Exemplo disso é a noção particular de *anti-ilusionismo* que reconhecia nos espetáculos populares do Nordeste. Elemento fundamental da sua reflexão teórica, esse aspecto só veio a ser trabalhado por Hermilo com a experiência e o estudo iniciados justamente a partir das ideias esboçadas em *Teatro: arte do povo*. Interessamos, ainda assim, assumir essa comunicação como testemunho do momento criativo de Hermilo, que coincide, de certa forma, com a escrita da peça sobre a qual nos deteremos em momento posterior.

Já em *Teatro: arte do povo* estavam, pois, sugeridos alguns pontos que alicerçavam a *visão épica e coletiva do mundo* que Hermilo buscava traduzir para o teatro. Eram eles: a) um bosquejo do que (especialmente a partir do TPN) seria a noção específica de *popular* em arte, em contraposição ao drama aburguesado que se praticava nesse tempo; b) a necessidade de criar uma tradição dramatúrgica que pudesse tirar proveito das potencialidades humanas da nação e, principalmente, da região; c) a presença e a riqueza do elemento épico em teatro, algo que também foi melhor pensado por Hermilo nos anos de TPN, mas que começava a aparecer ainda nos tempos de TEP; e, finalmente, d) a certeza de que teatro é, antes de tudo, *jogo*, e que, por isso, é um fenômeno que instaura regimes próprios de sensibilidade.

Alguma dessas características se opunham diretamente à tradição clássica da dramaturgia ocidental e ao tipo de teatro que vinha sendo praticado na Europa, exemplo que seria seguido por alguns dos principais grupos da época; por outro lado, algumas delas poderiam ser encontradas na tradição do drama medieval — como vimos na primeira parte deste estudo, especialmente o elemento épico foi um dos pilares de sustentação da imensidade humana e universal que o teatro religioso da Idade Média, como afirma Margot Berthold (2011, p. 185), movia “com um simples molinete”. O desejo de Hermilo de ver a vida do seu povo desenrolar-se em uma espécie mais livre de teatro, mais condizente com sua história e com sua raiz espetacular, segundo os termos que apontava, conduziu-o, assim, naturalmente à tradição do drama medieval, em cuja forma talvez fosse possível inserir nova substância histórica.

4.3 TEATRO: ARTE DO POVO: O TEP E A NOÇÃO DE POPULAR

Para começar, sobre a necessidade de superar a situação de aburguesamento dessa arte, Hermilo, inspirado por Federico García Lorca (1898–1936), insistiu na centralidade de levar “o teatro ao povo em vez de trazer o povo ao teatro” (BORBA FILHO, 2005, p. 23). Tão grande era a identificação de Hermilo com Lorca, que essa afirmação é quase uma citação direta do que dissera, uma década antes, o poeta espanhol em sua *Conversa sobre teatro* (não por acaso, reunida no volume *Teoria e prática do teatro*, organizado pelo próprio Hermilo), na qual afirmou que “O teatro deve ser imposto ao público e não o público ao teatro.” (GARCÍA LORCA, 1935 apud BORBA FILHO, 1960, p. 64). Nesse sentido, adquire grande importância o projeto do TEP de, nos dizeres de Hermilo, “ressuscitar ‘a barraca’ de García Lorca”⁶² (BORBA FILHO, 2005, p. 31), levando-a ao Parque 13 de Maio, local de grande circulação popular no centro do Recife.⁶³ Esse feito notável para a história do teatro em Pernambuco, porém, só veio a ser executado de fato em setembro de 1948.

Enquanto isso, o TEP ia se articulando como grupo: apresentava-se ao ar livre, como “um teatro ambulante, mambembe, pelos subúrbios do Recife” (CARVALHEIRA, 2011, p. 185) e logo também em centros operários da cidade. Como repertório, carregava pela cidade duas peças de autores estrangeiros: *O Segredo*, de Ramón Sender (1901–1982), e *O urso*, de Anton Tchékhov (1860–1904) — ambas alinhadas com os propósitos estéticos e com as inclinações progressistas do TEP. Não nos cabe aqui, em função dos limites e do objetivo deste estudo, fazer uma apreciação pormenorizada dos conteúdos específicos das peças apresentadas pelo grupo, nem de sua encenação, e nem tampouco de sua repercussão, pois o que aqui nos interessa é ressaltar como esse aspecto relacionado ao modo de apresentá-las, isto é, em uma apresentação ao ar livre, corresponde bem àquela *visão épica e coletiva do mundo* sobre a qual Hermilo escreveria anos depois. Esse modo de apresentação guarda, além disso, relação estreita com a tradição do auto medieval, cujo desenvolvimento histórico, como vimos em capítulos anteriores, levou-o a encontrar

⁶² Este, por sua vez, baseando-se no teatro russo pós-revolucionário, notadamente de Vladimir Maiakovski (1893–1930), que tomava como princípio a arte circense (RIPELLINO, 1986, p. 89).

⁶³ Ainda antes de Lorca e do TEP, em 1911, Firmin Gémier (1869–1933), ator e diretor francês, criou “[...] o Teatro Nacional Ambulante. Com ele, rod[ou] as províncias [francesas].” (ROUBINE, 2013, p. 129). Gémier preconizava “um teatro monumental festivo, espetacular, que se desenvolv[esse] fora das salas tradicionais.” (ROUBINE, 2013, p. 129). Quanto a este último ponto, Gémier é, no século XX, um dos precursores dessa tendência à qual, como temos afirmado, liga-se Hermilo.

na praça pública quase que um habitat natural. Mas abordaremos, em detalhes, essa questão do épico um pouco mais adiante; por ora, fiquemos com o tópico da relação que tinha Hermilo, na metade dos anos 1940, com a dimensão do *popular*.

O que, na palestra de 1945, Hermilo chamava de *povo* e *popular* era, pode-se dizer, ainda uma abstração, um arranjo social indefinido.⁶⁴ Por isso, buscando afirmar a legitimidade da sua preocupação, começa por reconhecer-se como pertencente a uma certa elite local (CARVALHEIRA, 2011, p. 152) — ainda que, pessoalmente, Hermilo fosse alguém cuja história de vida está ligada, na verdade, ao empobrecimento da antiga elite econômica que sustentava a cultura açucareira da Zona da Mata pernambucana: ele era, em suas próprias palavras, “um cavalheiro da segunda decadência” (TEIXEIRA, 2016, p. 150). De todo modo, Hermilo reclamava para o grupo a posição de *povo*, uma vez que com ele se identificava, e não com o cosmopolitismo de segunda mão que, naquele tempo, praticava a pequena-burguesia da cidade. Essa identificação tinha como sentido a busca do TEP por um “teatro genuinamente brasileiro” (CARVALHEIRA, 2011, p. 163), que fosse capaz de retomar um natural conagração do povo com a experiência do teatro. Já então Hermilo afirmava essa arte como “a mais democrática de todas” (BORBA FILHO, 2005, p. 33), noção que estava de certo modo esquecida pelas pessoas que faziam teatro não só em Recife, mas em todo o Brasil.

Nesse caminho de identificação com a ideia de *popular*, entretanto, Hermilo deveria superar uma contradição marcante que seu texto explicitou, algo que Luiz Maurício Britto Carvalheira (2011, p. 153) não deixou de apontar: em *Teatro: arte do povo*, Hermilo recai no essencialismo de referir-se a uma “natureza apática” do povo em relação ao seu próprio patrimônio simbólico. Além dessa, há outra passagem na qual o autor chega a afirmar que “o povo do Brasil nunca teve tanta necessidade de ser *orientado* como nos dias que passam.” (BORBA FILHO, 2005, p. 33, grifo nosso). Nesses dois momentos, e também em outros em que deixa escapar um tom de paternalismo difuso, Hermilo faz eco ao senso comum burguês da época. Esta

⁶⁴ Luís Reis ressalta como, nos anos 1960, durante os anos de TPN, a rubrica de *popular* (que compunha o nome do grupo) estava sendo intensamente disputada por dois grupos pernambucanos: o TPN e o Movimento de Cultura Popular (MCP), este último liderado por Germano Coelho (1927–2020). Nesse momento, frequentemente o *popular* era entendido como aquilo que era feito *para* o povo, e não *pelo* povo (REIS, 2018, p. 42). O TPN reivindicava essa ideia sob a justificativa de que, nela, estava contida “toda uma tradição histórica do teatro, nos principais momentos de apogeu dessa arte, passando pelo cânone da literatura dramática ocidental” (REIS, 2018, p. 43), cuja riqueza o TPN teria como missão mostrar ao povo, “a fim de instruí-lo, de aprimorá-lo como consumidor de arte.” (REIS, 2018, p. 43).

contradição, no entanto, acabou sendo corrigida pela prática, pois, com o passar do tempo, sua sensibilidade lhe permitiu reconhecer o tamanho da identificação e do comando que o povo demonstrava em relação aos seus próprios processos espetaculares. Pouco anos depois, Hermilo já manifestaria enorme admiração pelos artistas que mantinham vivos os espetáculos populares, como era o caso do Capitão Antônio Pereira, fiel protetor do Boi Misterioso de Afogados (BORBA FILHO, 1966, p. 22), de quem Hermilo veio a tornar-se grande amigo.⁶⁵ Entretanto, no trato da questão do *popular*, a visão de Hermilo, em meados dos anos 1940, ainda exprimia esse teor paternalista.

Sob o ponto de vista apontado na palestra, portanto, a relação do TEP com o povo deveria ser de natureza pedagógica, e, seguindo essa reflexão, a função do artista, como refere Marilena Chauí, seria algo como

[...] apresentar ideias, situações, sentimentos, paixões e anseios universais que, *por serem universais*, o povo reconhece, identifica e compreende espontaneamente (é o caso de Shakespeare). Significa também a capacidade para captar no saber e na consciência populares instantes de “revelação” que alteram a visão de mundo do artista ou do intelectual [...]. Significa ainda a capacidade para transformar situações produzidas pela formação social em termos de crítica social identificável pelo povo (é o caso de Goldoni e o de Dostoiévski). Significa, por fim, a sensibilidade capaz de “ligar-se aos sentimentos populares”, exprimi-los artisticamente [...]. (CHAUI, 1983 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 161, grifo da autora).

Nesse momento, o estado intelectual desse debate dava-se ainda no campo da esperança de ampliação, através do acontecimento teatral, de uma esfera possível de implicação entre indivíduos de classes distintas; no texto da palestra de Hermilo, parece subjazer também a expectativa de um encontro com uma fonte legítima onde residiriam os valores *genuínos* do povo, e onde o intelectual poderia vê-los *revelados*, conectar-se a eles, para, finalmente, criar uma linguagem por meio da qual instruir as camadas populares.

⁶⁵ Luís Reis chama atenção para o fato de que Hermilo, próximo ao fim da vida (e, portanto, com um pensamento sobre teatro já plenamente amadurecido), afirmava ser a *improvisação* o nó que o “teatro erudito” não teria como desatar em suas tentativas de aproximar-se do “teatro popular”. Chegou a dizer que, em sua vida, “já [havia] caído] nesta” de tentar levar, com o Teatro Popular do Nordeste, algo do efeito da improvisação para espetáculos oferecidos a plateias burguesas, coisa que, ao fim e ao cabo, reconheceu como impossível. Entre outras coisas, porque, segundo ele, “Nenhum dos nossos eruditos é capaz de improvisar como um ator popular.” (BORBA FILHO, 1978 apud REIS, 2019, p. 98). Hermilo creditava aos espetáculos populares, e ao povo que o conduzia e com o qual comungava, a criação de um sentido de totalidade, ainda que momentâneo, e uma capacidade de manejo do tempo presente cuja substância se aproximava das melhores experiências da humanidade com o teatro, pois via nesses espetáculos a capacidade de fundir com naturalidade “a parábase grega com o espírito da *commedia dell’arte italiana*” (BORBA FILHO, 1978 apud REIS, p. 98).

Para conseguir atingir essa nervura popular, isto é, o lugar de sensibilidade coletiva onde o artista poderia se comunicar com a “alma e sangue de uma nação” (BORBA FILHO, 2005, p. 27), em *Teatro: arte do povo*, Hermilo alude à necessidade de atrair para a dramaturgia o potencial do “instinto do espetáculo” (BORBA FILHO, 2005, p. 25) inerente ao povo. Nesse sentido, “O teatro deve[ria] atuar sobre o público com a exaltação do Carnaval e do futebol” (BORBA FILHO, 2005, p. 27), tornando-se “também profundamente popular” (BORBA FILHO, 2005, p. 27). E, para que isto fosse possível, era imprescindível que a dramaturgia fosse ao encontro do povo também no plano temático, de tal forma que, para Hermilo, um “teatro genuinamente brasileiro” (BORBA FILHO, 2005, p. 27) deveria necessariamente discutir aquilo “que o povo compreende e é capaz de discutir.” (BORBA FILHO, 2005, p. 27).

Nos dizeres do próprio Hermilo:

Anda-se à procura de argumentos e temos dentro de casa os maiores assuntos, as grandes histórias, os dramas enormes, cheios de vida, de intensidade, de potência. O nosso dever é despertar o povo, fazê-lo sentir que é a origem e que é o fim, que a arte dramática brasileira encontre nele o seu filão criador e que podemos dar ao nosso teatro um caminho real, um caminho largo, universalizando esses motivos. É preciso que teatralizem as histórias heroicas dos ABC dos cegos de feira, o drama do amor sangrento de Lampião com Maria Bonita, o sacrifício de Zumbi dos Palmares e, assim, far-se-á arte teatral para o povo. É preciso fazer teatro infantil com as lendas maravilhosas da caipora, do lobisomem, do saci-pererê, de Iemanjá, dando-lhe o seu caráter popular, o seu verdadeiro caráter.⁶⁶ (BORBA FILHO, 2005, p. 30).

Ora, é precisamente isso que, no plano temático, Hermilo fará ao escrever o *Auto da Mula-de-Padre*.

Toda a insistência de Hermilo quanto ao aspecto temático, e a afirmação da necessidade de, através do teatro, “despertar nacionalidades” (BORBA FILHO, 2005, p. 26), não é apenas um traço particular da sua trajetória, diga-se, visto que está localizada temporalmente próxima de uma discussão característica aos ares desse tempo, que é aquilo que, de modo abrangente, pode ser chamado de *questão nacional*. A partir dos anos 1930, num contexto de centralização institucional e de fortalecimento de uma identidade unitária promovida pelo primeiro governo de Getúlio Vargas (1882–1954) (FAUSTO, 2008, p. 185), vários intelectuais produziram sínteses históricas nas quais tentaram descrever qual seria a verdadeira identidade do Brasil,

⁶⁶ Coerentemente, o mesmo Hermilo, preocupado com a formação de um público de teatro desde a infância, se encarregará de aproveitar essa sugestão para escrever, em 1948, *A Cabra-Cabriola*, peça para bonecos baseada em uma lenda local, musicada por Capiba e com recitação de versos de Ascenso Ferreira (ALVES; REIS, 2007).

seu lugar no mundo, sua origem e suas potencialidades históricas. É na esteira desse processo, inclusive, que surgem os, hoje clássicos, trabalhos de interpretação do Brasil, cujo caráter abrangente tinha como horizonte afirmar qual seria o sentido da experiência histórica brasileira. Talvez os melhores exemplares desse tipo de empreendimento intelectual sejam *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre (1900–1987), e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda (1902–1982).

4.4 GILBERTO FREYRE E HERMILO BORBA FILHO: IDEIAS SOBRE ARTE REGIONAL

Quanto a Gilberto Freyre, é possível estabelecer uma conexão importante entre ele e Hermilo, especialmente no início da trajetória intelectual deste último, quer dizer, é legítimo especular até que ponto teria chegado a influência das ideias de Gilberto Freyre sobre Hermilo. E ainda que não haja uma afirmação categórica de Hermilo quanto a uma eventual filiação sua aos ideais propalados pelo regionalismo freyreano dos anos 1920, é evidente que esses ideais continuaram exercendo influência ativa sobre a cultura da época na qual Hermilo se desenvolveu. Nunca é demais relembrar o tamanho da autoridade intelectual que cingiu Gilberto Freyre desde a publicação de *Casa-Grande & Senzala*; sendo assim, qualquer jovem artista em Pernambuco cujo trabalho tenha florescido da metade dos anos 1930 em diante teria, necessariamente, que haver-se com o vulto freyreano, debater com suas ideias, passar de alguma forma por seu crivo — especialmente tratando-se de alguém cuja produção estivesse voltada para os temas da região, como era o caso de Hermilo. Não custa lembrar também o quanto o processo de centralização levado a cabo pela institucionalidade federal varguista era frontalmente contrário à perspectiva que Gilberto Freyre vinha defendendo desde os anos 1920, a qual projetava a unidade sociopolítica brasileira sobre as bases de um “federalismo regionalista” (VIEIRA, 2013, p. 43) calcado no que seriam as potencialidades específicas de cada região.

Dessa forma, nada mais natural que Gilberto Freyre visse com simpatia o aparecimento de um grupo de jovens que, de certa forma, repusessem em circulação as ideias que vinha defendendo há anos, e foi assim que sucedeu: Freyre, em artigo escrito em 1947 no *Diário de Pernambuco*, saúda com grande entusiasmo a iniciativa do TEP de realizar um teatro em cujos temas o povo poderia reconhecer-se. E, quanto aos entraves ao desenvolvimento do teatro em Pernambuco, reafirma o diagnóstico

que fizera Hermilo em *Teatro: arte do povo*, pois, também para Gilberto Freyre, “o mal do nosso teatro está em ter se desenvolvido como um divertimento simplesmente burguês ou só para burgueses ricos ou quase ricos” (FREYRE, 1947 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 178).⁶⁷

É possível mesmo que Gilberto Freyre tenha, oportunamente, visto no TEP o preenchimento de uma lacuna deixada pelas proposições do Regionalismo, visto que, nesse movimento, aspectos globais relacionados à arte nordestina não receberam uma reflexão sistemática. Quanto à literatura ou ao teatro não havia, entre as propostas regionalistas, sugestões diretas, até porque “não houve discussão em torno do assunto. Os escritores, poetas e prosadores não participaram do Congresso enquanto tais, exceção feita a Ascenso Ferreira, que recita seus poemas, ouvidos a título de recreação.” (AZEVEDO, 1996, p. 162). Naquele momento, a única recomendação feita foi no sentido de que “coleccionar e cultivar a poesia simples do sertanejo, a música ingênua das suas violas, reviver suas histórias varonis, é fazer também o bom, o melhor e mais sadio nacionalismo.” (FREYRE, 1926 apud AZEVEDO, 1996, p. 161). Assim, ainda que não seja possível aferir até que ponto se deu essa influência, é plausível compreender o entusiasmo de Gilberto Freyre em relação ao TEP de Hermilo como a felicidade do pensador que vê as suas ideias, alguns anos depois de expostas, manifestando-se na realidade.

Mas, além dos interesses afins, há, de fato, uma linhagem que não pode ser ignorada, coisa que o próprio Freyre defendeu, em 1976, em artigo chamado *Movimento Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, Modernista do Recife*, no qual arrolou uma série de realizações artísticas e intelectuais em que reconhecia a marca de nascença do Regionalismo de 1926. E entre essas realizações estava a melhor porção do teatro nordestino até aquele momento, incluindo-se, nominalmente, Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna.⁶⁸ Como bem observa Luís Reis (2009, p. 66), por mais que assim pareça, não seria sábio situar essa afirmação simplesmente no campo da soberba intelectual, pois na cultura não há formas naturais: os elementos de determinação são sempre contingentes, assim também no caso das influências:

⁶⁷ A propósito, em 1922, Gilberto Freyre chegou a afirmar, em artigo no *Diário de Pernambuco*, que no Brasil não havia “teatro nacional”, mas apenas uma “literaturazinha crioula” (FREYRE, 1922 apud AZEVEDO, 1996, p. 126). O diagnóstico de Freyre quanto à carência do ambiente teatral de Pernambuco, portanto, vinha de longe.

⁶⁸ Veremos, em capítulo posterior, como Ariano Suassuna aquilata essa influência de Gilberto Freyre sobre sua vida e obra.

Obviamente, essa espécie de adoção *a posteriori* do trabalho desses criadores teatrais merece ser objeto de atenta discussão. Afinal, ao elencar esses nomes como continuadores dos seus princípios regionalistas, Freyre está, de certa maneira, reivindicando a própria paternidade do teatro moderno pernambucano, em parte considerável do que ele produziu de modo mais relevante. E tal reclamação parecerá sempre um tanto desmedida. Todavia, apenas quando se leva em consideração que Samuel Campelo foi um ativo participante do Congresso Regionalista de 1926, e que somente a partir de seu empenho, sobretudo com a fundação do Grupo Gente Nossa, em 1931, o teatro feito em Pernambuco começa a ser reconhecido de forma mais ou menos autônoma; ou quando se sabe que é por intermédio dele, Samuel Campelo, que Valdemar de Oliveira passa a se dedicar mais ao teatro, a ponto de fundar, em 1941, o seu próprio conjunto, o Teatro de Amadores de Pernambuco; e ainda quando se recorda que fora ele, Samuel Campelo, quem acolhera em seu grupo teatral o jovem Hermilo Borba Filho, recém-chegado da cidade de Palmares, no ano de 1936, e que este, uma década depois, torna-se mentor de uma pujante safra de autores teatrais, entre os quais Ariano Suassuna e José Cavalcanti Borges, tem-se a impressão de que não se deve menosprezar essa espontânea, e aparentemente imodesta, percepção de Gilberto Freyre a respeito da presença regionalista no teatro feito em Pernambuco ao longo do século XX. (REIS, 2009, p. 66-67).

E entre os aspectos que, no artigo anteriormente citado, Gilberto Freyre saúda no TEP, há um, em especial, sobre o qual desejamos nos aprofundar um pouco mais. Ao celebrar a atividade do TEP como “Estudantismo do bom. Populismo ou socialismo do melhor” (FREYRE, 1947 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 178), Freyre não deixa de apontar como mérito principal do grupo sua semelhança com “os velhos mamulengos e pastoris das festas populares” (FREYRE, 1947 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 179) e, principalmente, “seu sentido humano e social, popular e *franciscano* de teatro” (FREYRE, 1947 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 179, grifo nosso). É a partir desse ponto que a *visão épica e coletiva do mundo* começa a encontrar sua feição característica.

Embora, no caso em questão, pareça evidente que Gilberto Freyre esteja se referindo ao *franciscanismo* como uma qualidade ligada ao aspecto geral de simplicidade, reconhecemos aí também uma referência subjacente a dois aspectos aos quais aludimos no segundo capítulo deste trabalho, isto é, à contribuição dos franciscanos para a formação da urbanidade medieval (quando, recordemos, o teatro realizava-se em praça pública) e à velha questão dos universais (*universalia*), sobre a qual já nos referimos em dado momento deste trabalho como o grande xis da ontologia ocidental. Como dissemos antes, a oposição entre as visões universalistas (*realistas*) e particularistas (*nominalistas*) é o que, sem grande alarde filosófico, de certa forma estrutura as grandes modificações na organização social e nas relações de ordem estética do Ocidente (ROUANET, 1993, p. 51), a bem dizer desde o surgimento do

ramo da filosofia pré-socrática. E esse é um debate que, ao longo de sua obra, o próprio Freyre trouxe de volta à tona, defendendo os pressupostos e manifestando clara preferência pelo polo nominalista, ao qual, como também demonstramos, vários pensadores franciscanos estão historicamente associados.

Em certa medida, a perspectiva de *região* de Freyre ampara-se justamente na ideia de que a realidade, a matéria em sentido amplo, está condicionada ao movimento — também no caso da história — dos entes individuais. A propósito da influência da visão de mundo alavancada pela reflexão nominalista-franciscana (citando Scotus e Ockham) sobre as artes visuais do nosso continente, Gilberto Freyre afirma:

Sou dos que pensam que o nominalismo franciscano favoreceu, como nenhuma outra influência, a preparação científica dos europeus em geral, e dos portugueses, em particular, para as descobertas das quais resultaria aquela expansão; e dentro daquela expansão, o desenvolvimento de uma cultura que venho denominando lusotropical, pela simbiose que ela parece representar — *inclusive nas formas artísticas* — do europeu, em geral, e do português, em particular, com o trópico. (FREYRE, 1987, p. 199, grifo nosso).

Nesse e em outros artigos, o autor avança na questão que já havia começado a esboçar desde os anos 1920, isto é, na preeminência, que sustentava, da ideia do regional sobre outras formas de identificação, do particular como a substância primordial do movimento da história, e isto também em arte. Uma afirmação que encontraria na fonte do “espírito medieval”, ao qual se refere Luis Soler, a porção de cultura que melhor teria fertilizado a experiência histórica do Nordeste e de seu povo, e, por isso, Gilberto Freyre reconhece no empreendimento do TEP o mérito de fazer refluir na época moderna esses valores longamente depositados na cultura da região. Com base na tríade *região, tradição e modernidade*, essa seria uma compreensão que o conceito de *regionalismo* poderia expressar, também quando aplicado à composição de uma estética regional:

Para Freyre, *tradição* significa as experiências sociais, estéticas e culturais que, advindas das raízes lusas, ibéricas, afros e ameríndias, foram se miscigenando e se transformando em novas manifestações estéticas e culturais, terminando por moldar as características socioculturais do Brasil como um todo. Já por *região*, ele acata o que é proveitoso dessas mesmas experiências sociais, estéticas e culturais no âmbito de cada circunscrição federativa do país. (VIEIRA, 2013, p. 46).

Essa visão, para Gilberto Freyre, representava um modo de conciliar tempos culturais, entendendo-os de modo qualitativo. Ou seja, tomando o ato da razão histórica como um instrumento, e vendo no contingente não os marcos estreitos de

uma essencialidade, mas uma tomada de posição em face de uma subjetividade histórica já construída — e afirmando nisso a melhor atitude do moderno:

Freyre [...] compreendeu que *modernidade* e mudança são sinônimas, mas não a mudança em si, do novo pelo novo, e sim pelas transformações que resultam de uma reflexão crítica. Se a *região* mede o que ainda é válido da *tradição*, esta se perfaz como as lentes que filtram e dão foco exato do que também é válido na *região*. Por sua vez, ambas servem de ferramentas para que se possa ler a *modernidade* de maneira crítica e, assim, se apropriam da própria criticidade que encerra a *modernidade* para segregar e selecionar os seus próprios pressupostos. (VIEIRA, 2013, p. 50).

Assim, quando Hermilo concita a que seja feito um teatro capaz de “despertar nacionalidades”, toca no cerne da questão levantada por Gilberto Freyre, pois a ideia de região que este defende, à maneira nominalista, existe quase como um termo no interior daquela que é uma das formas de estrutura cultural cuja mediação serviu para recompor, ainda que em menor dimensão, a ideia de totalidade perdida desde a dissolução do cosmos medieval: refiro-me à ideia de *nação*, e é justamente a construção deste projeto simbólico, como dissemos antes, que está em discussão no Brasil da época em que o TEP de Hermilo fundou seu postulado de criar uma dramaturgia moderna nacional.

Se é verdade, como afirmava Ernest Renan (1823–1892), que “uma nação é um plebiscito diário”, então seu horizonte será sempre incompleto, esse propósito estará em permanente construção, e a nação, como teleologia, será sempre problemática. A sensação de que há um tempo vivido de modo coletivo, um dos predicados da ideia de nação, será, dessa forma, inevitavelmente resultado de um trabalho exercido no terreno do discurso. Nesse sentido, a arte seria uma linguagem capaz de agregar elementos historicamente dispersos e organizá-los em uma imagem do que pode ser a identidade de uma nação, visão que, nos anos 1940, parece ter unido os pontos de vista de Gilberto Freyre e Hermilo, especialmente no que concerne ao papel dos artistas, pois caberia a estes manejar partes da realidade cultural tornando-as “esteticamente significativas por processos de seleção do que, nestas, esses artistas descobriram de típico, de simbólico, de representativo.” (FREYRE, 1987, p. 207). Observando o teatro com base nas formulações regionalistas, a noção de *tradição* abrangeria tanto os clássicos do teatro grego e elisabetano quanto os velhos espetáculos que traziam consigo a marca daquele “espírito medieval”, dos autos que preservaram os contornos e o desembaraço formal de uma antiga concepção *épica e coletiva* da vida.

Fica então evidente que ambos, Gilberto Freyre e Hermilo Borba Filho, compreendiam esse tempo coletivo brasileiro como uma continuidade que necessariamente passaria pelo conjunto de manifestações culturais cuja origem mais acentuada é a mentalidade cristã medieval que, combinada com as matrizes ameríndias e afro-brasileiras, sobreviveu de modo vigoroso no Nordeste do país. É o que indica a afirmação de Hermilo, presente no manifesto do TPN (redigido em conjunto com Ariano Suassuna), de que “toda a tradição da arte popular nordestina e brasileira é religiosa — trágica, cômica, de *moralidade*, de *mistério*, de metamorfose, de *milagre*.” (BORBA FILHO, 1959 apud REIS, 2018, p. 26, grifo nosso), perspectiva que, como vimos, começou a ser gestada durante o período em que Hermilo conduziu o TEP.

À antiga noção totalizante de simultaneidade analógica entre a civilização cristã medieval e a transcendência, que unia o tempo da cristandade sob um mesmo conjunto de símbolos — processo histórico que gerou, como vimos, o drama medieval —, segue-se, nas sociedades ocidentais modernas, a representação da *comunidade nacional* (ANDERSON, 2008, p. 54). E no caso do Nordeste, além disso, a presença do tempo coletivo ainda guardava os marcos, embora significativamente atenuados, dos ciclos pascalino e natalino a cujos signos o auto remete. De maneira que, no Nordeste, havia para os criadores de uma arte nacionalmente representativa o poderoso resíduo de elementos que poderiam ser aproveitados na realização de uma dramaturgia sob novos parâmetros, que unisse a particularidade de um povo à particularidade de suas histórias. É em consonância com essa perspectiva, portanto, que Hermilo e o TEP propõem o Concurso de Peças, em 1946.

4.5 O TEP E A LITURGIA CÍVICA: FORMAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA REGIONAL

Com regulamento publicado em outubro de 1946 no jornal *Folha da Manhã*, o concurso organizado pelo TEP foi intitulado *Prêmio Nicolau Carlos Magno*, em homenagem ao pai de Paschoal Carlos Magno, a quem se deveu a sugestão de criar o concurso. O objetivo desse evento seria, segundo o regulamento, contribuir “para maior enriquecimento da literatura teatral brasileira” (BORBA FILHO, 1947 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 193), sendo realizado sob os cuidados do TEP, “associação

[ainda de acordo com o regulamento] artística cujo fim imediato pode resumir-se numa esperança de melhorar o nível cultural do povo” (BORBA FILHO, 1947 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 193). Para este fim, o TEP determinou que as peças apresentadas no certame, fossem elas tragédias, dramas ou comédias, estivessem ligadas aos “problemas brasileiros, através de personagens e situações, sem medo ou vergonha deles e aproveitando os motivos humanos e telúricos regionais do Brasil” (BORBA FILHO, 1947 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 194).

Tendo, não por acaso, Gilberto Freyre como presidente da comissão julgadora (além dos críticos Luiz Delgado, Álvaro Lins e do diretor do TAP, Valdemar de Oliveira), o texto premiado foi a tragédia *Uma mulher vestida de sol*, de autoria de Ariano Suassuna, então estudante da Faculdade de Direito do Recife, que escreveu sua peça inspirando-se no romanceiro popular, onde, segundo o autor, “há obras-primas de poesia épica” (SUASSUNA 1948 apud CARVALHEIRA, p. 196). Ainda de acordo com Suassuna:

A ideia de escrever uma peça surgiu-me com o concurso instituído pelo Teatro do Estudante. Nunca tinha pensado nisso, talvez por falta de estímulo. Ao ser anunciado o concurso resolvi lançar-me na aventura. (SUASSUNA, 1948 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 195).

Não resta dúvidas de que o concurso teve como função dar o primeiro passo rumo à criação de todo um conjunto de peças em que os valores da cultura regional pudessem ser reconhecidos,⁶⁹ de uma dramaturgia verdadeiramente brasileira, nos temas e nos processos cênicos, mas é notável também que como consequência dela, justamente, tenha surgido, segundo Hermilo, o “maior dramaturgo da língua portuguesa” (BORBA FILHO, 1969 apud REIS, 2018, p. 136).

Com o Concurso de Peças e, posteriormente, com o evento da Barraca no Parque 13 de Maio, Hermilo e o TEP conduziam, no Brasil, um movimento cujas linhas gerais assemelhavam-se ao que ocorrera na França a partir do início do século, sob a liderança primeiro de Romain Rolland (1866–1944) e, depois, de Jacques Copeau (1879–1949) e Jean Vilar (1912–1971) — pelos dois últimos, aliás, Hermilo sempre fez questão de declarar sua admiração. Em ambos os casos, havia primordialmente a preocupação em estabelecer um teatro frontalmente contrário aos expedientes do

⁶⁹ “É de estranhar que o TEP não tenha montado nenhuma das peças vencedoras”, anota Carvalheira (2011, p. 196, grifo do autor). “Talvez por acúmulo de eventos programados, já que os anos de 1947 e 1948 são particularmente ricos em realizações, ou talvez por falta de recursos, embora do Regulamento do Concurso não conste sobre *montagem*.”

teatro burguês, que o suplantasse ao criar uma experiência de comunhão popular. Assim, analogamente ao que ocorrera muitos séculos antes na Antiguidade, e tal como ocorrera alguns séculos depois na Idade Média, o teatro voltaria a ser visto como o fenômeno no qual se manifesta o fulcro da ligação com uma forma de espiritualidade coletiva. No caso das sociedades modernas, entretanto, essa espiritualidade refere-se à axiologia possível da nação, convertendo-se, desse modo, em uma substância que move algo entre o pertencimento e a civilidade.

É, outra vez, a vontade lúdica primordial, mas não como uma via à esfera da transcendência, como fora antes, e sim surgida da materialidade da relação com uma imanência coletiva, dentro dos limites do jogo social da *pólis* — é, logo, uma “liturgia cívica” (ROUBINE, 2003, p. 135). Eis aí uma diferença fundamental do auto moderno para o teatro religioso.

Para dar vazão à *visão épica e coletiva do mundo*, naturalmente, Hermilo compreendeu que seria necessário criar uma *forma de expressão* épica. Por isso, a dramaturgia que busca a partir dos anos 1940, tanto como criador quanto como incentivador, tem como característica principal a união entre as temáticas ligadas aos assuntos do povo e o modo de encenação dos espetáculos populares. Nesse primeiro momento, contudo, a ênfase recai sobre o primeiro aspecto, de maneira que Hermilo passa a escrever peças que, antes de mais nada, se inserem numa perspectiva próxima à dos *assuntos* dramáticos da região Nordeste, como é o caso do *Auto da Mula-de-Padre*. Como percebe Luís Reis (2009, p. 25), o Hermilo dos anos 1940 e 1950 mantinha sua atenção voltada para a dramaturgia, enquanto que o Hermilo dos anos 1960 em diante volta-se muito mais para a criação de um “estilo nordestino de representar” (BORBA FILHO, 1960 apud REIS, 2018, p. 19), ou seja, a criação de um teatro capaz de aproveitar dos espetáculos populares não só as sugestões temáticas, mas a forma livre — porque ligada ao improviso — e ao mesmo tempo concêntrica — porque fundadora de uma presença transindividual — de encenação.

No final dos anos 1940, portanto, Hermilo (e, por conseguinte, o TEP) encontrava-se ainda diante do desafio de elaborar meios concretos para oferecer ao povo essa visão condizente com o que entendia ser seu espírito, e isso passaria, naturalmente, por uma série de escolhas materiais. A primeira delas seria a inevitável questão de como organizar o palco de um modo distinto do teatro burguês, no qual a lógica de fruição do público presume uma passividade contrária aos propósitos do TEP.

4.6 A CONCEPÇÃO ÉPICA E ANTI-ILUSIONISTA EM HERMILO

A princípio, o exemplo seguido pelo TEP foi o de García Lorca, o que resultou na montagem da Barraca no Parque 13 de Maio, no centro do Recife. Mas, ao seguir a influência de Lorca, o TEP, assim como o próprio poeta espanhol, na prática, remetia diretamente à montagem do teatro medieval europeu, pois, como visto anteriormente, este também era realizado em praça pública, compondo-se por palcos simultâneos nos quais eram apresentados espetáculos de cunho religioso que muitas vezes duravam semanas. No caso do TEP, essa escolha representava ainda um rechaço ao palco característico do teatro burguês, que reproduzia uma organização espacial concebida no período do Renascimento: o “palco à italiana”, pensado para criar a *ilusão* da cena.

Ao contrário da tradição épica medieval, essa maneira de organizar o espaço da encenação acentua, em todos os seus aspectos estruturais, a primazia do indivíduo sobre a coletividade, na medida em que se organiza a partir da ideia de *perspectiva*. Para começar, o teatro torna-se uma edificação codificada segundo uma lógica de urbanização utilitária. Em seu interior, o teatro burguês naturaliza a separação hierárquica entre duas ordens de comungantes, o elenco e a plateia, realçando, com a distância, a presença do personagem em detrimento do ator. Nesse espaço, a disposição do pano de fundo funciona como vestal do início de um novo momento, separado da realidade material, e, para acentuar esse isolamento, é projetada sobre a ação uma luz de cena cuja função é criar ambientações autônomas. O público, por sua vez, é envolvido pela penumbra, onde cada indivíduo deve viver seu próprio movimento de interioridade e contemplação, assistindo “[...] à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo.” (SZONDI, 2001, p. 31). E todo esse conjunto ilusório tem por finalidade incidir diretamente sobre a consciência individual.

A propósito, lembra Anatol Rosenfeld (2004, p. 54) que

A invenção da perspectiva central é, antes de tudo, expressão do desejo renascentista de conquistar e dominar a realidade empírica no plano artístico. Ela é sintoma de uma deslocação do foco de valores: a transcendência cede terreno à imanência, o outro mundo a este, o céu à terra.

Assim, ao escolher o caminho oposto, baseado no desejo de realizar uma encenação ao ar livre, o TEP volta a pôr sobre o fenômeno do teatro o acento de um

ponto de vista coletivo e pedagógico, pois, enquanto que o “palco à italiana” prima pela perspectiva, pela individuação, o teatro ao ar livre exhibe abertamente seu caráter de montagem, de artifício, buscando deixar bem evidentes os signos de uma percepção coletiva. Como afirma Hermilo em *Teatro: arte do povo*:

[...] os estudantes de Pernambuco podem, auxiliados pela cultura, pelo conhecimento, pela experiência, dar espetáculos ao ar livre, redemocratizando o teatro, arrancando-o da falsa situação em que está — aristocratizado — para colocá-lo em seu justo lugar: no meio do povo. (BORBA FILHO, 2005, p. 32).

Voltando-se também para o modelo de cenografia e palco gregos, Hermilo, em *Reflexões sobre a mise-en-scène*, faz um elogio à sobriedade decorativa, que conduz a atenção do espectador primariamente para a interpretação, e complementa:

O efeito desejado tem de ser obtido pelos meios simples e o cenário não deve ser um quadro detalhado, porque *as perspectivas são enganadoras*, devendo a linha e a cor ser a preocupação do encenador, que dará às paisagens um toque de *sugestão*, obrigando o auditório a desenvolver seu poder de imaginação. (BORBA FILHO, 1960, p. 166, grifo nosso).

Lembremos aqui de como o aspecto sugestivo era dominante também na composição cenográfica medieval, que “sempre sugeria e nunca mostrava o ambiente” (ROCHA FILHO, 2010, p. 50), uma vez que esta se baseava, como demonstramos no segundo capítulo, numa ideia pré-ilusionista, radicada na visão da realidade como uma vasta urdidura alegórica. Dessa forma, Hermilo, a par dessas tradições antigas, por meio das quais o teatro representava os dilemas da carne e do espírito de uma coletividade, concebe um palco orientado por uma posição *anti-ilusionista* de teatro. Orientado dessa maneira, Hermilo esperava que o palco não permitisse ao espectador a evasão, contando com sua agência e com sua imaginação para que, com base no conjunto, pudesse ser criado um momento de “liturgia cívica”.

Tendo como parâmetros essas concepções, Hermilo pretendia para o TEP uma linha de atuação àquela altura bastante original, porque menos influenciada por teorias em voga nos grandes centros, como a Europa e os Estados Unidos, do que por práticas teatrais mais antigas e ao mesmo tempo mais próximas da cultura do povo nordestino. Aliás, quanto ao anti-ilusionismo brechtiano, principal corrente teórica do teatro europeu nessa época, é importante considerar em quais aspectos, especificamente, a visão anti-ilusionista de Hermilo difere daquela praticada por Bertolt Brecht (1898–1956).

Para Brecht, assim como para Hermilo, o anti-ilusionismo deveria instituir um novo pacto teatral. A diferença, porém, está em que, para o dramaturgo alemão, esse modo de organizar a ação, a plateia e o elenco teria como propósito fazer refletir sobre a encenação as implicações dialéticas de um drama aberto à intervenção política. Em Brecht, ademais, havia muito claramente algo que não está enunciado nem no pensamento nem na obra de Hermilo: o objetivo de destituir o teatro de sua base dramática, desmontando a noção aristotélica de *conflito* em favor da instauração de uma *contradição* que constituiria a vida coletiva extra-artística. Para isso, essa forma épica brechtiana apoiava-se no *efeito de distanciamento* (tradução aproximada do termo alemão *verfremdungseffekt*), o que presume “colocar o objeto da representação à *distância* do espectador para que este experimente a sensação de sua *estranheza*. Para que o considere não mais como evidente, como ‘natural’, mas como problemático. Para que provoque sua reflexão crítica.” (ROUBINE, 2003, p. 153, grifo do autor).

Para Hermilo, contudo, a confiança na palavra dramatúrgica não deveria ser abalada a esse ponto. Por isso, seu anti-ilusionismo não deixa de chamar “a atenção do espectador para o objeto da representação em si — no caso, o texto —, para o modo como os personagens interpretam cada uma das falas contidas na peça e, por sua vez, para o próprio desenvolvimento da ação dramática.” (VIEIRA, 2010, p. 71). De modo mais profundo,

[...] em Hermilo o anti-ilusionismo não se dá na relação de distanciamento do ator com o seu personagem, com o público espectador e, por extensão, com a própria ação dramática, mas como um elemento que se inscreve na própria constituição da forma dramática; ele é parte da própria metodologia que organiza a encenação, de modo que o anti-ilusionismo hermiliano urde todos os aspectos da encenação: a arquitetura cênica, a iluminação, a direção de atores, a interpretação, o figurino, a sonoplastia, etc. (VIEIRA, 2010, p. 69).

Em contraste com a proposta de Brecht, esse aprofundamento da concepção de Hermilo, estendendo-se a todos esses aspectos, deve-se ao fato de que seus olhos estavam voltados para o exemplo dos espetáculos populares, como o pastoril, o bumba-meu-boi e o mamulengo, onde reconhecia a força da originalidade almejada para criar um teatro regional.

De forma que, como dissemos, Hermilo também buscava fazer um teatro no qual, por assim dizer, os andaimos da criação ficassem expostos ao público, isto é,

um teatro antiburguês e antinaturalista,⁷⁰ que provocasse questionamentos na plateia. Mas, ao contrário de Brecht, na realização do teatro sonhado por Hermilo também havia muito de uma concepção artaudiana, quer dizer, Hermilo vislumbrava um espetáculo em que estivessem presentes ao mesmo tempo essa consciência ativa do anti-ilusionismo e “o improvisado, a música e a dança; a licenciosidade; o caráter ritual; as interfaces com o misticismo; as celebrações de vida, de morte e de ressurreição; a integração coletiva entre atores e espectadores; as referências às necessidades vitais do ser humano, como o sexo ou a alimentação; a embriaguez, o transe.” (REIS, 2010, p. 24). No fundo, sem desconsiderar a influência tanto de Brecht quanto de Antonin Artaud (1896–1948), o que Hermilo desejava realizar no Brasil era um espetáculo que aproveitasse toda a inteligência e a beleza legadas pela tradição do auto medieval aos espetáculos populares do Nordeste, nos quais repousava há séculos um veio artístico cheio de energia dramática, e ligado, segundo seu ponto de vista, às aspirações nacionais.

Logo, a consequência dessa *visão épica e coletiva do mundo* que Hermilo defende é o reconhecimento do imenso valor dos espetáculos populares para a formação de uma dramaturgia brasileira, e, tal como na Idade Média, a formação de um teatro épico no século XX recorre à fusão do elevado com o popular. Em uma palavra, essa atitude em face do mundo se assentava bem no auto. E no centro dessa escolha de Hermilo reside, além do mais, a percepção profunda de que nos espetáculos populares o drama é, antes de mais nada, compreendido como *jogo*. Esta é, assim nos parece, uma das principais razões por que Hermilo demonstrou interesse na forma do auto.

4.7 OS AUTOS POPULARES: O TEATRO COMO UM EXERCÍCIO LÚDICO

Insistamos no fato de que, apesar de a peça *Auto da Mula-de-Padre* ter sido escrita antes de Hermilo ter empreendido uma pesquisa mais minuciosa sobre os espetáculos populares do Nordeste, desde os anos 1940 o autor já expunha, sob a bandeira da *visão épica e coletiva do mundo*, um tipo de dramaturgia correspondente

⁷⁰ Em carta a Osman Lins, datada de 29 de agosto de 1967, Hermilo, referindo-se ao repertório que buscava para o TPN, discute sua oposição ao teatro de caráter naturalista: “Quero peças brasileiras que não copiem a estética naturalista e realista, que não seja uma ‘talhada de vida’, um engodo, que obriguem o público a participar do espetáculo e não recebê-lo empaticamente [...]” (In: VIEIRA, 2019, p. 70).

ao que, em potencial, esses espetáculos poderiam engendrar. A peça, portanto, veio antes; mas, neste caso, pode-se dizer que ela fez parte de um mesmo esforço que, adiante, seria traduzido em obras de etnografia artística.

No que concerne à descrição de aspectos do gênero, conquanto Hermilo tenha escrito com muita clareza a qual conjunto de preocupações sua obra respondia, não há uma afirmação sobre qual era seu entendimento específico sobre o gênero auto. Nesse sentido, Hermilo não teve a preocupação aristotélica de formular, a contrapelo do medieval, uma *poética* para que o gênero enfrentasse a época moderna. Mas houve, isto sim, manifestações inequívocas de Hermilo no sentido de aproveitar o substrato das dramatizações populares na criação de uma dramaturgia brasileira moderna, além de, a partir dos anos 1960, segundo suas palavras, uma “pretensão de querer renovar o nosso espetáculo” (BORBA FILHO, 1964 apud REIS, 2018, p. 89).

Desse modo, ainda que não tenha havido sobre isto uma menção direta, aquilo que entendia Hermilo a respeito da história do gênero e de seus predicados característicos pode, assim nos parece, ser apreendido não só pela proposição de realizar um teatro ligado àquela *visão épica e coletiva do mundo*, mas pelo cuidado em depois historicizar a herança dos espetáculos populares chamando-os clara e frequentemente pelo nome de *auto* (BORBA FILHO, 1966, p. 26). Os espetáculos que foram objeto dessa pesquisa que o autor realizou de modo sistemático a partir dos anos 1950 (CORREIA; ALVES, 2007, p. 215) foram o pastoril, o fandango, o mamulengo e, principalmente, o bumba-meu-boi, sobre os quais escreveu em *Espetáculos Populares do Nordeste e Apresentação do bumba-meu-boi*, ambos publicados em 1966 — realizando inclusive o trabalho inestimável de transcrever, à guisa de dramaturgia, cada um desses espetáculos. Nessas formas populares, podemos observar a presença de componentes que estruturaram os *mistérios*, os *milagres* e também as *moralidades*. A começar pela origem análoga, quer dizer, pelo aproveitamento da simbólica pascalina e natalina, o que, no caso dos espetáculos nordestinos, corresponde a uma mistura das referências medievais e da cultura religiosa popular da região Nordeste.

Por mais instigante que nos pareça, perseguir, tal como fez Hermilo, as peculiaridades das origens desses espetáculos populares levar-nos-ia talvez para longe do cerne da questão que aqui nos propomos a observar, que é saber *o que* entendia por auto Hermilo e *como* ele encontrou nessa tradição o apoio para escrita

do *Auto da Mula-de-Padre*. Sobre esses espetáculos, atenhamo-nos, pois, somente a alguns aspectos históricos indispensáveis e, objetivamente, a elementos estruturais que possam configurar algo que se aproxime de um núcleo característico de gênero.

Em *Espetáculos Populares do Nordeste*, Hermilo escreveu um capítulo para cada uma dessas manifestações, procurando estabelecer suas fontes históricas prováveis. Embora suas origens sejam, como há tempos já se sabe, ibérico-medievais, não é possível referir de modo exato como cada uma delas nasceu, dado que são sobretudo espetáculos cujo apoio é a memória coletiva perenizada em registros orais. De qualquer forma, o compromisso com o amparo teórico, em Hermilo, não se mistura à assepsia acadêmica, e as adjetivações frequentes demonstram, assim, o interesse do Pesquisador diante de símbolos em cuja imagem o Artista encontra, fascinado, a sua própria identidade.

Primordialmente, em todos eles, Hermilo, como dissemos, identifica uma predisposição inerente ao jogo, ao “instinto de espetáculo” que havia referido em sua palestra dos anos 1940. Essa predisposição à sociabilidade intensamente lúdica, quase como incitação cósmica, encontramos-a analogamente tanto na tragédia grega quanto nos motivos que levaram as manifestações dramáticas do medievo a sair do interior das igrejas em direção à praça. E à fecundidade desse espontaneísmo,⁷¹ entendia Hermilo, devia-se a força geradora do melhor teatro já feito em qualquer época.

Essa talvez seja uma das chaves para compreender a relação de Hermilo com o gênero.

A consciência dessa riqueza potencial, pulsante na própria raiz da experiência histórica brasileira, é o que moveu Hermilo a retomar suas formas, como fez ao escrever o *Auto da Mula-de-Padre*, e a depois empreender o esforço de conhecer intimamente seus processos, de tal maneira que esses espetáculos, assim como aconteceu na Grécia antiga e na Europa medieval, pudessem ser convertidos em linguagem dramatúrgica. Ora, considerando que a origem desses espetáculos é fruto de uma aclimação da religiosidade católica à experiência histórica do povo

⁷¹ Esclareçamos que, na visão de Hermilo, *espontaneísmo* não equivale a *caos*, nem era nunca o fim do processo criador desses espetáculos, e sim o estado a partir do qual o teatro nasce. Afirmo, por isso, não crer “[...] no popular puro, de geração espontânea. Acho que, pelo menos no problema do espetáculo popular, há sempre a origem erudita. Quando digo erudito digo pelo menos alfabetizado. Alguém escreveu alguma coisa, compôs uma coisa que foi transmitida oralmente. Não há geração espontânea nisso.” (CORREIA; ALVES, 2017, p. 220).

brasileiro, não estranha o fato de que Hermilo, seguindo inclusive o exemplo de outros autores (como Pereira da Costa [1851–1923] e Luís da Câmara Cascudo [1898–1986]), tenha-os classificado como *autos*.

Como assinala Johan Huizinga, embora qualquer manifestação literária (no sentido da *poiesis*) possa ser encarada pelo prisma lúdico,

Só o drama, devido a seu caráter intrinsecamente funcional e devido ao fato de constituir uma ação, continua permanentemente ligado ao jogo. A própria linguagem reflete este laço indissolúvel, sobretudo o latim e línguas aparentadas, e também as germânicas. Nessas línguas o drama é chamado “jogo”, e interpretá-lo é “jogar”. Pode parecer estranho [...] que os gregos, os próprios criadores do teatro em sua forma mais perfeita, não aplicassem a palavra “jogo” nem ao drama propriamente dito nem à sua execução. Mas o fato de não existir em grego uma palavra única para designar tudo aquilo que é abrangido pela noção de jogo é suficiente para explicar esse vazio que se verifica em sua terminologia. A sociedade helênica estava de tal maneira impregnada de espírito lúdico que nunca os gregos pensaram que esse espírito fosse uma entidade especial e autônoma. (HUIZINGA, 2010, p. 159).

O teatro grego, tendo nascido desse impulso ao jogo com o sagrado, manifestava-se socialmente, como é sabido, por meio de uma competição na qual os dramaturgos apresentavam suas obras em favor de Dionísio,⁷² contando com a compreensão e a expectativa populares. “Na esfera espiritual em que nasce o teatro”, conclui Huizinga (2010, p. 161), “não há lugar para qualquer distinção entre o jogo e a seriedade.” Na Idade Moderna, entretanto, dada a cisão ontológica com a fé, essa relação do jogo com a seriedade dá-se de modo distinto, ainda que, como elemento integrante, alguma religiosidade possa ser mantida, como no caso do auto moderno. Portanto, e não deixemos de destacar isto: ao pretender incentivar a criação de um repertório dramaturgic regional por meio de um concurso de peças, Hermilo repetiu o luminar exemplo da tragédia grega. Subjazia, assim, à sua perspectiva de dramaturgia popular a certeza de que a produção de algo como uma liturgia cívica, capaz de provocar no público “a exaltação do Carnaval e do futebol” (BORBA FILHO, 2005, p. 27), não poderia deixar de aproveitar-se do sutil vínculo do jogo.

⁷² Como demonstramos no primeiro capítulo deste trabalho, a relação do teatro grego com a religião dionisíaca ultrapassava em muito a mera preocupação com um aspecto temático. Os espectadores julgavam a peça a partir de uma perspectiva imanente. Mais uma vez, recordemos o que diz Karl Kerényi (2002, p. 283) a esse respeito: “Quando uma tragédia desagradava aos atenienses, eles diziam: *Oudèn pròs tòn Dyónyson* — ‘Isso não tem nada a ver com Dioniso’. Se originalmente tal julgamento se referia ao assunto, então muito poucas tragédias teriam algo a ver com Dioniso. Não se tratava, contudo, de um julgamento temático, e sim de um juízo incidente sobre a superficialidade da peça, acusando sua irrelevância para o deus em cujo sagrado precinto ela tinha lugar.”

O nexu lúdico é evidente: Hermilo viu nesses autos populares, no pastoril, no mamulengo, no fandango e no bumba-meu-boi, as mesmas luzes que, por assim dizer, iluminaram o nascimento do teatro no Ocidente. Não é outra a conclusão a que chega o autor quando descreve o bumba-meu-boi, pois nele:

Bebem os atores e bebe o público, *numa variante atual das comemorações de Dionísio*, quando os sátiros e as bacantes entregavam-se à orgia. E há até outro elemento de aproximação: a máscara. Num Boi de Natal os figurantes usavam máscaras⁷³ de pele de bode e é singular que isto aconteça, pois o bode (*tragos*, em grego, dele se originando a palavra *tragédia*) era o animal que se identificava com o deus Dionísio, os sátiros (companheiros do deus) vestindo-se com suas peles e a eles se assemelhando pela caracterização. (BORBA FILHO, 1966, p. 23, grifo nosso).

Hermilo então acentua o parentesco entre a tragédia antiga, os autos medievais e os autos de raiz popular brasileira, o que é reforçado pela evidente aproximação etimológica. Embora, segundo Huizinga, não seja estranha a ausência, no léxico grego, de uma única palavra que designasse a pulsão ao jogo, no caso tanto do auto medieval quanto do auto popular brasileiro encontra-se a tendência a alternar livremente entre as palavras *auto* e *jogo* (ou mesmo, no caso brasileiro, *brinquedo*), demonstrando claramente a concepção lúdica que as irmana. O próprio Hermilo faz questão de sublinhar a importância desse detalhe:

[...] referindo-se à função como “brinquedo” [...] [o] Capitão [Antônio Pereira, mestre do bumba-meu-boi] nunca diz “Vou representar hoje”, mas “Vou brincar hoje”, “Brinco há tantos anos”, “Brinco até a barra quebrar”, ainda subconscientemente empregando a palavra “brinquedo” no sentido de “jogo”, que é a designação medieval para o ato de representar. (BORBA FILHO, 1966, p. 22).

Dessa maneira, a função exercida pelo Capitão Antônio Pereira assemelha-se àquela que, na Idade Média, cabia ao *condutor do jogo*⁷⁴ (BOIADZHÍEV; DZHIVELÉGOV, 1957, p. 82), evidenciando como a substância criadora da atmosfera lúdica, tal como ocorre em um rito religioso, é ministrada por um participante para cujas palavras toda a integração converge.

Como bem recorda Hermilo, os autos medievais, surgidos do interior da missa — também “ela mesma um ‘jogo’”⁷⁵ (REY-FLAUD, 1979, p. 83, tradução nossa) —,

⁷³ Já nos tempos de TPN, Hermilo expressava qual era seu ideal de um teatro tipicamente nordestino, e nele as máscaras desempenhariam um papel importante. No conjunto, idealizava um teatro: “[...] improvisado como na comédia popular italiana, *com máscaras como no teatro grego*, dançado como no teatro oriental, acrobático como no teatro chinês, cantado como nas óperas, social como exige o tempo da angústia.” (BORBA FILHO, 1968 apud REIS, 2018, p. 98, grifo nosso).

⁷⁴ Tradução nossa para *conducteur de jeu*.

⁷⁵ “elle mème un ‘jeu’”

frequentemente eram chamados de jogo (*jeu*), como nos casos, só para ficarmos com alguns, d'*O auto de São Nicolau (Le jeu de Saint Nicolas)*, o auto de milagre escrito por Jean Bodel entre os séculos XII e XIII; ou também d'*O milagre de Teófilo (Le jeu de Teóphile)*, de Ruteboeuf, como refere o próprio Hermilo em *História do espetáculo* (BORBA FILHO, 1968, p. 51). Dá-se o mesmo, já no século XIV, com a moralidade *Auto da Peregrinação Humana (Jeu de Pèlerinage Humaine)* e com várias outras peças da dramaturgia medieval.

Assim, a relação das tradições dramáticas grega e medieval com os espetáculos populares nordestinos se dá, em grande parte, através de um modo lúdico de mediação do sagrado, pois no jogo a vida individual é sempre elevada, ainda que de modo efêmero, a um sentido de coletividade.

4.8 HERMILO E OS ESPETÁCULOS POPULARES DO NORDESTE

Como já estabelecemos, dada a natureza deste trabalho, aqui teremos possibilidade apenas de indicar em cada um dos espetáculos populares estudados por Hermilo (no *bumba-meu-boi*, no pastoril, no fandango e no mamulengo) os aspectos com os quais o seu projeto dialoga e como ele enxerga a contribuição deles para a formação de uma dramaturgia regional — ressaltando também, de acordo com os nossos propósitos, aquilo que disser respeito à ligação dessas manifestações com o drama medieval do qual derivam.

A princípio, na visão de Hermilo, é o *bumba-meu-boi* o espetáculo que melhor reúne os componentes dessa comunicação lúdica com o sagrado, como referimos anteriormente. “Representado geralmente durante o Ciclo do Natal, o *bumba-meu-boi*”, resume Hermilo, “associa-se às representações que, desde a Idade Média, são dadas por ocasião da Festa da Igreja [...]” (BORBA FILHO, 1966, p. 20). Em função da sua estrutura e dos seus tipos, o *bumba-meu-boi* é, para ele, “[...] o mais original de todos os espetáculos populares nordestinos [...]” (BORBA FILHO, 1966, p. 15), porque, segundo o autor, é nesse espetáculo que a verve criativa do povo brasileiro pode ser melhor apreciada. Na irregularidade da sua estrutura dramática insere-se, para Hermilo, a principal característica desse jogo, que decorre justamente “[...] da dissociação personagem-intérprete e do sentido anti-realista comum a todas as formas de espetáculos populares, onde não se pretende impingir a mera representação do real, mas — naquele sentido estético de alguns teóricos da arte

dramática — a teatralização do teatro.” (BORBA FILHO, 1966, p. 19), intuição esta que irá nortear o trabalho de Hermilo à frente do TPN, especialmente a partir dos anos 1960.⁷⁶ Além disso, no bumba-meu-boi vemos aparecer, novamente, personagens das antigas dramatizações litúrgicas, figuras que atravessaram a imaginação simbólica medieval e vieram afirmar-se também na cultura popular do Nordeste, como é o caso do Boticário (*Mercator*) e do Ermitão, este último figura muito cara à cultura da Alta Idade Média.

Mas é o *pastoril*, dentre esses espetáculos populares, aquele que deixa entrever talvez mais claramente a influência direta do alegorismo medieval que o imaginário católico popular conservou. Pertencente à linhagem do drama natalino, a estrutura dramática do pastoril segue a tradição dos autos de moralidades, cujo melhor exemplo literário é o *Auto da Alma* (de 1518), de Gil Vicente. Da mesma forma que as moralidades medievais, o pastoril descreve um caminho no qual a noção cristã de destino espiritual é suposta, aspecto que analisaremos mais a fundo quando tratarmos do auto de Ariano Suassuna. Por isso, nesse caminho os personagens se encontram com as alegorias cristãs e por elas são guiados, e o que confere um caráter dramático ao espetáculo é, assim como no auto de Gil Vicente, a interferência de agentes que tentam desviar os personagens do caminho até a manjedoura. Afinal, as pastoras, depois de encontrarem-se com a Culpa, a Religião, a Graça, o anjo Gabriel, o Velho⁷⁷ (o diabo), Herodes, entre outros, acabam conhecendo o menino Jesus. Câmara Cascudo chega a mencionar a existência, em vários países (Inglaterra, França e Alemanha), de pequenos cantos que saúdam a natividade, tal como faz o auto pastoril, porém sem o desenvolvimento de um enredo, o que talvez tenha sucedido apenas no caso da tradição luso-brasileira, já que, nesta,

⁷⁶ Nos anos 1960, segundo Luís Reis (2018, p. 87, grifo nosso), o TPN “[...] inaugura um período de experimentações cênicas mais ousadas, no qual foi propiciada por Hermilo uma maior aproximação entre os atores do grupo e as manifestações dramáticas do povo pernambucano, como o mamulengo, o pastoril e, especialmente, o bumba meu boi. Idas ao terreiro do Capitão Antônio Pereira, do Boi Misterioso da Mustardinha (Afogados), por exemplo, em *longas noites de brincadeira*, alternam-se a leituras e a discussões sobre o teatro contemporâneo no mundo, no Brasil e no Nordeste.”

⁷⁷ “Vejam a figura do velho, no pastoril”, chama a atenção Hermilo: “O velho era a figura que se antepunha predominantemente ao espírito piegas, choroso e mórbido da Igreja. Todos os espetáculos litúrgicos eram mórbidos, de muita piedade, falando dos pecados, e, de repente, aparece o velho. Quem é o velho? Nada mais que o Diabo. Quer dizer, o Diabo das farsas medievais, chocarreiro, engraçado, brincalhão, traço de ligação entre o religioso e o profano. E terminou no que é hoje. Pastoril de porta em porta, que nada mais tem com o pastoril antigo. Outra forma de espetáculo. Então dizem os puristas: pastoril está degradado. Degradado, nada, minha gente. O brinquedo é do povo, o povo faz dele o que bem quiser.” (CORREIA; ALVES, 2017, p. 28).

Os pastoris foram evoluindo para os autos, pequeninas peças de sentido apologético, com enredo próprio, divididos em episódios, que tomavam a denominação de “jornadas” e ainda a mantêm no Nordeste do Brasil. A jornada valia “ato” ou “cena”, conforme seu número. [...] O auto pastoril, com sucessão de cenas, falas e cantos, como Gil Vicente encenou em Évora, pelo natal de 1523, diante d’El-Rei D. João III, é uma referência para a popularidade do gênero, já aproveitado para obras de criação individual e apresentado dentro de uma Igreja ou diante de um presépio armado. (CASCUDO, 2012, p. 536).

Assim como no bumba-meu-boi, Hermilo anota nos cantos finais do pastoril uma referência ao elemento lúdico: “E o nosso *brinquedo* acabou/ Já se acabou” (BORBA FILHO, 1966, p. 153, grifo nosso). Quanto à história do pastoril, Hermilo conclui que:

Calderón [de la Barca] e o nosso pastoril são parentes muito chegados. O pastoril literário nasceu, descendeu do auto sacramental do Século de Ouro Espanhol. Aconteceu com o pastoril, que veio da linha do auto sacramental religioso, o que acontece em relação a qualquer teatro religioso em qualquer ponto da história do espetáculo: caiu no profano. [...] o público começou a gostar, o espetáculo começou a conceder. O mesmo aconteceu com o teatro litúrgico medieval. Foi concedendo, concedendo, até chegar ao profano.” (CORREIA; ALVES, 2017, p. 218).

A origem dos *mamulengos*, teatro de bonecos largamente difundido na região Nordeste, segundo as fontes que baseiam o estudo de Hermilo, está, por sua vez, relacionada com a montagem dos *presépios de fala*, de função, a princípio, pedagógica. Possivelmente trazido pelos franciscanos, no século XVI, para os conventos de Olinda, “O Presépio de Fala tinha lugar por ocasião das festas maiores da Igreja: Natal, Festa do Espírito Santo, sábado de Aleluia e domingo de Páscoa.” (BORBA FILHO, 1966, p. 104), e nele eram representados, à maneira dos mistérios medievais, os eventos bíblicos desde o Gênesis, sempre interrompidos pela presença do diabo, o truão que garantia, pelo riso, que a plateia permanecesse engajada nos ensinamentos religiosos que amparavam ideologicamente a brincadeira. A história do mamulengo, ainda que tenha partido dessa motivação didático-religiosa, enraizou-se na cultura dramática nordestina primordialmente pela riqueza de sua simplicidade comunicativa, que toma a intuição religiosa da *anima* e a transfigura em motivos populares variadíssimos. Dessa forma, a ligação do mamulengo com a tradição do auto foi o ponto de partida para a sua combinação com o sentido criador e lúdico do povo. Como diz Hermilo:

O teatro de bonecos, forma animada, neste caso, do presépio, sofreu o mesmo fenômeno dos pastoris. Começou representando o Nascimento, desenvolveu-se no sentido de apresentar as cenas

bíblicas e, pouco a pouco, contaminado pelos assuntos do dia, desejoso de um público cada vez maior, caiu no profano, embora continuasse a exhibir-se por ocasião das festas da Igreja. (BORBA FILHO, 1966, p. 108).

O *fandango*, ou *nau catarineta*, igualmente surgiu dessas festas religiosas. Para Hermilo, baseando-se em Pereira da Costa, o fandango é um “*auto* composto por cantigas brasileiras e xácaras portuguesas, que se representa durante o ciclo do Natal”⁷⁸ (BORBA FILHO, 1966, p. 63, grifo nosso), sempre ao ar livre, em frente às igrejas ou em praças, assim como o auto medieval. Utilizando, em grande parte, o metro popular do redondilho maior (versos heptassílabos), nesse espetáculo representa-se a viagem (talvez inspirada nas conquistas marítimas portuguesas, assim sugere Hermilo) de um navio que, a caminho de Portugal, perde-se no mar e enfrenta tormentas. Na caracterização de Hermilo, “A causa do mau tempo custa a ser conhecida, mas por fim a tripulação descobre que o diabo está no navio, sob a figura do gageiro da mesena” (BORBA FILHO, 1966, p. 64). O enredo centra-se, assim, na imposição da fé da tripulação sobre a influência do diabo, personagem, como lembra Carpeaux, “de predileção da literatura medieval inteira.” (CARPEAUX, 1985, p. 245).

Nesse espetáculo, inclusive, reaparece, nas figuras do *ração* e do *vassoura*, o espírito irreverente do *mimo*, que sobreviveu à dissolução do teatro antigo pela Igreja Católica e adentrou no drama litúrgico medieval, alargando-o em direção à vida profana, quando então o mimo passou a ser chamado de *joculator* (em outras partes, de *jongleur*, ou *jogra*). A essa figura, afiança Margot Berthold (2011, p. 247), deve-se também “a conservação de uma das formas teatrais mais antigas e populares: o teatro de bonecos e marionetes”, o que, no Brasil, tomou a forma do teatro de mamulengos. À figura do *joculator* talvez deva-se muito mais, se considerarmos como, a certo ponto da Idade Média, sua história confunde-se com a dos trovadores, em quem pode-se apontar “uma possível linha ancestral especialmente direta entre os jograis ibéricos e os violeiros-rabequeiros do sertão nordestino” (SOLER, 1978, p. 59), detentores de boa parte do repertório da épica popular nordestina, em cuja fonte beberam vários autores modernos, como o próprio Hermilo e, principalmente, Ariano Suassuna. Acima de tudo, uma tal figura assegura a ambientação lúdica do espetáculo.

⁷⁸ Analogamente, assim define o fandango Luís da Câmara Cascudo (2012, p. 291, grifo nosso), em seu *Dicionário do folclore brasileiro*: “Fandango é sempre um *auto* popular, já tradicional na primeira década do séc. XIX, convergência de cantigas brasileiras e xácaras portuguesas [...]”.

Afinal, na concepção de cada um desses espetáculos, especialmente no bumba e no mamulengo, sobressai a noção anti-ilusionista que Hermilo buscava. Era por meio desse elemento que via a possibilidade de criar-se uma conciliação entre os participantes do jogo (brincantes e público), na medida em que não se estabelece, como no palco burguês, um limite convencional que restrinja a participação. Desse modo, “todos representam, até mesmo o público. Todos participam da ‘brincadeira’, numa fusão completa de assistentes e atores, derrubada de vez a clássica quarta parede dos espetáculos de cena à italiana, isto é, do palco tradicional diante de uma plateia.” (BORBA FILHO, 1966, p. 24). Era essa a forma de comunhão que procurava Hermilo já nos anos 1940, mas cuja tradução cênica só veio efetivamente experimentar nos tempos de TPN.

No período de escrita do *Auto da Mula-de-Padre*, portanto, Hermilo ainda começava a amadurecer na sua reflexão todas essas tendências apontadas no início do capítulo, isto é, a necessidade de criar um teatro com inclinação *popular* e pedagógico; o esforço para formar uma dramaturgia em acordo com os valores da região; o exercício de um teatro cuja raiz fosse ao encontro da experiência coletiva do espetáculo, *épica* por excelência; e, por fim, um teatro que fosse capaz de criar uma atmosfera lúdica, tal como nos folguedos populares, herdeiros diretos do auto medieval — tudo isto, em 1948, era de certo modo apenas um anseio, ancorado na lida diária com a criação de um teatro à contracorrente do seu tempo. Nesse momento, em suma, o autor iniciava a busca por uma arte que, livre das convenções burguesas da época, desvelasse as particularidades da região através de um drama em cujo movimento o caráter épico servisse como estrutura tanto da obra quanto da sua encenação, e que, nesta, a força do caráter lúdico pudesse garantir uma integração entre as partes.

Assim, para fazer convergir essas tendências, Hermilo teria que haver-se obrigatoriamente com um problema formal; seria necessário encontrar no teatro uma tradição que abrigasse tais tendências, o que encontrou justamente no auto.

Quanto a esse aspecto formal, o auto, como gênero dramático, já vimos, carecia de uma formulação clara, que deslindasse suas características estruturais peculiares. Por ser fruto de uma cultura em que os objetos particulares, fossem eles materiais ou simbólicos, eram vistos como prefigurações secundárias de uma realidade espiritual superior, nem o auto nem qualquer outro gênero artístico nascido na Idade Média foi objeto de nada parecido com o que modelarmente fizera Aristóteles

na *Poética*. Ao difundirem-se então na cultura brasileira, essas manifestações populares herdeiras do auto medieval diversificaram-se grandemente, inserindo novos conteúdos em suas estruturas dramáticas, ainda que sempre preservando elementos originais da simbólica pascalina e/ou natalina. Assim sendo, o dramaturgo moderno que pretenda manejar uma forma que abrigue esse conjunto tão vasto de referências terá que, de alguma maneira, inserir nela a fragmentariedade da estrutura do seu mundo, espelhada na psicologia do sujeito moderno, a cujo socorro não poderá mais vir, tal como no auto medieval, qualquer noção redentora de sublimidade, menos ainda um desejo de santidade, algo que ainda constituía os autos de Gil Vicente.

Seja como for, é preciso observar que qualquer reutilização de formas antigas é sempre um modo de “colocar-se sob uma bandeira cultural ou de manifestar com ironia que não se deixou enganar com a tradição” (RYNGAERT, 1996, p. 38). Logo, ao buscar deixar claro com qual tradição dialogava, Hermilo ao mesmo tempo trouxe com ela a compreensão de que sob a realidade brasileira havia talvez recôndita toda uma gama de conteúdos históricos que a compunham de modo profundo; e no interior dessa tradição, havia a forma do auto. A escolha, portanto, nunca é trivial, já que, em qualquer enunciado artístico, é antes de tudo a forma aquilo que age sobre nós, dada sua força indutora, pois são as formas que conduzem nossa sensibilidade em direção a um modo de organização inteligível dos elementos dispersos da vida. É nelas que se dá “a articulação da realidade do poético com a realidade social” (COSTA LIMA, 2002, p. 255).

No período em que Hermilo escreveu a peça *Auto da Mula-de-Padre*, salientemos, essa reflexão formal ainda não havia amadurecido plenamente. Nesse período, o autor, como já dissemos, empenhava-se sobretudo na criação de um repertório dramatúrgico, seu e de seus contemporâneos, que fizesse o teatro nordestino coincidir com sua tradição cultural. Com isso, punha em prática a ideia de que “O material coletivo inspirando o artista erudito, preso e fiel às raízes do seu povo, é o estofa dos melhores clássicos da dramaturgia.” (ROCHA FILHO, 2010, p. 73). O *Auto da Mula-de-Padre* insere-se nessa atitude, ainda um tanto incipiente, que caracterizava o estado da reflexão de Hermilo em fins dos anos 1940, ou seja, era uma tentativa de realizar um teatro com intenções pedagógicas, que expressasse a *visão épica e coletiva do mundo* que Hermilo julgava já haver na “alma e no sangue” do povo brasileiro.

Nesse longo caminho rumo à modernização do teatro em Pernambuco, vejamos, a partir de agora, uma breve análise de como Hermilo deu-se com o gênero auto.

4.9 AUTO DA MULA-DE-PADRE: O AUTO DE HERMILO BORBA FILHO

Publicada em 1948 pelo Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife⁷⁹ (REIS, 2007, p. 18), essa peça, que não chegou a ser encenada enquanto o autor viveu, pertence, tal como dissemos anteriormente, a um período no qual Hermilo considerava a escrita dramática como sendo sua principal contribuição à cultura brasileira. Como observa Luís Reis (2009, p. 26), “Na coluna *Fora de cena* do dia 12/12/1950, ele diz o seguinte: “[...] minha função no teatro é escrever peças, bem ou mal, esta é a minha função”⁸⁰. Logo, nesse período em que escreveu o *Auto da Mula-de-Padre*, Hermilo encontrava-se em plena atividade autoral, e, por isso, a maior parte da sua produção dramática data justamente desses anos.⁸¹

Servindo, assim, ao propósito de estabelecer um repertório que cumprisse com o objetivo de representação dos problemas regionais, a peça ambienta-se em um engenho, em uma zona onde a religiosidade tradicional católica, apesar de dominante, convive com outras referências simbólicas, como é o caso da matriz afro-brasileira, evocada, no auto, pelos trabalhadores do eito. A peça, portanto, cria uma atmosfera na qual o sentimento presságio pode ser intuído a partir de várias fontes, todas, entretanto, ligadas ao folclore da região Nordeste. Dessa forma, é, acima de tudo, uma obra que busca realizar aquilo que Hermilo defendeu em *Teatro: arte do povo*. Ou seja, especialmente no plano temático, é a dramatização dos assuntos que

⁷⁹ Assim é referida a peça em *O teatro moderno em Pernambuco*, de Joel Pontes: “*Auto da mula-de-padre* [sic], 1 ato com diálogos e *ballets*, musicado por Guerra Peixe, edição do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura do Recife.” (PONTES, 1966, p. 150).

⁸⁰ Anos depois, o próprio Hermilo contestaria essa afirmação, dizendo na verdade ter sido melhor romancista que dramaturgo. A propósito, Osman Lins, em correspondência com Hermilo, afirmou ver na ficção de Hermilo maior importância que em suas peças, com o que o próprio Hermilo vem a concordar: “Concordo inteiramente com você: não sou dramaturgo. Sou um romancista. Minha função no teatro é muito mais a de um animador de movimentos que a de um criador no sentido da escrita, embora o seja como encenador.” (In: VIEIRA, 2019, p. 142). De todo modo, Hermilo nunca deixou de afirmar-se “um homem de teatro” (REIS, 2009, p. 26).

⁸¹ Para citar apenas as principais, *Electra no Circo* (1944), *João Sem Terra* (1947), *O Vento do Mundo* (1948) e *A barca de Ouro* (1949).

entendia como sendo naturalmente capazes de fazer o povo sentir-se representado, de fazê-lo “sentir que é a origem e que é o fim” (BORBA FILHO, 2005, p. 30). Para além da temática, no entanto, o auto de Hermilo incorpora alguns elementos que fazem da peça um trabalho original à sua própria maneira,⁸² como tentaremos demonstrar.

Na própria criação da ambiência, Hermilo já começa a realizar o que, em 1947, defendera em *Reflexões sobre a Mise-en-Scène*, uma vez que, em dado momento da didascália da peça, o autor se refere aos elementos que compõem o cenário como “sugestões” (BORBA FILHO, 2007, p. 227), as quais, segundo seu ponto de vista, deveriam oferecer um cenário a partir do qual a imaginação do público deveria agir.

Quanto ao pressuposto formal, o auto de Hermilo acomoda, ao século XX, registros fragmentados do auto do medievo. De modo que não nos parece razoável tentar estabelecer uma homologia exata entre a peça de Hermilo e as formas que analisamos na primeira parte deste trabalho, refiro-me, evidentemente, aos *milagres*, *mistérios* e *moralidades*. Entretanto, é forçoso observarmos esse vocabulário para identificar os rastros que justificam a filiação da obra à tradição medieval. A peça *Auto da Mula-de-Padre* contém, a nosso juízo, elementos que a conectam especialmente com os autos de moralidade e de milagres — embora, na peça, haja várias referências à ideia de *mistério*, o que, segundo entendemos, refere-se mais à agência de forças arcanas sobre os acontecimentos do que propriamente a uma ligação com o subgênero medieval dos autos de mistérios. Essas definições estanques, entretanto, não foram objeto de preocupação do autor no momento da escrita da peça. À primeira vista, esta trata do tema do interdito, de um conflito entre a prática celibatária de um padre e o desejo por uma mulher negra trabalhadora do engenho, que o seduz e depois se transforma em uma assombração, a Mula-de-Padre que dá título à obra.⁸³ Mas há, no interior do drama, vários indícios que mesclam motivos da tradicional axiologia católica ao fabulário popular do Nordeste, além de recursos dramaturgicos

⁸² Curiosamente, o próprio autor não reconhecia na peça o valor que, consideramos, o tempo veio justificar. Em entrevista, Marco Camarotti (1947–) lembra que esse “[...] era um texto de que ele não gostava muito, e eu tive que fazer uma longa orquestração para que ele me cedesse o texto. Chamava-se ‘O auto da mula de padre’ [sic], e eu me lembro muito de ele dizer: ‘mas para que você quer ler esse texto? Esse texto é ruim’.” (MACHADO, 2007, p. 79).

⁸³ É interessante pontuar que o tema da Mula-de-Padre já havia sido objeto de um poema de Ascenso Ferreira, intitulado justamente *Mula-de-Padre*, tendo sido publicado em janeiro de 1928 na revista modernista *Verde*, de Cataguazes, em Minas Gerais. Nesse poema dramático um tanto curto, Ascenso consegue introduzir uma sequência de acontecimentos parecidos com a peça de Hermilo. Não sabemos, porém, se este chegou a conhecer o poema de Ascenso ou se ambos basearam-se na mesma versão da lenda.

que colocam a peça em sintonia com o seu próprio tempo, isto é, ao tempo das experimentações do teatro moderno. Podemos dizer, panoramicamente, que esse auto se aproxima de modo original dos autos de milagres medievais, e o faz invertendo os processos que pareciam limitar essa forma, seja no que diz respeito ao *ethos* inflexível dos personagens dos santos, seja no recurso ao *deus ex machina*. E acima de tudo, porque no auto de Hermilo não há uma reconciliação do representante da fé com os seus valores, uma vez que na era da modernidade os acontecimentos pessoais não têm mais laço causal direto com a História Sagrada, como era o caso nas vidas de santos representadas nos autos de milagres da Idade Média. Antes ao contrário, o Padre da peça de Hermilo, ao pecar, cria uma resolução funesta para os personagens centrais do drama.

Composta por quatro quadros, *Auto da Mula-de-Padre* é uma encenação da lenda da mulher que, ao manter relações com o padre de uma cidadezinha do interior do Nordeste, acaba transformada em uma assombração, uma égua preta que com o seu galope atemoriza os habitantes da região. Os títulos das três primeiras partes, “Assombramento”, “Mistério”, “Aparição”, remetem à mesma ideia, que associa o ato da visão ao medo do sobrenatural. Na primeira, é narrada a introdução ao ambiente dramático, e na escuridão da casa do personagem Padre vemos-lo diante de um pequeno santuário, enquanto “Uma música estranha e em surdina parece aumentar o silêncio quase de nave de igreja.” (BORBA FILHO, 2007, p. 219). Em seguida, o Padre ajoelha-se diante desse santuário em atitude de súplica: “Sua atitude parece indicar uma grande luta íntima quando levanta os braços para o santo, rezando.” (BORBA FILHO, 2007, p. 219). Além dele, os outros agentes do drama começam a se destacar na escuridão desse aposento. Sempre em compasso de dança, o Negro aparece acompanhado de outros vultos, “e, integrados na música, os seus movimentos, as suas atitudes, os seus gestos, lembram um estranho *ballet* diante do Padre que continua ajoelhado.” (BORBA FILHO, 2007, p. 219).

O que ocorre então é uma disputa silenciosa, na forma de uma dança intensamente lúbrica, entre o Negro e a Mulata, que logo também aparece:

Todos os negros correm para ela, que foge. Mas um negro alto e forte se destaca do grupo e consegue agarrá-la pelos pulsos. Os outros vão saindo de cabeça baixa, enquanto os dois lutam. De repente a Mulata se desvencilha do Negro e ele, desamparado, também de cabeça baixa, acompanha os que já saíram. (BORBA FILHO, 2007, p. 219).

A mulata dirige-se ao Padre, que logo percebe sua presença. Como este fizesse um gesto de recusa, a Mulata passa a dançar desesperada e sensualmente em volta do Padre. Mas aos poucos a Mulata vai se acalmando e postando-se diante do Padre, como ele, ajoelhada em frente ao santuário. Até o fim dessa primeira parte, não há nenhum diálogo entre os personagens. Toda a comunicação é compreendida pela gestualidade acentuada pela música de fundo. Sabemos, pela atitude corporal, que há um conflito entre a vontade desses três personagens.

No quadro seguinte, “Mistério”, é que, no mesmo cenário, embora um pouco mais iluminado, ocorre o diálogo entre o Padre e a Mulata. Entre o desejo que sentem um pelo outro, há o costume do celibato. A Mulata, porém, insiste até conseguir persuadir o Padre, que por sua vez não consegue fugir ao que chama de tentação. Em meio a esse diálogo, irrompe o canto dos trabalhadores do eito, enchendo a casa com um lamento de desterro: “Nossa terra de Loanda/ Ó Xangô, onde estará?/ A terra santa, Loanda.../ Quando voltaremos pra lá?” (BORBA FILHO, 2007, p. 223). Próximo a eles, e entre eles, há a música que recorda o quanto os dois estão socialmente separados. Ela, uma trabalhadora da propriedade, e ele o Padre responsável por manter aquela população por meio do exemplo — separa-os uma situação dramática que pode resultar num ato maldito. Ao ouvir o canto dos trabalhadores, o Padre, enciumado, prorrompe em direção à Mulata:

O Padre – Vá, vá para eles! É a sua gente!

A Mulata – Quem lhe disse isso?

O Padre (*Como um possesso.*) – Pensa que não vi? Pensa? [...] Eu vi, eu vi! Vi você com aquele negro, atrás da igreja. É pra isso que você serve! [...] (BORBA FILHO, 2007, p. 223-224).

A seguir, o Padre e a Mulata tocam-se e, “como se jogassem uma brincadeira estranha” (BORBA FILHO, 2007, p. 224), começam a se deixar levar pelo desejo, consumando afinal a maldição da Mula-de-Padre. Neste momento, aparece o sinal da chegada da assombração: “de longe vem o ruído de um cavalo a toda carreira. Ou de uma mula. Vem-se aproximando, cada vez mais está próximo, deve estar passando defronte da casa, passou, vai-se perdendo na distância. Vai fugindo, calou-se.” (BORBA FILHO, 2007, p. 225).

Nesse auto moderno volta a surgir uma genuína esfera de tragicidade, algo que não havia na trajetória ordenada do mundo medieval, onde o impulso trágico, domado pelo caminho do personagem do santo, tornava-se frequentemente, como vimos, nostalgia do herói trágico grego (BENJAMIN, 2013, p. 114). A psicologia do Padre,

embora não a vejamos estender-se após o momento da falha, é o ponto de partida dramático. O celibato é o código que, no drama, não pode ser transgredido, e é um costume tão antigo quanto o próprio sentido de tragicidade: “O celibato católico tem raízes pagãs. As prescrições da pureza celibatária derivam da Idade da Pedra da consciência religiosa.” (RANKE-HEINEMANN, 1996, p. 111).

Na peça de Hermilo, a condição de falibilidade do Padre é vista pelo próprio personagem também em função daquilo que, na Idade Média, norteava a individualidade do cristão rumo à santidade, quer dizer, o que aflige o Padre é a possibilidade de desviar-se do *caminho*. A ideia de caminho do cristão ainda é, para o Padre, a manifestação concreta da base soteriológica do mundo, algo que é posto em risco na sua vida pela companhia nesse sentido ameaçadora da Mulata, que diz, contrariamente, conduzir sua vida pelo corpo:

O Padre – [...] Eu sei quanto custa um erro numa vida como a minha. Um passo, outro e a nossa alma se perde. *Os caminhos de Deus* são difíceis.
A Mulata – Não entendo essas coisas. Só sei que existe uma vida do *corpo* e um *caminho* fácil para ela. (BORBA FILHO, 2007, p. 222, grifo nosso).

De certa forma, é a base material, representada nas relações de trabalho ainda impregnadas pela herança escravista, aquilo que cria a situação para que o Padre conviva de modo tão próximo, na mesma casa, com a possibilidade do erro. Ao contrário, pois, dos milagres medievais, nesse auto moderno o social não é o pano de fundo distante para a confirmação de um platonismo que organizaria o mundo; ele é justamente o criador do problema, e os costumes da religião vêm como tentativa, falhada, de remediar os acontecimentos dramáticos. Assim, o maravilhoso, a metamorfose da Mulata em Mula-de-Padre, age, nesse caso, contrariamente às convenções da metafísica cristã.

Em “Aparição”, a ação se situa “num terreiro de engenho, daqueles onde, à noite, os trabalhadores do eito e da bagaceira se reúnem para contar as suas histórias, casos passados, aventuras, mentiras, nunca o atrapalho das suas vidas sem horizonte.” (BORBA FILHO, 2007, p. 227). No ambiente, ressoa também o canto dos trabalhadores, criando um fundo de lirismo sutilmente amedrontador: “Vem baixinho, de fora e com o aumento da música e do canto, os de cena também começam a cantar, sem esforço, como se aquilo fizesse parte da rotina de todas as noites.” (BORBA FILHO, 2007, p. 227). Então, um grupo de trabalhadores começa a contar histórias de assombração. A princípio, entre eles o tom é diverso: há um que se diverte

debochando das crendices e há os outros, que mantêm uma postura cautelosa. A primeira história contada é da mãe-d'água, a sereia das zonas lacustres. Enquanto são contadas as histórias, aparece o personagem do Negro, que senta-se junto aos demais, em atitude chorosa. A próxima história é da caipora, que o Sexto Trabalhador conta ter visto numa noite em que saíra para caçar. Essa aparição sobrenatural teria, segundo ele, matado seus dois cães de caça, Corisco e Ventania, como represália, segundo conta a lenda, por ele ter ignorado a regra de não caçar na mata:

Quando eu tomei sentido de mim 'tava defronte daquela coisa. No primeiro instante pensei que fosse um negrinho da redondeza, mas não era não. Era a caipora, sentada em cima dos cachorros mortos, fumando num cachimbo de barro, com a cara mais feia que eu já vi na minha vida. Fiquei pregado no chão e ela não tirava os olhos de cima de mim, piscando como um saquim. [...] Dei um grito medonho e não me lembro mais de nada. Só sei que quando abri os olhos 'tava no terreiro lá de casa, como um abobalhado, a roupa toda rasgada dos espinhos, a cara correndo sangue. No terreiro também 'tava Corisco e Ventania, mortos como eu vi lá na mata. Enterrei os bichos no outro dia e deixei de caçar. (BORBA FILHO, 2007, p. 229).

Depois chega a vez do Negro, que conta ter visto, numa noite de quinta para sexta-feira, um lobisomem: “Da cintura pra baixo parecia um porco, cheio de lama e garranchos [...]. Da cintura pra cima era um homem moreno, de cabelos finos.” (BORBA FILHO, 2007, p. 230). Percebendo que aquela era também uma noite de quinta-feira, entre os homens começa a se avolumar o medo, e eis que um som de galope começa a ser ouvido por todos, que, aterrados, começam a dançar furiosamente, “Com gesto de fuga e de espanto.” (BORBA FILHO, 2007, p. 231). O Negro é o único que tenta conter o pavor do grupo, que se espalha, cada um em um bailado que comunica o terror da chegada da aparição da Mula-de-Padre:

A noite de assombração caiu sobre eles. Levantam os braços para o céu escuro como se pedissem proteção aos santos e as caras quase tocam o chão, os dentes trincados, diante do mistério. O galope não cessa. Tem-se a impressão de que o cavalo — ou a mula — corre em volta deles, encantando-os, acovardando-os. O Negro é o único que resiste, tomando atitudes de comando, chamando os homens para enfrentar o sobrenatural. Mas eles se amontoam todos a um canto, unidos como ratos à frente de um gato. (BORBA FILHO, 2007, p. 231).

Ouve-se, de repente, gritos de forcejo; há, ocorrendo fora da cena, uma luta entre a Mula e dois outros personagens, Zé Formoso e Batinga. O Negro vai juntar-se à disputa, sabendo que estava ali, transmutada em assombração, a Mulata que também desejava. Entram em cena Zé Formoso e Batinga, relatando a estranheza do animal, que tinha na testa um sinal de cabelo branco, em formato de cruz. O primeiro

então sentencia que aquela era a Mulata, a mulher do padre. Um dos trabalhadores volta à cena, avisando que o Negro estava tentando tirar sangue da Mula com o objetivo de, antes do nascer do sol, desencantá-la. Ao terceiro canto do galo, a Mula consegue fugir e o som do galope vai distanciando-se progressivamente. Surge em cena novamente o Negro, “cabisbaixo, uma faca na mão” (BORBA FILHO, 2007, p. 234), e Zé Formoso o interpela por que razão não conseguiu ferir a Mula, ao que o Negro, enlouquecidamente, responde: “O Negro (*Num berro tremendo.*) – Eu tive medo! Eu tive medo! Eu tive medo! (*Vai gritando como um louco.*)” (BORBA FILHO, 2007, p. 234). A seguir, volta outra vez a voz do Narrador, que entoia versos sobre a noite assombrada pelo galope da “mula-mulata” (BORBA FILHO, 2007, p. 234).

No *Auto da Mula-de-Padre*, Hermilo dialoga com uma das correntes formalmente mais ousadas da época, pois intercala as ações dramáticas com quadros *expressionistas*, conduzidos, não obstante, por um acento bastante regional, na medida em que tanto a intervenção d’O Narrador quanto o canto dos trabalhadores vêm em estrofes compostas em metros tradicionais. Para o Narrador, Hermilo utiliza o verso hendecassílabo (com cesura na quinta sílaba poética), cuja ancianidade provém dos “cancioneiros galego-portugueses” (SPINA, 1971, p. 42), reservado originalmente “para os assuntos graves e heroicos” (SPINA, 1971, p. 42). Além desses poetas, também Gil Vicente, o precursor mais evidente dos autos modernos, utilizou-se desse contrato métrico. Como indica Thiers Martins Moreira, esse tipo de verso, que no período vicentino era conhecido como de *arte-maior*, pode ser considerado “uma forma arcaica de poesia, que teve o seu máximo desenvolvimento em Portugal no período que imediatamente precede o da introdução dos metros italianos.” (MARTINS MOREIRA, 1945, p. 15). O autor lembra ainda que o verso de *arte-maior* é um desdobramento da medida silábica de *arte-menor*, que compreende os versos que oscilam entre seis e nove sílabas. Este é o núcleo rítmico dos *redondilhos*: menor (de cinco sílabas poéticas) e maior (de sete sílabas poéticas), com as quais Gil Vicente escreveu a maior parte dos seus autos, e que é, como sabemos, um metro amplamente utilizado pela musicalidade tradicional dos poetas e cantadores nordestinos. Por isso, no auto de Hermilo, vemo-lo cantado pelos trabalhadores do eito, na parte que o autor intitulou Mistério, quando o Padre e a Mulata dialogam.

O canto dos trabalhadores, posto em cena nesse momento chave da peça, indica a existência de forças que superam a vontade dos indivíduos, contribuindo para criar uma atmosfera de encantamento. Sob a influência dessa energia encantatória,

ocorre a falha trágica do Padre, que afinal cede ao impulso do corpo, fazendo com que surja a Mula-de-Padre. Quanto a esse aspecto, Northrop Frye (1978, p. 274) afirma ser o encanto (“charm”) o princípio fundamental de inserção da lírica, que nesse caso interrompe a situação dramática. Anota também o autor que

[...] a encantação hipnótica [...] apela para uma reação física involuntária, e não está por isso longe da noção de magia, ou força fisicamente coercitiva. Pode-se notar a derivação de “charm” do latim “carmen”, canto. Os encantos reais têm um característico imitado na literatura popular pelas *canções de trabalho*. (FRYE, 1978, p. 274, grifo nosso).

Essa cadência tradicional — que instala o lírico sob a forma do canto e da versificação, aludindo ainda aos “motivos humanos e telúricos regionais”, como recomendado no regulamento do Concurso de Peças do TEP — é então inovadoramente entremeada por um bailado expressionista. Nesse ponto, os interesses de Hermilo e Gilberto Freyre mais uma vez convergiam, pois ambos “resguardam uma certa admiração pela estética expressionista”⁸⁴ (VIEIRA, 2010, p. 55). O auto de Hermilo incorpora essa lição da vanguarda europeia e a coloca, como se vê, em contato direto com a matriz da região Nordeste, realizando, dessa forma, uma justaposição formal que caracteriza bem os valores modernos. Esse *ballet* evoca também a obra de García Lorca, especificamente *A sapateira prodigiosa* (encenada em 1946 pelo TEP), peça na qual o autor espanhol inseriu um balé folclórico. Ao escrever uma peça contendo um ato (o *Ballet das beatas*) inteiramente sem palavras, Hermilo punha-se a par das técnicas mais inovadoras do teatro da época, ecoando, por exemplo, a obra de um autor como Eugene O’Neill (1888–1953), algo que aponta Luís Reis (2010, p. 20):

Nas obras mais importantes que escreveu nos anos 1940, quase sempre tragédias, seu encantamento com autores estrangeiros contemporâneos, como García Lorca, T. S. Eliot, ou Eugene O’Neill, por exemplo, se pronuncia de modo inequívoco. [...] Todavia, mesmo ali, enquanto se apoiava em formas previamente criadas por autores europeus, ele já introduzia, no conteúdo de suas peças, lendas, histórias e problemas mais diretamente ligados à cultura nordestina.

⁸⁴ Sobre isso, Anco Márcio Tenório Vieira acentua o fato de que, já em 1922, quando esteve em Berlim, Gilberto Freyre afirmava que “O expressionismo nas artes plásticas é talvez o que há de mais expressivo de uma nova Europa: e o centro de onde irradia é a Alemanha. [...] No teatro essa renovação como que se afirma de modo múltiplo, incluído cenário, apresentação, combinações da arte dramática com a música e com o *ballet*.” (FREYRE, 1975 apud VIEIRA, 2010, p. 55). Como se vê, a peça de Hermilo contém aspectos que, anos antes, impressionaram o jovem Gilberto Freyre.

Nesse amálgama entre cultura nordestina e estética expressionista, Hermilo diminui o espaço dialógico, fazendo com que o drama passe a se sustentar pela ideia de subjetividade como princípio constitutivo do mundo:

Este [o expressionismo] é apenas expressão de uma consciência que manipula livremente os elementos da realidade, geralmente deformados segundo as necessidades expressivas da alma que se manifesta. A ideia profunda plasma a sua própria realidade. (ROSENFELD, 2004, p. 103).

Nesse último quadro, a agitação das personagens sugere a malignidade, a deformação de um ambiente rural provinciano, no qual a expressão do autor identifica a presença de “intrigas, recalques, ciúmes e mexericos” (BORBA FILHO, 2007, p. 235) como o imperativo determinante de um mundo fechado pelos valores de uma fé socialmente mesquinha. Uma deformação que também decorre do uso da máscara, objeto cênico sobre o qual Hermilo depositaria grande atenção, especialmente em seu período de TPN. Nesse caso, o acessório viria para acentuar o semblante desfeito da Mulata, seu aspecto equino, quando a personagem se encontra à beira da morte. No *ballet*, parte final do drama, o destino inverte, assim, a solução tradicional dos autos de milagres, pois as personagens das Beatas impedem que a Mulata seja perdoada e alcance a salvação:

Num dado momento a Mulata ergue a cabeça resolutamente, *como quem se lembra da salvação* e olha para o quarto do Padre. Então o seu corpo se perfila em parada militar e prepara-se para um assalto. Duas vezes tenta a investida e duas vezes fracassa. Num último esforço corre para a frente. Não é uma corrida espontânea, mas uma coisa semelhante a um pesadelo. As Beatas adivinham a sua intenção porque *barram a entrada do quarto*, expulsando-a e ela volta desorientada, cada vez mais desamparada, mais perto da morte. (BORBA FILHO, 2007, p. 237, grifo nosso).

Diferentemente da tradição dos autos medievais, o sistema de valores que orienta a peça de Hermilo comporta mais matizes do que uma simples personificação esquemática do Bem contra o Mal. Esta poderia ser uma caracterização de um auto de milagre como *O auto de São Nicolau (Le jeu de Saint Nicolas)*, do século XII, mas é inválida para resumir o caráter dos personagens da peça de Hermilo, que são tão ambíguos quanto qualquer sujeito moderno admite ser.⁸⁵ E insistimos, a complexidade

⁸⁵ Por isso discordamos de Rosângela Divina Santos Moraes Silva (2022, p. 1101) quando esta afirma que “no auto de Hermilo, a Mulata representa simbolicamente o Mal que assola o mundo, cujo fim é a própria morte, assegurada pelo balé das fiéis Beatas. Vale lembrar que a assombração da Mula-de-Padre aterrorizava não só a Igreja, mas também a todos daquela cidadezinha do interior nordestino. Portanto, o fim trágico dado à Mulata alegoriza a supremacia do Bem sobre o Mal.”. Na nossa avaliação, esta é uma caracterização que restringe a capacidade de atualização da peça de Hermilo, que exhibe uma subjetividade radicalmente distinta daquela que originou o auto medieval.

dramática do *Auto da Mula-de-Padre* é criada também pelo entorno, este sim maléfico, de relações de trabalho herdadas da escravização e de hipocrisia religiosa. Afinal, o aparecimento da Mula-de-Padre resulta de uma vontade de união interpessoal, ou melhor, de uma antiga convenção que a proíbe. Na verdade, as únicas personagens integral e inequivocamente más são as Beatas. E, no fim das contas, invertendo a tradição dos milagres medievais, o auto de Hermilo aponta a vitória da hipocrisia sobre a santidade, pois são as Beatas que encerram o quadro ao som “quase de *jazz*” (BORBA FILHO, 2007, p. 237), dançando furiosamente sobre o corpo da Mulata. Essa pantomima, elaborada sob a influência do *jazz*, representa um dos vários elementos épicos da peça, pois, tradicionalmente, o recurso à pantomima, assim como também ao canto, é utilizado em teatro para retardar a situação dialógica, procedimento fundamental do épico (ROSENFELD, 2004, p. 80).

O traço épico se estabelece no *Auto da Mula-de-Padre* desde a escolha do tema, porque, ao representar uma lenda popular da região, a peça de Hermilo refere a audiência “a algo exterior a ela, fato que lhe tira a atualidade dramática absoluta e a relativiza pela referência a algo precedente.” (ROSENFELD, 2004, p. 57). É um processo análogo ao que, na Idade Média, resultou naquilo que Margot Berthold (2011, p. 203) chamou a “irrupção do mundo”, quando os assuntos profanos começaram a ser inseridos nas representações pascalinas, relativizando aos poucos a tutela da Igreja sobre a temática dos espetáculos teatrais. É, todavia, sobretudo na narratividade que esse auto remete à tradição mais antiga do drama medieval, uma vez que, nela, há dois planos narrativos superpostos. E é entre os dois, situados na didascália e na figura d’O Narrador, que aparece, como diz Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 257), “Uma voz anterior à do autor. Voz que remonta à oralidade das origens. Voz do *rapsodo*, que retorna e se imiscui na ficção.”, misturando, em frontal oposição à poética clássica, *mimese* (representação) e *diegese* (relato). Essa voz, além disso, amplia a dimensão do drama, levando-o em direção a uma esfera ao mesmo tempo mais livre e mais coletiva, onde, de acordo com Sarrazac, residiria um *sujeito rapsódico*, característico de um certo hibridismo do drama moderno e parente da tradição dos diálogos platônicos.

A figura do rapsodo mais destacada nessa tradição costuma ser a do *anunciador* (no caso da tragédia antiga, no coro), e na dramaturgia moderna há vários exemplos desse tipo de sujeito épico, seja nas obras de Brecht, de Luigi Pirandello (1867–1936), de Paul Claudel (1868–1955), ou mesmo de Ariano Suassuna, para citar

apenas alguns. Nos casos específicos de Hermilo e de Ariano (seguindo também o exemplo de Gil Vicente), a figura da qual descende esse sujeito épico é a do *praecursor*, que, no drama religioso medieval, transmitia ao público o conteúdo pedagógico do espetáculo por meio de uma mediação próxima ao senso comum, frequentemente através de um registro *clownesco* (SARRAZAC, 2017, p. 263). Sua função, na Idade Média, como já vimos, era pronunciar os versos introdutórios e dar “explicações didáticas durante a peça, resumindo os eventos” (BERTHOLD, 2011, p. 221), o que garantia que a numerosa audiência, presente nas praças onde os autos eram representados, se mantivesse atenta ao espetáculo e à sua significação doutrinária. No caso do *Auto da Mula-de-Padre*, O Narrador aparece ao final de vários atos para situar os acontecimentos dentro de uma ordem e de um espírito condizentes com o sentido folclórico do tema.

A obra *Auto da Mula-de-Padre* é, segundo nosso ponto de vista, uma peça na qual as tendências que, no final da década de 1940, moviam o impulso criativo de Hermilo resultam muito bem expressas. Ainda que nem todos os componentes da *visão épica e coletiva do mundo* estejam nela impressos, o auto de Hermilo demonstra exemplarmente como uma forma depositária de valores antigos pode ser reanimada segundo novas configurações culturais.

5 ARIANO SUASSUNA E A MODERNIDADE ARCAICA

5.1 INTRODUÇÃO: ARIANO E A IMAGINAÇÃO MEDIEVAL

Em Ariano Suassuna, mais que em qualquer outro dos autores aqui estudados, a influência do drama medieval faz sentir-se com maior ênfase. Na literatura brasileira, talvez Ariano seja o escritor em cuja obra o passado da cultura medieval esteja de fato mais presente. A Graça, a astúcia, o sentido de penitência, o colorido da simplicidade, o hábil manejo do típico, a presença renovada do alegorismo, a florescência seca mas pujante da vida do povo da região Nordeste: isto e tudo mais quanto nos foi legado pela imaginação profunda da cultura ibérico-medieval pode ser encontrado na obra de Ariano Suassuna. O próprio autor afirma ter baseado seu universo criativo nesse caudal ao mesmo tempo distante e próximo, porque vivo no imaginário e nas formas da cultura brasileira. Como se sabe, a par de sua produção dramaturgica, há uma obra realizada em diversas linguagens artísticas, passando pelas artes visuais, pela prosa narrativa e pela poesia. Em todas, a expressão do mundo sertanejo brasileiro é consequência direta da tradição medieval cristã, e por isso o sentido da fabulação de Suassuna parece sempre recoberto por um tipo de promessa de estabilidade transcendente que remete àquela sob a qual se movia o mundo cristão medieval.

Também no seu teatro, modalidade sobre a qual centraremos aqui nossa atenção, toda a dramaticidade do mundo moderno aparece ligada às expectativas originais e às formas do teatro de base cristã, entre as quais o *auto*.

Neste capítulo buscaremos analisar primordialmente o que entendia Ariano Suassuna por *auto*. Para isso, recorreremos tanto à sua fortuna crítica quanto ao que o próprio autor deixou como testemunho de sua reflexão a respeito do tema, em vários artigos publicados na imprensa e em textos de caráter teórico. Esta investigação fará referência a diversos momentos da trajetória pessoal e da obra do autor, mas sempre com o objetivo de observar como Ariano concebia o gênero dramático com o qual temos aqui nos ocupado. Ao final, em uma análise mais detida, tentaremos demonstrar como esses pressupostos foram realizados na peça *Auto de João da Cruz*, de 1950 — e reescrita por volta de 1958 (NEWTON JÚNIOR, 2021, p. 12), versão na qual nos basearemos. Cabe ressaltar que a escolha por esse texto resulta justamente do fato de que, costumeiramente, ele é colocado em segundo plano,

ficando à sombra do *Auto da Compadecida*, visto ser esta uma das peças mais importantes do teatro moderno em língua portuguesa.

Adicionalmente, é preciso mencionar que, neste capítulo, nossa atenção estará voltada sobretudo para a primeira parte da obra de Suassuna, que compreende o período anterior ao lançamento do Movimento Armorial (em 1970) e à publicação d' *O Romance d'A Pedra do Reino*, em 1971. Embora, como note Lígia Vassallo (2000, p. 147), a estética Armorial tenha sido, na sua obra, o desembocar de tendências longamente desenvolvidas, nossa preocupação dirigir-se-á apenas topicamente a essa experiência, e, sempre que necessário, remetendo-a àquilo que possa acrescentar ao entendimento do que, para Ariano Suassuna, significava o gênero auto. De tal forma que optamos por restringir nossa análise ao recorte temporal em que estão situadas as duas peças que Suassuna intitulou como autos,⁸⁶ ambas anteriores a esse período; afinal, não é nossa intenção fazer uma apreciação da trajetória completa do autor. Para os fins deste trabalho, bastar-nos-á, portanto, observar com maior cuidado a atuação de Ariano entre o final da década de 1940 e a década de 1960, período no qual esteve mais concentrado na dramaturgia e na formação tanto do TEP quanto, em especial, do TPN. Particularmente neste último, conectado de modo estreito a Hermilo Borba Filho.

Aqui, pois, faremos o cotejo daquilo que, nessa porção da obra de Ariano Suassuna, é condizente com os modelos dramáticos do auto medieval, tentando, por assim dizer, escandir nela alguns temas, personagens e formas — assim como a axiologia — que se comunicam com essa fonte. No fim das contas, interessa-nos partir dessa observação para podermos interpretar o modo pelo qual Ariano transformou toda essa tradição em teatro moderno. Veremos, dessa maneira, como, dentre os autores aqui analisados, Ariano é aquele que mais conservou os modelos antigos, reposicionando um mesmo princípio moralizante que encontramos no teatro cristão medieval de acordo com o ambiente moderno, mas ao mesmo tempo profundamente arcaico, do sertão brasileiro. Nesse percurso, avaliaremos diversos elementos que constituem a maneira como Ariano fez uso desse gênero dramático, tendo como ponto de partida a relação de Suassuna com os primeiros esforços do TEP (liderados, como dito antes, por Hermilo Borba Filho) para a criação de uma dramaturgia com lastro na

⁸⁶ Convém, desde já, citar que o terceiro ato da peça *A Pena e a Lei*, de 1959, foi intitulado *Auto da virtude da esperança*.

região nordestina, e por isso também analisaremos o próprio significado de *regional* para Ariano.

Nesse sentido, é necessário pensar no vínculo que o autor estabelece entre a cultura nordestina, especialmente em sua vertente interiorana, e a cultura popular de raiz ibérico-medieval, algo que fica patente na apropriação que faz Ariano dos motivos e das formas dessa tradição, encontráveis tanto no teatro vicentino como no Romanceiro Popular do Nordeste. Esta designação geral (escrita por Ariano quase sempre em maiúsculas) é, como se sabe, o fundamento das suas recriações dramáticas. Mas não somente seu teatro parte dessa fonte, já que, segundo entendia, em seu bojo caberiam várias manifestações artísticas aparentadas, segundo Suassuna, por uma mesma unidade de espírito (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 30). Em seu centro, porém, estaria a Literatura de Cordel, que o autor considerava como via para a literatura (igualmente, para o cinema e o teatro), para as diversas modalidades das artes plásticas e para a música (SUASSUNA, 1977, p. 39). Ainda que a efetivação desse propósito de centrar toda uma cosmologia artística nos elementos do cordel resulte de um desenvolvimento posterior da obra de Suassuna (o Movimento Armorial), a utilização desse fabulário popular está na raiz da experiência dramaturgical do autor, que se iniciou por estímulo do TEP, e, por conseguinte, de Hermilo.

5.2 ARIANO E HERMILO: ANOS DE FORMAÇÃO

Como mencionado no capítulo anterior, a primeira experiência de Ariano Suassuna como dramaturgo deu-se a propósito do Concurso de Peças Nicolau Carlos Magno, instituído pelo TEP em 1946. Nessa ocasião, Ariano recebeu o primeiro prêmio, tendo sido a sua peça *Uma Mulher Vestida de Sol* a vencedora. Já nesse primeiro trabalho, Ariano inaugurou o procedimento que veio a ser a sua grande marca autoral, ou seja, o aproveitamento de histórias oriundas do Romanceiro Popular do Nordeste para a composição de um drama erudito. A peça, de caráter trágico, é um arranjo feito em torno de versões de quatro folhetos: *Romance de José de Souza Leão* (diga-se: este foi o nome utilizado por Suassuna como pseudônimo no Concurso), *Romance de Romeu e Julieta*, *A Filha Noiva do Pai* (baseado, por sua vez, no romance *Dona Silvana*, ou *Silvaninha*, de origem ibérica) e no *Romance de Minervina*

(NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 30). *Uma Mulher Vestida de Sol* foi reescrita onze anos depois e transmitida, em 1994, em versão televisiva. Na ocasião do recebimento do prêmio, declarou Suassuna que o que fez foi:

[...] tomar um romance popular do sertão e tratá-lo dramaticamente, nos termos da minha poesia — ela também filha do romancista nordestino e neta do ibérico. O romance escolhido foi o de José de Sousa Leão [sic]. Conhecia-o em duas versões. A que preferi foi uma que ouvi em pequeno em Taperoá. A história é simples e trágica [...]. É uma das histórias que se cantam nas feiras, cada uma delas um esboço de drama. Procurei conservar, na minha peça, o que há de eterno, de universal e de poético, no nosso riquíssimo romancista, onde há obras-primas de poesia épica, especialmente na fase denominada do pastoreio [...]. Quis também que, além da verdade poética e dramática, tivesse a peça sua verdade social. Assim, coloquei um drama — o de Rosa, Francisco, Joaquim, etc. — dentro da grande tragédia coletiva do sertão, a luta do homem com a terra queimada do sol. (SUASSUNA, 1948 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 196).

Nessa declaração estão algumas chaves para a compreensão de parte substancial da obra de Ariano: o reaproveitamento, como dissemos, da matéria popular como base para a criação dramática de caráter erudito; a preocupação com o destino do povo sertanejo, em luta com as condições da vida vivida sob uma duríssima realidade climática, além dos impasses humanos resultantes das estruturas rígidas da sua organização social; finalmente, a convicção do autor de que, por meio da poesia, seria possível criar todo um universo simbólico próprio. Este é, aliás, um aspecto que não pode ser esquecido: Ariano Suassuna sempre afirmou que, antes de tudo, sua vocação principal era de poeta, e que a partir disso deveria ser medida toda a fundura de sua mitologia pessoal, firmada sobre a vasta tradição dos poetas cantadores sertanejos, parentes que são de primeiro grau dos jograis e trovadores da Idade Média (NEWTON JÚNIOR, 1999). Todas as outras manifestações artísticas têm, assim, origem nesta que, segundo o autor, “é a fonte profunda de tudo que escrevo.” (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 27).

O início de sua carreira de dramaturgo esteve unida ao TEP até o encerramento das atividades do grupo, e foi em 1948, na Barraca montada no Parque 13 de Maio, que pela primeira vez uma peça sua foi encenada, *Cantam as Harpas de Sião* (reescrita depois com o nome de *O Desertor de Princesa*), momento no qual seu talento de dramaturgo começou a ser reconhecido, inclusive por Paschoal Carlos Magno, que escreveu uma crítica da peça para o *Diário de Pernambuco*, na qual dizia ser Suassuna “dono de imenso talento e que se quiser, com estudo, perseverança, poderá brevemente ocupar um lugar dos mais amplos entre nossos primeiros

dramaturgos.” (CARLOS MAGNO, 1948 apud CARVALHEIRA, p. 232). Nessa estreia de Ariano o grande homenageado era Federico García Lorca, que, lembremos, era algo como um padroeiro do TEP, tamanha a admiração que o grupo manifestava em relação ao escritor espanhol, especialmente por parte de Hermilo. E foi por estímulo deste que Ariano Suassuna começou a verdadeiramente se interessar por teatro, pois, até então, seu desejo era de permanecer apenas escrevendo poesia. Seu primeiro contato com a dramaturgia, como afirmou o próprio Suassuna, deu-se com uma obra do norueguês Henrik Ibsen (1828–1906),⁸⁷ cujo tom urbano não o atraiu de modo profundo, embora confesse ter tentado escrever uma peça sob inspiração desse autor, logo deixada de lado por falta de real identificação. Segundo Ariano, a tentativa de escrever essa peça “não correspondia a nenhum anseio fundamental meu e eu sentia algo falso e mentiroso no que escrevia, tentando repetir Ibsen a partir de seus próprios caminhos — tão afastados do mundo que me rodeava.” (SUASSUNA, 2008, p. 54).

Foi somente ao conhecer, por intermédio de Hermilo, a obra de Lorca que Ariano Suassuna viu ser possível dar corpo a um repertório e um entusiasmo artísticos ambientados no território humano que conhecia e com o qual se identificava, o sertão nordestino — tal como fizera o autor de *Bodas de Sangue* em relação à sua própria região, a Andaluzia. Nesse momento, portanto, os interesses de Ariano e Hermilo convergiram poderosamente, e foi então que aquele atentou para a riqueza da tradição ibérica e a semelhança que esta tinha com a região Nordeste:

Foi preciso que, anos depois [da tentativa falhada de escrever uma peça à Ibsen], no movimento do Teatro do Estudante de Pernambuco — decisivo para mim —, Hermilo Borba Filho me desse uma peça de Lorca para que eu descobrisse que era possível atingir o tom eterno da tradição através de minha circunstância. A semelhança entre a Espanha e o Nordeste, a tradição ibérica e mediterrânea, começaram a me obsedar. E a primeira peça que consegui escrever foi o resultado dessas duas influências principais: a do romance nordestino e a de García Lorca. (SUASSUNA, 2008, p. 54).

⁸⁷ Seu primeiro contato com o teatro, entretanto, ocorreu ainda na infância, por ocasião de montagens sazonais de circos ambulantes em Taperoá, quando a cidade se enchia com a alegria trazida pelos espetáculos ambulantes, pouco sofisticados em sua composição, porém riquíssimos em sugestão, especialmente aos olhos de uma criança. Nesses circos sempre eram encenadas pequenas peças, e por força desse contato é que Suassuna afirmaria ter desejado criar um mundo ficcional em que pudesse ser algo como o dono de um circo: vasto, desarrumado e belo, como pensava ser a vida (SUASSUNA, 2008, p. 2010). Foi em Taperoá, como se sabe, que o autor viveu uma porção significativa de sua infância, e o local teve enorme importância para ele, não só porque serviu como palco de boa parte de suas peças, mas justamente porque só escolheu situá-las em Taperoá (caso do *Auto de João da Cruz* e do *Auto da Compadecida*) em função do valor que essa pequena cidade do interior da Paraíba tinha como eixo simbólico de sua vida. Em uma palavra, Taperoá foi refúgio para o menino Ariano que, vivendo uma tragédia familiar (a perda do pai, assassinado quando Ariano tinha três anos), descobriu na literatura um mundo fascinante e inesgotável.

Por conseguinte, é possível afirmar que Hermilo Borba Filho é a pessoa a quem se deve a “descoberta” de um dos maiores dramaturgos da história da nossa língua. Com a obra de Ariano, cumpria-se, ou pelo menos começava a ser cumprido, o desígnio de Hermilo de tentar estabelecer uma tradição dramatúrgica nordestina com raízes temáticas e formais autônomas, longe das afetações burguesas dessa época. Essa convicção atravessou o período do TEP e foi desembocar no TPN, criado precisamente sob o emblema de que “o autor é o único elemento eterno do teatro” (BORBA FILHO, 1959 apud REIS, 2018, p. 33). Com algumas interrupções, o TPN esteve ativo de 1959 a 1975, representando, junto a obras clássicas do teatro mundial, autores da região Nordeste.⁸⁸ Em conformidade com esse programa, o primeiro texto encenado pelo grupo foi *A Pena e a Lei* (1959),⁸⁹ de Ariano Suassuna, àquela altura já bastante consagrado pelo enorme e imediato sucesso do *Auto da Compadecida* (1955) — peça, como se diz no *Manifesto do Teatro Popular do Nordeste*, criada “na linha do teatro que o TEP sonhava e que anunciou o do TPN.” (In: REIS, 2018, p. 24).

Hermilo e Ariano haviam fundado, antes do TPN,⁹⁰ o Curso de Teatro (Bacharelado em Formação do Ator) da Universidade do Recife (que viria a ser a Universidade Federal de Pernambuco), tendo ministrado as disciplinas de História do Teatro e Teoria do Teatro, respectivamente. E essa característica formativa tornou-se uma das marcas do TPN, uma vez que, nele, “docentes e discentes trabalhavam para o aprimoramento do teatro recifense em parceria com artistas não diretamente vinculados à universidade, aproximando mais essa iniciativa do conceito estabelecido de extensão universitária.” (REIS, 2018, p. 36). Esse trânsito entre o curso de formação e o TPN, assim esperavam ambos, seria um meio de interferir no cenário artístico da cidade, criando uma nova geração de artistas que levaria a cabo a tarefa de renovar a dramaturgia da região — e é seguro afirmar que, ao menos no que concerne à geração seguinte, essa empresa foi bem-sucedida, já que um dos alunos

⁸⁸ Também foram encenadas pelo TPN peças de José Carlos Cavalcanti Borges (1910–1983), José de Moraes Pinho (1921–?), Aristóteles Soares (1910–1989), Dias Gomes (1922–1999), Sylvio Rabello (1899–1972) e, é claro, de Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Osman Lins.

⁸⁹ No texto de apresentação do espetáculo, Ariano escreveu que o TPN era “[...] um sonho de nossa juventude: o de um conjunto estável que desse à nossa região um teatro seu, fundamentado na tradição de uma dramaturgia nordestina e, por isso mesmo, com aspirações à universalidade.” (In: REIS, 2019, p. 202).

⁹⁰ Além de Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, foram também fundadores do TPN José Carlos Cavalcanti Borges, Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho (todos estes, aliás, compuseram o TEP), Aldomar Conrado, Leda Alves (que veio a casar-se com Hermilo, sendo sua companheira até o fim da vida do autor) e Capiba (REIS, 2018, p. 39).

do curso foi justamente Osman Lins, que apresentou como trabalho de conclusão de curso a peça *Lisbela e o Prisioneiro* (lançada em 1964).

No *Manifesto do Teatro Popular do Nordeste*, redigido por Hermilo e Ariano, podem ser verificados alguns dos traços que fundamentavam a convergência artística entre ambos, e também o germe do que viria a afastá-los, como veremos adiante. Entre outras coisas, o manifesto afirmava o caráter primordial da dramaturgia “como o elemento capaz de eternizar o teatro” (REIS, 2018, p. 18); o comprometimento do grupo com as questões de seu tempo, rechaçando, entretanto, as correntes artísticas que, segundo o manifesto, agregavam “ao universo da obra o corpo estranho da tese, para fazer do espetáculo um libelo interessado.” (In: REIS, 2018, p. 25); preconizavam, além disso, a fidelidade dramaturgica do TPN às raízes tradicionais da região, sem, contudo, abandonar o interesse pela montagem de textos clássicos, como efetivamente fizeram ao montar peças como *O Inspetor Geral*, de Nicolau Gogol (1809–1852), *A Mandrágora*, de Nicolau Maquiavel (1469–1527), ou *Antígona*, de Sófocles.

O traço principal desse manifesto, segundo a leitura que aqui nos propomos a realizar, entretanto, é a identificação do grupo com “os valores cristãos, ratificando a aproximação entre a arte e a religião” (REIS, 2018, p. 18), expressa sobretudo na afirmação de que “toda a tradição da arte popular nordestina e brasileira é religiosa — trágica, cômica, de moralidade, de mistério, de metamorfose, de milagre.” (REIS, 2018, p. 26). É neste sentido que se sobreleva a opção pelo gênero auto, que contém, como já observamos, parte significativa dos elementos dessa divisa.

Ariano começaria a se distanciar do TPN por volta de 1964, quando veio a deixar formalmente o grupo. Pouco depois de escrever *Farsa da Boa Preguiça*, em 1960, o autor passou a dedicar-se menos à sua carreira dramaturgica, direcionando seus esforços para outras atividades, relacionadas à cultura, à docência na Universidade Federal de Pernambuco e, especialmente, à composição d’*A Pedra do Reino*, sua obra-prima no campo da prosa ficcional. O motivo do afastamento de Ariano do TPN deveu-se, porém, a outras questões, mais relacionadas a discordâncias de ordem programática. O autor sentia que as diretrizes que o grupo vinha adotando (em grande parte, por opção de Hermilo), no que dizia respeito às escolhas estéticas, se distanciavam daquilo que pretendia.⁹¹

⁹¹ Além dessa, o autor oferece outra explicação, relacionada unicamente a escolhas de ordem estética: “Eu fui para o romance porque algumas das coisas que eu tinha em meu mundo interior não estavam

A relação de parceria entre esses dois autores, Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, constitui uma das páginas mais instigantes da história da literatura moderna no Brasil, tanto no que respeita às suas convergências quanto às suas divergências. Dez anos mais velho, Hermilo foi, a princípio, um professor informal de Ariano, uma vez que este, à época estudante na Faculdade de Direito do Recife, de fato descobriu nesse período sua vocação como escritor.⁹² E sua formação intelectual deu-se, em grande medida, como atesta o próprio Ariano, na biblioteca pessoal de Hermilo Borba Filho,⁹³ em torno de quem, como já dissemos, gravitou toda uma geração de artistas pernambucanos de altíssimo calibre, como Capiba, Aloísio Magalhães e Francisco Brennand, entre outros. Muito sabiamente, Hermilo compreendeu desde o início que o destino de um teatro de grupo, como era o TEP, dependia de que todos os seus integrantes estivessem bem formados intelectualmente, que compartilhassem um sólido repertório, pois somente disto decorreria a consciência e o empenho para superar a dificuldade da tarefa a ser realizada pelo conjunto, algo que foi conquistado graças aos serões passados em casa de Hermilo. E o saldo dessas atividades foi, entre outras coisas, a rápida maturação artística de Ariano Suassuna.

À diferença do próprio Hermilo, porém, o percurso intelectual e artístico de Ariano Suassuna apresenta uma certa linearidade: a ordem dos acontecimentos parece indicar o amadurecimento de disposições gestadas desde o início da sua atuação. Assim, enquanto que as contradições da visão de Hermilo sobre o teatro resolveram-se em direção à delicadíssima mescla das vanguardas europeias ao espírito de improviso dos espetáculos populares (REIS, 2018, p. 195), em Ariano a impressão que fica é a de que sua obra representa o devir até certo ponto seguro de um artista convicto, que ocupou-se durante toda a vida com o refinamento de um mesmo instrumento, ligado a um conjunto estável de imagens. Seria a distinção,

cabendo em peça de teatro. Essas experiências, por exemplo, que eu passei na minha infância, as lutas da minha família, tudo isso não era assunto para teatro, mas assunto para romance.” (SUASSUNA apud SANTIAGO, 2010, p. 25). Idelette Muzart Fonseca do Santos (1999, p. 100) ressalta como, de fato, “[...] Suassuna evitou, em seu teatro, qualquer referência à infância.”

⁹² Antes, encorajado por Tadeu Rocha, um professor de Geografia que tivera no colégio Oswaldo Cruz, em Recife, Ariano Suassuna já havia dado os seus primeiros passos como escritor, publicando, em 1945, aos dezoito anos, um poema no *Jornal do Commercio*. Escrito em versos decassílabos heroicos, o poema “Noturno” já prenunciava um poeta que manejaria bem as formas tradicionais do verso (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 26).

⁹³ É o que diz Ariano em depoimento para o documentário *Hermilo no grande teatro do mundo*, lançado em 2011, com direção de Carla Denise. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xcYZU1yWn50>. Acesso em: 10 fev. 2023.

neles, entre a qualidade inquieta e fecunda da contradição e o movimento disciplinado e produtivo da coerência. No dizer de Luís Reis (2019, p. 20): “Hermilo era o litoral, mais aberto aos ventos renovadores; Ariano era o sertão, mais disposto a preservar as tradições.”. As próprias fissuras na relação entre esses dois autores indicam uma diferença não só quanto aos seus propósitos, mas também quanto aos seus distintos temperamentos artísticos. De qualquer maneira, durante o tempo em que estiveram juntos, essa oposição esteve orientada pelo princípio da complementaridade, razão por que foram capazes de pôr em circulação um dinamismo criativo que incluiu toda uma geração de artistas pernambucanos ou radicados em Pernambuco.

Contudo, a partir dos anos 1960 as concepções artísticas de Hermilo e Ariano tomaram caminhos distintos. Enquanto Hermilo investia cada vez mais no aprendizado dos processos oriundos dos espetáculos populares, o que implicava, como já enfatizamos, em uma forma específica de anti-ilusionismo não haurida da proposta brechtiana, Ariano Suassuna continuava fiel a uma certa ideia de estabilidade dramática, isto é, fiel à composição de um teatro “com princípio, meio e fim”, intencionalmente ligado às convenções antigas da causalidade dramática:

Se a arquitetura de minhas peças é aparentemente convencional, é buscada de propósito, para marcar minhas diferenças com o teatro contemporâneo e, ao mesmo tempo, para facilitar uma comunhão com o público, comunhão que existia no teatro tradicional e que desapareceu agora. [...] acredito num teatro em que se comunicam o sangue e a vida dos personagens e histórias a arquiteturas que parecem convencionais aos olhos modernos, mas que são, na verdade, tradicionais e perenes. (SUASSUNA, 2008, p. 48).

Assim como em Hermilo, a tradição épica é fundamental para a concepção do teatro de Suassuna, mas há distinções significativas quanto à organização desses elementos épicos no teatro de ambos. O que fica claro, desde já, é que a recusa de Ariano às novas tendências teatrais encimadas pela experiência brechtiana deveu-se a que, segundo seu ponto de vista, tais procedimentos anulariam um elemento primordial da experiência do teatro, que seria o “encantamento” produzido pelo momento de fruição do espetáculo. Curiosamente, também Hermilo buscava, pela via do anti-ilusionismo dos espetáculos populares, um tipo de ambientação específica, cujo efeito seria o “congraçamento” entre os circunstantes do momento teatral. À primeira vista, a distinção semântica entre as palavras “congraçamento” e “encantamento” pode parecer um tanto sutil, mas na prática significava uma diferença marcante em face do teatro pretendido por cada um. Em depoimento, o autor diz ter sido essa a razão de seu afastamento do TPN, nos anos 1960:

A partir de um certo tempo, coincidiu exatamente com essa fase em que eu estou me interessando mais pelo romance, o próprio Hermilo começou a aproximar a linha do TPN à linha de Berthold Brecht, com a qual eu não concordo. [...] Hermilo, procurando fazer um teatro puramente reflexivo, que se afastasse das paixões para não envolver o espectador emocionalmente, naquela linha da reflexão crítica que o teatro de Brecht propõe, no meu entender, erradamente, procurou ir contra a própria encantação do teatro, que é uma coisa que eu considero fundamental no teatro. Então, eu comecei a discordar de Hermilo e dois outros integrantes do TPN nessa linha. Por isso, me afastei. (SUASSUNA, 1994, p. 36)

Percebe-se aí que Ariano compreendia o anti-ilusionismo hermiliano não como um dispositivo para ampliar o sentido de comunhão do teatro, mas justamente como o oposto, como o rompimento da atmosfera lúdica. De modo geral, Ariano nunca deixou de enfatizar sua antipatia em relação às chamadas vanguardas, incluindo-se aí o modernismo paulista: “[...] antipatizo terrivelmente com o movimento modernista.”, afirmava o autor, “Eu detesto aquilo que se chama ‘arte de vanguarda’. Não dá dois anos, a arte de vanguarda vira retaguarda.” (SUASSUNA, 2008, p. 55). O único mérito que concedia a essa ideia de vanguarda era o abandono do ilusionismo pretendido pela escola naturalista de teatro. Para Ariano, o pedagogismo frio de Brecht afrontava a nossa melhor tradição espetacular e os costumes da vida do povo do Nordeste, na medida em que retirava do espetáculo precisamente aquilo que, sob seu ponto de vista, conferia ao teatro sua maior potencialidade artística: a capacidade de juntar pessoas e fazê-las sentir o que havia de intemporal na humanidade. Nas palavras do autor,

Não quero o teatro antigo nem o moderno, quero o perene. O de hoje, ou é inconsequente (o chamado teatro digestivo) ou tedioso (o digressivo, seja político ou litúrgico — Claudel ou Brecht). Contra eles, quero fazer teatro como os clássicos faziam e não se faz mais hoje: teatro feito com gente, para gente, com histórias de gente, que tenham princípio, meio e fim. Um teatro que tenha coragem de juntar personagens diferentes, investindo contra um falso entendimento da unidade de estilo. (SUASSUNA, 2008, p. 47).

Nessa afirmação, Ariano aponta uma característica fundamental do seu teatro, qual seja, a preservação de uma noção até certo ponto clássica de estrutura, mas combinada com um forte acento medievalizado — como demonstraremos ser o caso do *Auto de João da Cruz*. Quer dizer, ao mesmo tempo em que o autor cria na eficácia de uma estrutura apoiada em um sistema de causalidade aristotélica, que poderia conter a ideia de *intriga*, resguardava-se do que considerou “um falso entendimento da unidade de estilo” cara a uma certa leitura dessa tradição antiga. Essa mesma disposição lógica dos acontecimentos (sem a *catarse*, porém) havia nas peças de um

Plauto, uma influência, a par do teatro medieval, muito evidente no teatro de Suassuna, especialmente em *O Santo e a Porca*, de 1957 (baseada na peça *Aulularia*, do autor latino).

Na dramaturgia de Ariano Suassuna convivem livremente os registros popular e erudito, o que talvez seja a suma de toda a sua trajetória. E a tradição em cujo seio mais se acentua essa característica de fusão do elevado com o baixo-profano é justamente a do drama medieval católico, ou seja, aquilo que encontramos no conjunto artístico que deriva das manifestações pascais: nas farsas, nas moralidades, nos milagres e nos mistérios. É o que aponta Ariano logo na sequência da citação anterior:

Na vida também há diversidade: personagens de tragédia e de farsa misturados numa só história. O século jansenista francês foi que inventou a unidade de estilo entendida erradamente, o que não havia entre os gregos e muito menos entre os grandes barrocos que foram os elisabetanos. Mas o teatro francês é “teatro de bom gosto”: arte é outra coisa. (SUASSUNA, 2008, p. 47-48).

O procedimento de Suassuna, no fim das contas, apoiava-se nessa associação de elementos de várias tradições cujas características entendia estarem manifestadas na vida do povo da região Nordeste, e, em particular, do povo sertanejo. Uma mistura de estilos que tinha raiz no teatro e, em sentido mais amplo, na própria cultura medieval, pródiga em reunir no mesmo ambiente o sublime e o ordinário da vida (CURTIUS, 1957, p. 445). E para dar corpo a essa diversidade, Ariano confiava no potencial dramático dos assuntos e na intuição estética do povo nordestino:

Somos 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 da 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. (SUASSUNA, 2008, p. 59).

Aqui Ariano alude tanto ao teatro da alta modernidade — anti-dialógico, centrado nos impasses sutis do subjetivismo moderno europeu (SZONDI, 2001, p. 48), algo bem expresso nas peças de Tchekhov — quanto ao teatro aburguesado contra o qual se insurgira o TEP, um teatro que repetia acriticamente essa tradição estrangeira, transportando para os palcos nacionais situações que tinham muito pouco

a ver com a experiência da maioria do nosso povo. No entender de Suassuna, para encontrar-se com aquele que seria seu melhor caminho, o teatro moderno do Nordeste, amparado no espírito da épica popular, deveria assenhorar-se do que havia de legítimo na sua própria experiência humana, refletindo as formas, os modos e os problemas preservados pela luz dignificadora da tradição. Mais do que isso: o teatro moderno que desejava sua geração deveria eleger a própria ideia de tradição como norteadora desse empreendimento. Dessa maneira, tal como ocorrera com Hermilo, tornava-se inevitável o diálogo com as ideias de Gilberto Freyre, como veremos adiante.

A divergência entre Hermilo e Ariano adveio, assim, do maior apego deste em relação a um modelo de dramaturgia no qual não cabiam os experimentalismos formais da arte europeia moderna, com o que, por seu turno, Hermilo sentia-se estimulado a dialogar, ainda que em termos críticos. O purismo da dramaturgia de Ariano tem origem na sua convicção de que a “corrente da tradição, [...] ao contrário do que pensam, não é anacrônica, mas eterna.” (SUASSUNA, 2008, p. 38). Como diversas vezes declarou, suas principais referências literárias foram fixadas ainda na infância, por influência de dois tios: Manuel Dantas Villar e Joaquim Duarte Dantas — o primeiro, “meio ateu, republicano e anticlerical”, por recomendação de quem leu *Eça de Queiroz* (1845–1900), *Guerra Junqueiro* (1850–1923) e *Euclides da Cunha* (1866–1909); e o segundo, “monarquista e católico”, que influenciou Ariano a ler autores tradicionalistas, como *Antero de Figueiredo* (1866–1953) (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 20) — ambos retratados n’*A Pedra do Reino* nos personagens Clemente e Samuel, mestres de Dom Dinis Quaderna, narrador do romance. A essas referências, além do já citado Lorca, Ariano acrescentaria outros autores, como *Giovanni Boccaccio* (1313–1375), *Miguel de Cervantes* (1547–1616) e *Gil Vicente*, além de, entre outros, *Molière* (1622–1673) e *Plauto*, e a todos estes Ariano afirmava ler e reler.⁹⁴

Seja na poesia, no romance ou no teatro, as influências artísticas de Ariano Suassuna, portanto, passavam ao largo das vanguardas da alta modernidade, centrando-se, como se vê, em fontes tradicionais: no teatro clássico, nos autos medievais e do Século de Ouro espanhol e na criação popular (o Romanceiro) da matriz ibérico-medieval, caminho que o levaria à formulação, em 1970, do Movimento

⁹⁴ Há que ser ressaltado o fato de que neste rol Ariano geralmente não incluía nenhum autor do século XX. Em poesia, Ariano chega, porém, a mencionar influência de Lorca, Carlos Drummond de Andrade (1902–1987) e Fernando Pessoa (1888–1935).

Armorial. A esta altura já estava definitivamente estabelecida a ruptura estética entre Ariano e Hermilo, uma vez que, ao passo que Ariano rejeitava a aproximação do TPN dos experimentalismos anti-ilusionistas, Hermilo considerava o armorialismo uma “aristocratização do popular” (in: Cirano, 1981, p. 62).

Até o fim da vida, a convicção de Ariano a respeito da dramaturgia seguiu inabalável, sempre fiel ao propósito de transfigurar os motivos universais em uma forma ligada ao conjunto artístico do Romanceiro (no qual estava o folheto de cordel), próprio da região Nordeste, onde o autor confiava haver o “tom eterno da tradição” (SUASSUNA, 2008, p. 54) — o que, veremos ao fim deste capítulo, buscou realizar no *Auto de João da Cruz*. Mas a concepção artística de Ariano Suassuna não é somente tributária da convivência com Hermilo, pois, é preciso que se diga, não haveria, por assim dizer, nem Hermilo Borba Filho nem Ariano Suassuna se o terreno intelectual do Brasil não tivesse sido, um par de décadas antes, revolvido pelas ideias de Gilberto Freyre.

5.3 ARIANO E GILBERTO FREYRE, O PRECURSOR INEVITÁVEL

Da mesma maneira que ocorrera com Hermilo Borba Filho, na obra de Ariano Suassuna, dada sua proposta de alinhar-se com a tradição popular do Nordeste, algum parentesco com as ideias de Gilberto Freyre era inevitável, fosse por convergência ou oposição. Curiosamente, entretanto, e contrariamente ao que costuma ocorrer — o mais jovem destacando seus precursores —, ao longo dos anos, foi mais frequente ver-se Gilberto Freyre reivindicando a influência exercida sobre a obra do dramaturgo do que este referindo-se ao que havia absorvido do trabalho do antropólogo. Além do já citado artigo de 1976, *Movimento Regionalista, Tradicionalista e, a seu modo, Modernista do Recife*, Gilberto Freyre, também em outros momentos, assinalou o fato de que a literatura de Suassuna dependia de um arranjo afim àquele que havia proposto para absorver o conteúdo da tradição regional. Diferentemente de Hermilo, cujas ideias estética e politicamente foram, com o passar do tempo, se afastando de Gilberto Freyre⁹⁵ (o que não afetou a proximidade que mantiveram até

⁹⁵ É sintomático desse afastamento o fato de que, em 1972, ao escrever uma peça baseada em uma das principais obras de Gilberto Freyre, *Sobrados e mucambos*, a adaptação levada a cabo por Hermilo, mais conforme às suas ideias da maturidade (REIS, 2010, p. 25), suscitou em Gilberto Freyre certas

a morte de Hermilo), as inclinações artísticas de Ariano, mesmo após o advento do armorialismo, nunca se distanciaram de fato da órbita freyreana.

Novamente, não é demasiado afirmar a presença quase inevitável do pensamento de Gilberto Freyre nos debates intelectuais brasileiros, e principalmente pernambucanos, em meados dos anos 1940 e 1950. De maneira que também Ariano precisou travar um diálogo com essa linha interpretativa da cultura e da sociedade brasileiras. Suassuna dedicou ao menos um texto mais alentado a essa relação, que foi publicado em uma edição comemorativa do 25º aniversário de lançamento de *Casa Grande & Senzala*,⁹⁶ escrito em 1962, a cujos detalhes aludiremos em momento oportuno.

Até onde pudemos constatar, a relação entre eles teve início por intermédio do já citado Concurso Nicolau Carlos Magno, quando, a despeito do voto de Gilberto Freyre (que preferiu a peça *O poço*, de José de Moraes Pinho), Ariano saiu vencedor.⁹⁷ Naquele momento, como vimos, Gilberto Freyre, que era o presidente da comissão julgadora, saudou no teatro proposto pelo TEP a semelhança com “os velhos mamulengos e pastoris das festas populares”, vendo nele “alguma coisa do velho teatro português do tempo de Gil Vicente” (FREYRE, 1947 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 179). Acima de tudo, tal como demonstramos, o entusiasmo de Gilberto Freyre em relação ao TEP convergia para a constatação de que o trabalho desse grupo manifestava um “sentido humano e social, popular e franciscano de teatro” (FREYRE, 1947 apud CARVALHEIRA, 2011, p. 179). E este foi o principal

restrições. Em correspondência a Osman Lins, Hermilo comenta o assunto da seguinte maneira: “[...] escrevi a versão dramática de *Sobrados e mocambos* [sic] [...]. Peguei o livro e, do ponto de vista de um distanciamento histórico, aproveitei tudo o que se pudesse relacionar com as coisas de hoje. Resultado: Gilberto estrebuchou, afirmando que eu desviara, social e politicamente, a sua interpretação da formação da sociedade brasileira. Conversa. O que acontece é que o Gilberto que escreveu *Sobrados e mocambos* [sic] era um Gilberto revolucionário — a obra também sendo revolucionária — e o Gilberto de hoje é um reacionário.” (In: VIEIRA, 2019, p. 197).

⁹⁶ De título *Gilberto Freyre: sua ciência, sua filosofia, sua arte*, publicado pela editora José Olympio em 1962.

⁹⁷ Ariano, referindo-se a esse acontecimento, especula que Gilberto Freyre talvez tenha preferido a peça de Moraes Pinho porque ela se comunicava melhor com o seu temperamento e com os seus interesses, já que “[...] ele [Freyre] é um homem da zona do açúcar, visceralmente ligado às formas, cores e coisas de sua região, enquanto eu sou sertanejo, da civilização do couro. [...] Ora, a minha peça, sertaneja, com tendências antes clássicas do que românticas, concorria com outra da Zona da Mata, em que o sexualismo dos engenhos estava presente, através de um amor incestuoso entre pai e filha.” (SUASSUNA, 2008, p. 55). Além disso, avalia que, sendo as duas peças ruins, era “natural que Gilberto Freyre tenha se inclinado por aquela que aflorava seu mundo, novamente impaciente de vê-lo vivificado e eternizado nas formas de arte.” (SUASSUNA, 2008, p. 55).

aspecto que Freyre sempre fez questão de destacar tanto no TEP quanto, dali para frente, na dramaturgia de Ariano Suassuna.⁹⁸

Tivemos oportunidade de observar, no capítulo precedente, como, para Gilberto Freyre, a dinâmica mais apropriada para reger a composição do novo — e as primeiras gerações do século XX ansiavam pelo novo — dependia de um acerto no modo de medi-lo segundo os critérios da região e da tradição, tomando ambas como instrumento para selecionar aquilo que era válido da modernidade.⁹⁹ Ora, segundo essa lógica, seria então à luz do particular que o universal deveria ser medido, e isto correspondia, enfatizemos, à orientação filosófica de Gilberto Freyre, de base *nominalista*. Assim, quanto mais uma novidade iluminasse o sentido original que fundou a experiência histórica de uma dada coletividade mais valiosa ela seria. Por isso que o uso consequente da tradição ibérico-medieval por artistas pernambucanos de uma geração que sucedeu à sua era visto com grande simpatia por Gilberto Freyre. Para este, era justamente a inobservância do caráter inescapável de qualquer movimento que conjuga parcelas do passado ao presente o que motivava, e ao mesmo tempo tornava infrutíferas, as iconoclastias baseadas na negação absoluta de valores tradicionais. De acordo com Gilberto Freyre, esta inobservância faz com que cada geração

[...] surja messiânica, que se afirme contra a geração procedente, que pretenda dar ordens às gerações seguintes. Mas *constante é nenhuma geração realizar-se senão em parte*, nenhuma destruir senão em parte os valores desenvolvidos pela geração antecedente, nenhuma influir senão em parte sobre os rumos da geração seguinte. (FREYRE, 1973 apud VIEIRA, 2013, p. 47, grifo nosso).

Desse modo, não estranha que, até o fim da vida, Freyre, ainda que por motivos diferentes de Suassuna, declarasse suas restrições a alguns postulados estéticos da

⁹⁸ Enquanto católico, Ariano Suassuna sempre ressaltou sua simpatia pela figura de São Francisco de Assis, de certo modo como base para seu “socialismo cristão”: “[...] o meu socialismo vem de muito antes, vem dos apóstolos [...]. São Francisco, São João da Cruz, Santa Tereza. Estes são os meus santos.” (SUASSUNA, 2000, p. 40).

⁹⁹ Referindo-se ao embate de ideias ocorrido nos anos 1920, Gilberto Freyre, décadas depois, seguiu corrigindo a impressão deixada nos grandes centros, notadamente Rio de Janeiro e São Paulo, quanto às repercussões artísticas de sua visão regionalista, vista por intelectuais alinhados à corrente do modernismo paulista como conservadora. Respondendo a uma acusação feita em termos semelhantes, pelo crítico de arte Mário Pedrosa (1900–1981), Freyre respondeu que: “Em primeiro lugar, não é exato ter eu, quando moço, iniciado um ‘movimento literário’ no Recife que tenha sido um movimento ‘tradicionalista’ ao mesmo tempo que antimoderno. [...] a orientação que procurei opor aos ‘ismos’ então em voga em nosso país foi a de valorizar ao mesmo tempo estes aparentes contrários: região, tradição e modernidade.” (FREYRE, 1987, p. 157).

primeira fase do modernismo paulista, notadamente o gosto por certas estrangeirices (CHACON, 1993, p. 11).¹⁰⁰ Já em 1980, Freyre, a propósito, afirmaria que:

[...] no total, a Semana de Arte Moderna representou uma introdução arbitrária, no Brasil, de modernices europeias, sobretudo francesas. Sem dúvida, a cultura brasileira em geral e as artes brasileiras em particular precisavam na época de serem modernizadas, revigoradas, mas levando-se em conta a realidade regional brasileira, suas tradições características às quais se poderiam adaptar inovações europeias. Isso não se fez em São Paulo, mas sim no Recife, num movimento muito menos badalado, como se diria hoje, do que a Semana de Arte Moderna de São Paulo. Esse movimento foi regionalista, tradicionalista e, a seu modo, modernista [...]. (FREYRE, 2004, p. 425).¹⁰¹

Mais de uma vez, Gilberto Freyre reconheceu na obra de Ariano Suassuna essa maneira, a seu juízo acertada, de abordar o que era novo em matéria artística, isto é, uma atitude que levava “em conta a realidade regional brasileira” e, a partir dessa postura, sujeitava as “inovações europeias” ao crivo da nossa tradição particular, do nosso próprio depósito vital. Como aqui já se disse, esse modo de conceber a dinâmica das formas e dos conteúdos históricos é, em linguagem filosófica, consistente com a tradição nominalista. Tal como pensavam os filósofos alinhados a essa perspectiva surgida por volta do século XIII, também Gilberto Freyre interpretava como sendo a base da estrutura do real — fosse em seus predicados políticos, históricos ou estéticos — as manifestações de unidades formais do ser, a exemplo dos gêneros artísticos. Freyre então apontava uma série de artistas pertencentes a essa tradição, entre os quais Ariano Suassuna:

[...] a arte brasileira de um [...] Ariano Suassuna [...] é uma arte que confirma o que na filosofia nominalista desenvolvida pelos frades de São Francisco é valorização do particular, do vário, do regional, como base do mais autêntico universalismo a que possa aspirar qualquer civilização ou qualquer arte; mas sobretudo qualquer civilização ou qualquer arte que seja cristã nos seus principais motivos de orientação e de expressão, sem subordinar esses

¹⁰⁰ De alguma maneira, a proposta do regionalismo freyreano se antecipara, em termos lucidamente sistemáticos, àquilo que, em termos poéticos, defendia Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago*, de 1928, isto é, *mutatis mutandis*, uma similar ideia de assimilação de elementos culturais exógenos, ou, como diria Oswald, “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.” (TELES, 1978, p. 293).

¹⁰¹ Apesar dessas reservas, em outros momentos Freyre manifestou simpatia pelo espírito modernizante que reconhecia na cultura paulista, igualando, neste sentido, São Paulo e Pernambuco: “Paulistas e pernambucanos se confundem em vir sendo no Brasil os brasileiros de espírito mais constantemente moderno e às vezes mais exageradamente modernista.” (FREYRE, 1987, p. 100). Freyre, além disso, elogiava a capacidade que, após o primeiro momento de fervor sectário, tiveram os modernistas paulistas de não descuidar do gesto propriamente moderno do modernismo, abandonando, segundo ele, os cacoetes antigramaticais e a adoração acrítica ao novo. Em especial, Freyre via em Oswald de Andrade a grande figura desse movimento: “Oswald foi, na verdade, dos que salvaram o sentido moderno do modernismo no Brasil; dos que cedo se dispuseram a salvar o movimento iniciado em São Paulo em 1922 de permanecer apenas seita modernista [...]” (FREYRE, 1987, p. 103).

motivos aos interesses de uma classe, de uma raça ou de uma região que se julgue a si mesma imperial. (FREYRE, 1987, p. 207).

E não há dúvidas de que a principal tradição cujos elementos Ariano Suassuna mobilizava artisticamente era a arte religiosa influenciada pelo cristianismo, incluindo-se aí, evidentemente, sua literatura e o seu teatro. Nesse sentido, o desafio do artista moderno seria rearticular os símbolos da tradição à gramática contemporânea dos gêneros sem, porém, repetir os conteúdos de um tempo que já os deslocou. Dito de outro modo, a originalidade estaria em saber aproveitar os motivos tradicionais, rearranjando-os de acordo com as necessidades do presente, o que, no caso de Ariano e de toda a sua geração, significava a criação de uma dramaturgia moderna em cuja fatura o povo brasileiro visse a sua fisionomia — o que julgavam ser possível realizar, entre outras coisas, por meio do auto. Quanto à eventual ilegitimidade de tomar para si um gênero originado em uma experiência histórica talvez já distante, afirmava Gilberto Freyre que:

Cristo, a Virgem Maria os Santos, não podem ser, sob o aspecto de um arbitrário universalismo, expressões apenas de um tipo de civilização ou de uma época desse tipo de civilização. Pertencem a espaços e tempos não-europeus e os artistas desses outros espaços têm o direito sociológico de reinterpretar o sagrado de acordo com suas experiências, suas vivências e suas culturas regional ou ecologicamente diversas. (FREYRE, 1980, p. 46).

No outro polo dessa relação, Ariano, no já citado artigo *Teatro, região e tradição*, de 1962, reconhecia o imenso valor que tivera a lida freyreana para que a sua geração pudesse legitimamente buscar no substrato da cultura ibérico-medieval um caminho para a arte da região Nordeste (SANTOS, 1999, p. 23). No momento em que escrevera esse artigo, a crítica brasileira (MARTINS, 1973, p. 10), de modo geral, já havia fabricado um consenso que, apesar de seu simplismo, até hoje nos persegue: de que, de uma forma ou de outra, a melhor porção da literatura brasileira do século XX emanou, quase sem exceções, da Semana de Arte Moderna de 1922 — ainda hoje entronizada como mito fundador da literatura moderna no Brasil. Afinal de contas, não só na escrita da História, mas também nas convenções que sustentam a ideia de literatura nacional, as injunções políticas têm forte interveniência, e é inegável que durante o século XX São Paulo consolidou-se como o eixo urbano-intelectual do Brasil. Especialmente da metade do século XX em diante, o papel canônico do modernismo sudestino serviu também aos propósitos de afirmação de projetos políticos centralizadores, como foi o caso da grande celebração do cinquentenário da

Semana, promovida pela ditadura empresarial-militar brasileira (GONÇALVES, 2012, p. 339). Diante disso, na expressão de Nicolau Sevcenko (1998, p. 514), São Paulo conseguiu se firmar como “a capital irradiante” do Brasil, e por isso a discussão sobre os vários modernismos brasileiros frequentemente converte-se no reforço monótono da versão oficial que alça os artistas cariocas e paulistas à condição de únicos fundadores da modernidade artística brasileira.

Por esse motivo, tem enorme importância o reconhecimento, por parte de Ariano Suassuna, um dos maiores dramaturgos brasileiros do último século, de que no pensamento brasileiro coube majoritariamente a Gilberto Freyre a abertura de uma outra senda, riquíssima à sua própria maneira, que pouco ou nada tinha a ver com os exemplos buscados pelo modernismo paulista, e somente após essa aradura gilbertiana é que, de certo modo, pôde nascer uma forma moderna para o gênero auto.

É assim, aliás, que Ariano inicia o texto a que nos referimos, aludindo à

[...] magnífica lição de independência que Gilberto Freyre deu a todos nós, numa época em que ela *deve ter-lhe custado muito mais do que nos custa hoje, quando os caminhos já estão desbravados, quase todos por ele*, neste campo da autonomia da nossa cultura. (SUASSUNA, 2008, p. 43, grifo nosso).

A seguir, confessando a influência recebida por Freyre — embora pondo-a em pé de igualdade com os outros autores citados anteriormente — Suassuna reafirma o mérito freyreano de ter sido o primeiro autor a “chamar, de modo sistemático e constante, nossa atenção para o fato de que significávamos algo, dando dignidade a uma cultura, a uma maneira de vida, a uma arte até então desprezadas e colocadas de lado.” (SUASSUNA, 2008, p. 44). Nesse mesmo texto, o dramaturgo menciona que veio a ter contato com a obra de Gilberto Freyre ainda adolescente, na época em que estudava no Colégio Americano Batista, uma escola de orientação protestante em Recife, e que, não reconhecendo-se nesse ambiente,¹⁰² viu então o antropólogo nomear algo “que já amava sem saber” (SUASSUNA, 2008, p. 58). Isto é, Gilberto Freyre (assim como, posteriormente, Lorca) ofereceu a Ariano Suassuna a linguagem

¹⁰² Ariano diria, em entrevista, que a leitura de *Os irmãos Karamazov*, de Fiodor Dostoiévski (1821–1881), foi decisiva na sua formação religiosa pessoal, e que após conhecer a obra de Miguel de Unamuno (1864–1936) — católico, tal como o escritor russo — achou ter encontrado no catolicismo uma via para aceitar o mistério da existência (SUASSUNA, 2000, p. 26). Além desses autores, diz ter sido pessoalmente influenciado por sua esposa, Zélia Suassuna, e por um colega de turma chamado Carlos Frederico do Rego Maciel, ambos católicos.

a partir da qual poderia encontrar-se com a vastidão da sua própria identidade regional: “Era Gilberto Freyre quem vinha me revelar que tínhamos uma tradição e que o caminho que eu procurava era este [...]” (SUASSUNA, 2008, p. 57), e, dentro deste caminho artístico, também a religiosidade católica que veio a sustentar seu universo literário.¹⁰³

Nesse artigo, referindo-se à ideia de regionalismo, Ariano Suassuna interpreta uma distinção entre dois modos de regionalismo: o “de posição” e o “histórico” (SUASSUNA, 2008, p. 44). Este último, de acordo com Suassuna, diria respeito ao programa que baseou o Congresso Regionalista do Nordeste, em 1926, e a ele faz o aparte de que seus representantes, em grande medida, não eram artistas à altura do desafio histórico que se lhes propunha, tendo por isso recaído quase sempre ou no epigonismo ou na debilidade do pitoresco social:

De modo geral, parece que o regionalismo é uma posição inicial: a daquele que quer criar a partir da realidade que o cerca. [...] Tal indefinição, no que se refere ao nosso regionalismo, tem-lhe valido certas críticas, às vezes injustas, mas às vezes justas, principalmente de que é um movimento que fica no pitoresco. Isto é devido, em primeiro lugar, ao fato de que o nome muito geral de “regionalista” acolhe também aqueles que ficam pelas aparências da região, pintando pescadores, esculpindo cambiteiros, escrevendo sobre ambos, sobre cangaceiros, etc., tudo aparentemente dentro do movimento, mas na realidade fazendo arte deplorável. O certo é que não têm nenhuma importância e um só artista de importância que surja num movimento dá a ele autenticidade e força. (SUASSUNA, 2008, p. 46).

Para Ariano, não houve nesses regionalistas de primeira hora, como ocorrera no caso do TEP, grandes artistas (afora José Lins do Rego [1901–1957]) que fossem capazes de encontrar uma tradução artística para os interesses em torno do elemento regional, o que explicaria também o porquê de Gilberto Freyre ter projetado sobre a geração seguinte, de Hermilo e Ariano, a esperança de concretização dos propósitos regionalistas:

[...] acontece que Gilberto Freyre, levado pelo justo e legítimo desejo de ver escritores, dramaturgos, pintores e escultores, provando que se podia fazer arte da melhor qualidade com os elementos da região, era, principalmente quando começou sua pregação, atacado de impaciência porque eles não apareciam e via-se obrigado a apoiar alguns que não estavam à altura da tarefa. (SUASSUNA, 2008, p. 46).

¹⁰³ Gilberto Freyre, por sua vez, tinha menos afinidades com a religião católica do que com a cultura dela proveniente. Quanto ao cristianismo, afirmava identificar-se com o aspecto de renovação social associado à figura de Cristo, e não com os dogmas do catolicismo, embora a este também não contrapusesse uma postura anticatólica (FREYRE, 2005, p. 420).

Assim, conquanto afirme não estar alinhado diretamente com a proposta do “regionalismo histórico”, Ariano declara ser adepto da “posição fundamental” regionalista, o que equivale à compreensão pessoal de que o regionalismo seria, na verdade, um estilo histórico, como o são o classicismo ou o barroco, tornando-se, segundo essa ótica, “uma posição que pode ser adotada com a maior liberdade por qualquer artista, em qualquer momento, sem preocupações de moda ou de anacronismo.” (SUASSUNA, 2008, p. 45). Na obra de Ariano Suassuna, o imperativo fundamental da região — nos planos temático e formal — dependeu, pode-se então dizer, do exemplo oriundo do regionalismo freyreano: “Minha inclinação é portanto coincidente com a da região, unicamente porque o material que aqui encontro satisfaz meu anseio de comunhão com o real [...]” (SUASSUNA, 2008, p. 48). De maneira que, ao descrever qual o tipo de arte que desejou realizar, Ariano confessava reencontrar-se sempre com “a divisa gilbertiana de que parti e de que pareci me afastar tanto, às vezes: região e tradição. Talvez, no meu caso, mais tradição do que região. Ou região porque permite a tradição.” (SUASSUNA, 2008, p. 59). Logo, no veio dessa matriz ibérico-medieval que firmou suas raízes na região Nordeste, Ariano percebeu a possibilidade de engendrar uma dramaturgia reanimando as histórias da épica popular contidas nos folhetos de cordel, e a linguagem dramática apropriada para isso era aquela do teatro vicentino e dos velhos — e há tempos esquecidos — autos de moralidade, mistérios e milagres da Idade Média católica.

5.4 O AUTO COMO GESTO PRIMORDIAL DO POVO NORDESTINO

Após a vigência do pensamento teológico ser posta em questão pelos humanistas europeus do século XVI, também os artistas e os teóricos da arte vinculados a essa nova corrente filosófica se insurgiram contra o que entenderam ser uma concepção de arte ultrapassada. Fundamental para isto foi a redescoberta da *Poética* de Aristóteles, traduzida para o latim em 1498, publicada em grego em 1503 e, a partir de 1561, traduzida também para as línguas românicas (ROUBINE, 2003, p. 22). Especialmente entre os franceses, o contato com as ideias aristotélicas determinou uma postura de recusa à arte medieval como um todo, vista dali para frente como a máxima representação do feio, e esta reavaliação incidiria sobre todas as manifestações artísticas, da arquitetura ao teatro. Tomando as formulações da

Poética sob um ponto de vista rigidamente preceptivo (COSTA LIMA, 2002, p. 260), os primeiros teóricos e poetas humanistas tinham como objetivo apagar os traços “bárbaros” deixados pela Idade Média, instaurando em seu lugar o refinamento de uma literatura que se afastasse dos antigos propósitos do catolicismo medieval: “Eles lançam o anátema contra o teatro medieval, simplista em suas intrigas não construídas, grosseiro em seus temas como em sua linguagem, e buscam exemplos na tragédia e na comédia antigas.” (HUBERT, 2013, p. 52). O resultado desse processo histórico foi a assunção do modelo classicista, que cultivou acima de tudo uma ideia de pureza associada às obras de arte da Antiguidade, particularmente da cultura helênica.

No campo do teatro, isso significou, além da retomada de uma separação rígida e hierárquica entre a comédia e a tragédia, o estabelecimento de regras de composição que influenciariam a literatura dramática e a sua recepção crítica pelo menos até o século XVIII, período em que começa a aparecer o drama burguês. Os problemas relacionados à interpretação classicista de Aristóteles, no entanto, foram os maiores responsáveis por criar as balizas estreitas com as quais conviveu a dramaturgia desse período, pois

[...] a teoria de Aristóteles, tal como a entendem os “doutos”, repousa em leituras indefinidamente mediadas pelas obras italianas ou holandesas que lhe eram consagradas e não é raro vermos atribuírem a Aristóteles fórmulas que, na verdade, devem-se a um ou outro de seus exegetas. (ROUBINE, 2003, p. 22).

Jean Chapelain (1595–1674), teórico do classicismo, foi um dos maiores responsáveis por popularizar as chamadas “regras clássicas”, que teriam como função assegurar a verossimilhança do conjunto. Tais regras baseavam-se na estrita observação das unidades de tempo, de lugar e de ação. Ao instituí-las, os classicistas tinham em mente a conservação de uma ideia de verossimilhança que pensavam estar em conformidade com a *Poética* aristotélica. À larguíssima extensão temporal dos mistérios, por exemplo, os classicistas impunham a limitação da unidade de tempo, e ademais prescreviam uma preocupação, que não havia na obra de Aristóteles, com a unidade de lugar. Outro aspecto marcante nos autos medievais, o desenlace baseado na intervenção do maravilhoso, foi também banido pelos classicistas — segundo Chapelain, porque provocaria desgosto nos espectadores. Ainda em defesa dessa noção de fidelidade ao real, no mesmo período condenou-se

o uso do verso, uma vez que este se afastaria da fala ordinária e, por consequência, poria em risco a credibilidade do espetáculo (HUBERT, 2013, p. 67).

Em suma: essa rejeição poderosa à arte medieval — sistematizada e legitimada pela invocação a Aristóteles — condenou suas formas dramáticas a um esquecimento que duraria séculos. Por isso a recorrência do auto na obra de dramaturgos do Nordeste brasileiro é um fenômeno muito significativo. No caso de Ariano Suassuna, como temos visto, há indicações do próprio autor quanto às suas motivações e também ao que efetivamente entendia ser o gênero.

Ariano Suassuna mostrava-se com frequência infenso à ideia de aceitar imposições teóricas, e na criação de sua obra defendia uma identificação antes de tudo com a matéria popular de que naturalmente se serviu — tudo ao contrário do classicismo; não espanta, pois, que o dramaturgo francês da predileção de Ariano fosse justamente Molière, que, contra a voga classicista, chegou a afirmar a superioridade da comédia sobre a tragédia (HUBERT, 2013, p. 103). Especificamente quanto à questão das unidades, pode-se dizer que a única delas à qual o teatro de Suassuna atende é à unidade de ação. Tanto no caso da unidade de lugar quanto de tempo, os autos de Suassuna seguem o exemplo medieval, estendendo-se livremente. De modo geral, os seus autos

[...] joga[m] nitidamente com três planos, o celeste, o humano e o infernal, que se misturam ao fim, contrariando a unidade de lugar. Os mesmos três níveis ocorrem no *Auto de João da Cruz*, uma das primeiras obras do autor. Em *A Pena e a Lei* e *Auto da Compadecida* o terceiro ato se passa no céu, em flagrante desrespeito à unidade de lugar. (VASSALLO, 1993, p. 32).

E o mesmo pode ser dito em relação à unidade de tempo, classicamente convencionada em um “único período solar” (ARISTÓTELES, 2017 p. 69), ainda que para Aristóteles isto não constituísse uma norma. É novamente a visão da moldura temporal divina sobre o tempo profano que preside a perspectiva do teatro de Ariano Suassuna, assim como fora com os autos medievais, que se propunham a perseguir uma totalidade bíblica. No *Auto de João da Cruz* há um intervalo dramático de pelo menos um ano (SUASSUNA, 2021, p. 78), flexibilização que pode ser verificada também em outras peças de Suassuna (VASSALLO, 1993, p. 33).

No que se refere à temática e à forma, a literatura e o teatro modernos que Ariano tinha em maior conta eram aqueles que, segundo ele, se mantiveram fiéis ao espírito popular. No seu caso, a base temática primordial era o Romanceiro, pois nele considerava haver a fonte popular a partir da qual poderia ser criada uma arte erudita.

O Romanceiro era, para Suassuna, o veio pulsante da tradição, e talvez o único caminho para a descoberta de uma arte verdadeiramente autônoma. Isto porque nele haveria como que o vigor dos gestos primordiais de um povo:

Toda a Literatura e todas as literaturas têm um começo oral, mítico, rapsódico, carregado de sentidos ocultos, símbolos, signos e insígnias, um começo de extremos marcantes e cortes rasgados, em que tudo aparece com nitidez, onde o sangue é sangue e o riso é riso, com o épico, a sátira, a moralidade, o trágico, o cômico, tudo bem definido e claro. Assim foi o começo da literatura mediterrânea — seja na vertente grega, seja na vertente árabe, norte-africana — assim foi o começo da literatura medieval ibérica, assim é a literatura dos povos chamados “primitivos”, assim é a nossa literatura popular nordestina. (SUASSUNA, 2010, p. 252).

Percebe-se que, para Ariano, o que a região Nordeste guardava de mais valioso era a possibilidade de comunicação com uma espécie de seiva primordial cuja expressividade a arte poderia captar — tal como fizera o teatro grego em relação à espiritualidade dionisíaca e também como fizera o drama medieval partindo da cosmologia cristã, como temos tentado demonstrar. Esta atitude demonstra um apego à ideia de que, nas narrativas populares, o que havia de arcaico (do grego *arché*: “origem”) sobrevivera por força de sua capacidade de implicação atemporal: “Eu tenho a maior convicção”, assegurava o autor, “de que, com os elementos da chamada arte arcaica, a gente pode fazer uma arte que se projeta até para o futuro.” (SUASSUNA, 2000, p. 25).

Assim, o que a dramaturgia de Ariano Suassuna pretendia era religar-se com as “origens religiosas e festivas do teatro” (SUASSUNA, 2008, p. 66), e dentro dessa perspectiva mítica o Romanceiro popular seria, em uma analogia com o teatro grego, a fonte mitológica a fornecer os temas contra a dispersão da época moderna. Como nessas civilizações antigas, nas peças de Ariano o Romanceiro serviria, então, para apresentar ao povo brasileiro um mito seu conhecido e para ele significativo, e seu objetivo seria o reforço dos valores responsáveis por fundar os laços comunitários (FRYE, 1978, p. 278).

Já o auto de certa forma carregaria uma essencialidade formal capaz de transpor com alguma naturalidade essa força antiga do popular para a linguagem erudita do teatro. Era, por conseguinte, nesse gênero dramático que poderia ser melhor expresso o universo profundamente regionalizado, sertanejo, que carregava a herança ibérica por meio da qual Ariano Suassuna via o mundo — confirmando a intuição do próprio autor de que “aquilo que a pessoa tem a dizer é que determina a forma de dizê-lo.” (SUASSUNA, 2000, p. 42). E o que Suassuna pretendia dizer

advinha desse mundo povoado pelas intuições de uma cosmovisão amparada no catolicismo popular. O elemento culto teria lugar principalmente na recepção, uma vez que o público moderno era tradicionalmente composto por integrantes de uma classe média intelectualizada. Ainda assim, fiel ao espírito que o animava desde os tempos do TEP, Ariano Suassuna defendia justamente que, se os artistas recorressem à raiz popular, esse vastíssimo contingente humano ver-se-ia finalmente representado e assim teria razões para assistir a uma peça de teatro. A escolha pelo auto segue o mesmo princípio, pois na cultura artística medieval, como já observamos, fundiam-se de modo livre o sublime e o rasteiro (SUASSUNA, 2008, p. 153). Quanto a esse aspecto, Lúgia Vassallo afirma que

[...] se as fontes temáticas, as sequências narrativas e certas técnicas do cordel e dos folguedos populares constituem as bases principais para o teatro de Suassuna, o artista integra tais elementos em modelos formais dramáticos da alta literatura ocidental. Neles predomina o teatro religioso medieval, sobretudo ibérico (mistério, milagre, moralidade) [...]. Portanto, a transposição de matéria de fundo popular para o universo culto passa pela função daquela com as estruturas formais deste. (VASSALLO, 1993, p. 17).

Embora, de fato, Ariano pretendesse unir o culto ao popular, não foi, como afirma Vassallo, com a escolha do gênero auto que tal se fez, uma vez que essa separação estilística não era uma preocupação do horizonte artístico medieval. O teatro da Idade Média, como vimos, orientava-se pela antiga inversão retórica agostiniana, que permitia incluir no espetáculo teatral toda a vida que coubesse na moldura da História Sagrada, tanto o baixo quanto o elevado. Além disso, como também demonstramos, não havia na Idade Média uma perspectiva que tomasse os gêneros artísticos como realidades esteticamente autônomas ou específicas — algo que a própria autora nota ao dizer que “o hibridismo e a ausência de formas genuínas [é] outro traço medieval” (VASSALLO, 1993, p. 29). Sendo assim, para designar o auto, a categoria de “alta literatura ocidental” que a autora adotou não convém. O que de fato Ariano Suassuna pretendia era expressar a particularidade da cultura brasileira e de suas formas populares que congregavam organicamente as dimensões erudita e popular, facilitando sua recepção, e esta naturalidade é um traço constitutivo do auto, como demonstra toda a tradição medieval até o teatro vicentino.

5.5 O AUTO SUASSUNIANO: PRINCÍPIOS DRAMATÚRGICOS

Diante de tudo isso, só recorrendo novamente às formas épicas de representação seria possível recompor essa subjetividade mítica, cristã e nacional pretendida por Ariano Suassuna — ou o que Theodor Adorno (2003, p. 50) condenaria como “ingenuidade épica”. O próprio Suassuna identifica nessa comunhão teatral antiga as propriedades dramatúrgicas do épico:

A presença do coro ou de narradores, o verso, a música, as roupagens — suntuosas ou miseráveis, mas sempre insólitas —, as máscaras, a presença de *tipos* humanos, às vezes convencionais, às vezes transfigurados a tal ponto que se tornam míticos, as danças, os acontecimentos extraordinários — sangrentos ou risíveis mas sempre desmedidos —, tudo isso contribuía para criar, no palco, essa outra realidade, essa atmosfera mágica correspondente à da realidade mas que tinha, ao mesmo tempo, o sortilégio dos ambientes oníricos ou de “encantamento” [...]. (SUASSUNA, 2008, p. 67, grifo do autor).

Uma vez que a identidade do povo nordestino, para Suassuna, prende-se à essencialidade de sua origem ibérico-medieval, não somente o retorno do auto como também a presença, no seu teatro, de personagens típicos é significativa. Sempre em conformidade com o espírito da religiosidade e da cultura cristãs, Ariano concebia a tragicidade da vida como um destino comum a toda a gente, fosse o indivíduo um príncipe ou um cangaceiro. Por isso, seus personagens que encarnavam os tipos populares não estavam limitados às ações da comédia, classicamente entendidas como inferiores, e nem sua fala restringia-se ao estilo simplório. Em uma palavra, não haveria razão em diferenciar os estilos imitativos baixo e elevado. De maneira que, aproveitando-se da dissolução do modelo da tradição retórica romana promovida por Agostinho, que incidiu sobre toda a linguagem literária, no teatro de Suassuna aos pobres permite-se falar em estilo elevado, pois na voz ancestral do povo caberiam também a beleza e a profundidade de uma entonação heroica, como em vários momentos ocorre no *Auto de João da Cruz*.

Nessa peça, e em diversas outras, a organização épica dos eventos mais uma vez depende de um personagem rapsódico, que reintroduz a antiga figura do *praecursor* medieval e articula os pensamentos do autor. Como afirma o próprio Suassuna, “[...] o jogo dirigido ao público e acentuado por um comentador [...] vem do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da oralidade dos desafios de Cantadores e mesmo de autos populares religiosos publicados em folhetos, no Nordeste.” (SUASSUNA, 2008, p. 179). Cabe a esse anunciador, portanto — seja ele o boneco

Cheiroso, de *A Pena e a Lei*; o Palhaço, do *Auto da Compadecida*; o Guia, no *Auto de João da Cruz*; Tirateima, no entremez *O Rico Avarento*; os cantadores de *O Castigo da Soberba* e de *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* —, dirigir-se ao público e mesmo, às vezes, conceber uma interpretação sobre os eventos dramáticos. A sua agência dupla, de anunciador do espetáculo e de personagem que age dramaticamente, determina de saída a impossibilidade de pretender-se qualquer forma de naturalismo, estabelecendo entre o público e o drama, ao invés disso, um pacto de ficcionalidade com um horizonte temporal específico, regido pelas interrupções da ação dramática que faz o anunciador, ao final de cada ato, quando oferece explicações sobre as coisas vistas na peça. Nesta incorporação da voz do dramaturgo, tanto no caso da tradição medieval e vicentina quanto no caso de Suassuna, fica garantida a função pedagógica do espetáculo. Aqui o autor segue o princípio medieval de *Bíblia pauperum*, fazendo do teatro um veículo de edificação moral coletiva, e para isto é fundamental a atuação épica do anunciador.

Em Suassuna, a presença do anunciador introduz, assim, a diegese moralizante do discurso católico, e é por meio dele que devem ser expressos inequivocamente a quais valores a feitura da peça atende. Nas duas peças que o autor chamou de auto, assim como no terceiro ato de *A Pena e a Lei* (denominado *Auto da virtude da esperança*), o papel do narrador diferencia-se em função da existência, nelas, de um caráter cômico. No caso do *Auto da Compadecida* e de *A Pena e a Lei*, os anunciadores entram e saem da peça cantando; em *A Pena e a Lei*, também distribuindo pancadas, à maneira dos mamulengos dos espetáculos populares. No *Auto da Compadecida*, o palhaço conduz o conjunto ao modo de uma apresentação circense, e se identifica com o próprio autor.¹⁰⁴

Palhaço

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo 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, 2004, p. 23-24).

¹⁰⁴ Já na rubrica inicial, Ariano antecipa que “[...] o autor gostaria de deixar claro que seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno.” (SUASSUNA, 2004, p. 22).

Na rubrica da peça recomenda-se que os atores e atrizes entrem festivamente, “como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público” (SUASSUNA, 2004, p. 22), com exceção do ator que interpretará Manuel, isto é, Jesus Cristo. À atriz que fará o papel de Nossa Senhora, por sua vez, instrui-se entrar em cena “sem caracterização, para deixar bem claro que, no momento, é somente atriz.” (SUASSUNA, 2004, p. 22).

Nesse sentido, do mesmo modo como ocorria na representação medieval, os atores e atrizes que interpretam os personagens divinos na peça de Ariano o fazem com o cuidado de uma caracterização expressamente não ilusionista. Rubem Rocha Filho (2010, p. 47-48) atenta para o fato de que o ator medieval “[...] não tenta se assemelhar a Deus Pai. Adão, a Fé, a Igreja, os demônios, frequentadores assíduos das peças da Idade Média, não pedem um intérprete próximo, só um corpo vivo que passe suas ideias.”. No caso do drama medieval, porém, isto não precisava ser enunciado, porquanto a distância entre o intérprete e o personagem de um Cristo era intuída por todos, em função do alegorismo que fundamentava a visão desse tempo. Por isso que, analogamente, também nos autos de Suassuna, logo no início, observa-se uma menção específica a essa desvinculação entre os atores e os personagens divinos, Cristo e Nossa Senhora. Tanto no *Auto da Compadecida* quanto em *A Pena e a Lei*, os narradores advertem os ouvintes da qualidade fugidia dessa corporificação. No primeiro caso, a intérprete acentua a humildade e o caráter imerecido de interpretar o papel de Nossa Senhora:

A Compadecida

A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora, declara-se indigna de tão alto mister. (SUASSUNA, 2004, p. 23).

Igualmente:

Palhaço

Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento de surpresa. (SUASSUNA, 2004, p. 24).

Já em *A Pena e a Lei*, é a Cheiroso, o anunciador, que cabe interpretar o Cristo: “E, modéstia à parte, desta vez eu entro diretamente no jogo para representar o papel de Cristo!” (SUASSUNA, 2005, p. 97). Cheirosa, que com ele forma a dupla de bonecos anunciadores, reclama que, no terceiro ato, o espetáculo começa a ficar

muito parecido com o *Auto da Compadecida*: “Pois vão dizer por aí que você não tem mais imaginação e que só sabe fazer, agora, o *Auto da Compadecida*!” (SUASSUNA, 2005, p. 98), e então Cheiroso, identificando-se com o autor, diz que a solução para esse problema seria simples, bastando inverter alguns elementos que estruturam as duas peças: “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!” (SUASSUNA, 2005, p. 98).

E, para identificar, sua transição, de narrador para Cristo, recorre a um procedimento cênico que lembra a extrema simplicidade do teatro medieval:

CHEIROSO

Então vamos fazer o seguinte: eu deixo este manto aqui, se ninguém me levar a sério, eu lhe faço um sinal e você [Cheirosa] coloca o manto em meus ombros. Um manto é sempre um manto: dá ideia de importância e dignidade. Assim, pode ser que me ouçam. (SUASSUNA, 2005, p. 100).

Esse recurso vem como resposta justamente à indagação de Cheirosa quanto à possibilidade de inverossimilhança dessa transformação. Afinal, como o público aceitaria que Cristo fosse interpretado por um boneco de mamulengo? Como se adaptasse uma ideia antiga, vinda do teatro barroco espanhol, Cheiroso sentencia algo que convém interpretar como um credo suassuniano:

CHEIROSA

Era o que faltava! O Cristo veio como carpinteiro, que era uma coisa melhor, ninguém acreditou que ele era o filho de Deus, quanto mais aparecendo como dono de mamulengo!

CHEIROSO

Mas não é isso que ele é? Não é Deus o dono do mamulengo? (SUASSUNA, 2005, p. 99).

Nessa afirmação pode ser observada parte substancial do pensamento do autor: o mundo é como um teatro pobre em que nossa insensatez, nosso desespero e nosso falso senso de grandeza se agitam, e todo o bulício humano não é outra coisa além de Deus, o dono do mamulengo, mexendo os fios da nossa existência, pobres perseguidores de uma candeia que somente intuímos em nosso espírito.

Em *João da Cruz*, entretanto, o procedimento épico tem uma forma distinta, e isto se deve ao fato de que nessa peça o elemento cômico cede quase

completamente¹⁰⁵ ao espírito trágico, razão por que, nela, o Guia apresenta os acontecimentos dramáticos com a maior seriedade. Explicando sua participação, o Guia faz indicações cênicas e ressalta o caráter moralizante e pedagógico da peça:

Respeitável público! Dentro de alguns instantes, evocaremos aqui o céu, a terra e o inferno. Coisas de tão alta importância serão entretanto exibidas no palco em duas horas. O destino e as fronteiras do homem mostrados ao público sem subterfúgios, num apelo à sua imaginação. O partido de Deus e o partido do diabo, devidamente simplificados, para compreensão e edificação de todos. O meu partido é o do mundo, aliado de um dos outros dois, como há de ver daqui a pouco, pois desempenho dois papéis. Primeiro, o de guia do espetáculo, o que farei quando falar daqui. Depois, o de guia do cego, o que terá lugar daqui para lá. Assim, quando eu falar a vocês daqui, estarei somente dirigindo o espetáculo. Quando eu passar para cá, estarei tomando parte da ação, como guia do cego que vem aí. (SUASSUNA, 2021, p. 29).

Ao contrário dos anunciadores dos dois outros autos, o Guia, no entanto, não reaparece nos últimos momentos da peça, talvez porque pertença, como disse, ao “partido do mundo”, o que macularia o ambiente de contrição final.

Observa-se que, nas peças de Ariano Suassuna, o estado natural do mundo é a dualidade perpétua da batalha entre o Bem e o Mal, em cuja estrutura agem os entes do maravilhoso cristão. O religioso e o profano convivem em planos ontológicos muito próximos, frequentemente indissociáveis, em uma atmosfera que remete à imaginação social da Idade Média. De maneira similar ao que ocorrera no medievo (LE GOFF, 1985, p. 28), no teatro de Ariano Suassuna o maravilhoso revela-se por dentro da realidade, nos seus interstícios, mas principalmente como seu princípio explicativo. Em seus autos, o fim das relações dramáticas se dá conforme os critérios da religiosidade cristã popular, daí porque a figura mariana tem, de modo geral, especial importância nas resoluções, pois a Virgem Maria é, dentro da tradição litúrgica, a própria encarnação do Bem (SPINA, 1997, p. 57).

Sobre a galeria de personagens que habitam o seu universo dramático, Ariano Suassuna, em artigo chamado *Genealogia nobiliárquica do teatro brasileiro*, publicado originalmente em 1964, explicou que procurou na feição do seu povo as qualidades que constituiriam esse espírito de nobreza mestiça. Segundo o autor, todo poeta deve

¹⁰⁵ Dizemos “quase completamente” porque há, aqui e ali, na peça, momentos em que alguma comicidade se insere mas não é desenvolvida, especialmente quando os seres sobrenaturais transitam entre os dois planos, causando uma ligeira confusão (SUASSUNA, 2021, p. 86; p. 130).

[...] procurar na realidade contemporânea de seu próprio povo aquilo que pode servir de ponto de partida para a criação de uma realidade teatral mágica e festiva em que seu povo se reconheça transfigurado. Só assim o “insólito” de todo verdadeiro teatro é autenticamente alcançado e artisticamente realizado, de maneira que a comunidade nacional reconheça, naquela humanidade estranha e agitada, sua própria humanidade, os impulsos coletivos profundos, normalmente disfarçados pelas conveniências e pelo medo. (SUASSUNA, 2008, p. 68).

Para o autor, há na cultura brasileira a peculiaridade de sermos herdeiros de tradições profundamente distintas, mas que convivem com naturalidade no ambiente culturalmente feérico dos espetáculos populares. E, após enumerar os laços que unem nosso teatro às mais diversas correntes dramatúrgicas, do teatro grego ao elisabetano, Ariano conclui que

O teatro popular brasileiro — e o teatro erudito que começa a surgir ligado a ele — entronca numa nobiliarquia: a mesma que, na realidade, marca nosso povo, ao mesmo tempo fidalgo e popular, tradicional e peculiar, mediterrâneo e “exótico”, religioso e satírico, sangrento e cheio de gargalhadas, uma harmonia de contrários que pode exaltá-lo, do simplesmente risível ao mais profundo cômico e humorístico, e do simplesmente dramático às fontes de violência do ritmo trágico. (SUASSUNA, 2008, p. 71).

Referindo-se a essa “harmonia de contrários”, Suassuna elenca uma série de “personagens fixos ou simplesmente incidentais” (SUASSUNA, 2008, p. 72) em que o povo brasileiro, e o nordestino em particular, poderia se reconhecer. Nessa lista estão, por exemplo, os Cantadores, os rapsodos da região Nordeste; João Grilo, o pícaro do Romanceiro nordestino; o Velho do pastoril; Mateus e Bastião, do bumba-meu-boi; palhaços e cangaceiros, e muitos outros cuja enumeração seria exaustiva, pois o essencial para nós é a percepção de que Suassuna considera que o princípio criativo do típico pode ser a chave para atingir a humanidade particular que habita o Brasil. Bem ao modo particularista, Suassuna vê nessas *dramatis personae* a manifestação do Ser histórico do povo brasileiro, da “comunidade nacional” (SUASSUNA, 2008, p. 68). Como já vimos, há uma feição típica que, ligando-se ao espírito da religiosidade cristã popular, encontrou originalmente espaço e subjetividade dramática própria no gênero auto. Em conformidade com isso, o mundo teatral de Suassuna é

[...] um mundo apalhaçado, violento, e que parecerá mesmo, aos olhos refinados, elementar, pouco interior e pouco profundo. Creio que diante dele muita gente pode alçar desdenhosamente os ombros e aludir a sutilezas psicológicas que, na verdade, nos escapam. Mas, para ser sincero, não creio que falte psicologia e interioridade a esse mundo violento, primitivo e elementar. Creio mesmo que, nos mitos dos povos jovens e primitivos, a psicologia está em estado de nascença, com toda a invenção, com toda a exteriorização, com toda a pureza da violência. (SUASSUNA, 2008, p. 74).

Vê-se, então, que, no projeto do autor, a escolha pela representação típica parte de uma perspectiva segundo a qual a psicologia histórica do povo brasileiro estaria ainda em um estágio incipiente, onde as causalidades pessoais continuariam submetidas a estruturas sociais fixas e, essencialmente, às forças do nune, e por esse motivo considera que as individualidades ainda não se destacaram por completo das atitudes coletivas. Dessa maneira, as escolhas, no campo artístico, pelo auto e por sua caracterização típica derivam de uma visão geral a respeito da formação histórica da subjetividade humana na sua relação com certas particularidades nacionais. A modernidade proposta por Ariano Suassuna seria, assim, o amadurecimento da mediação dos signos tradicionais da cultura católica, entre os quais os tipos nela despertados.¹⁰⁶

Para António José Saraiva, o fim do teatro medieval, que identifica na obra de Gil Vicente, resultaria precisamente da incapacidade dramática do teatro de tipos em face de uma “desagregação da unidade simbólica” (SARAIVA, 1965, p. 116) do mundo medieval. Segundo o autor, a falta de autonomia dramática desse tipo de personagem fazia com que ele só adquirisse “sentido integrado em um conjunto” (SARAIVA, 1965, p. 85) que lhe era exterior, e somente ao internalizar esse conjunto é que teria sido possível o surgimento do personagem dramático moderno. O tipo atua, dessa forma, como a encarnação intermediária entre o personagem humano genérico — por exemplo, o *Humanum Genus* dos autos de moralidades da Idade Média tardia — e o sujeito dramático moderno, cuja primeira grande manifestação seria o Hamlet shakespeariano.

Ora, como poderia, então, Ariano Suassuna pretender descrever situações dramáticas com as quais se defrontam os sujeitos modernos utilizando-se de um modo de composição pré-moderno? Segundo entendemos, a unidade simbólica de que se serviu Ariano, e que viabilizaria artisticamente essa escolha, é a realidade cultural da região Nordeste, e isto, como vimos, presumiria uma singularidade característica de “povos jovens”. O autor substitui a totalidade cristã que originou os

¹⁰⁶ Há, ainda, os personagens cujos estereótipos exemplificam certas categorias estanques da vida social sertaneja, os quais, como demonstra Lígia Vassallo (1993, p. 38), “[...] se caracterizam por superlativar um determinado traço de comportamento: o valentão (Cabo Setenta, Vicentão, Cabo Rosinha), o conquistador (Afonso Gostoso), a mulher fatal (Marieta), a esposa fiel ou namorada (Nevinha, Clarabela), a ingênua, jovem ou de idade (Margarida, Benona), o apaixonado (Dodó), o mentiroso (Chicó)”. No *Auto de João da Cruz*, entretanto, dado o caráter sério da peça, vemos apenas os tipos fixos relacionados à face trágica da sociabilidade sertaneja tradicional, como o cangaceiro, o retirante, o eremita, etc.

tipos que haviam no auto tradicional pela dramaticidade emoldurada nos conflitos humanos dessa comunidade histórica, a qual, por sua vez, é uma espécie particular dentro da ideia maior de nacionalidade.

O tipo suassuniano seria, segundo esse ponto de vista, um desenvolvimento histórico dos processos típicos precedentes. Isto pode ser observado no *Auto de João da Cruz*, cuja estrutura dramática representa uma peregrinação, espelhando o modelo tanto das moralidades quanto do *Auto da Alma* (1508), de Gil Vicente. Em todos esses casos, o humano é posto em um conflito que lhe valerá ou a danação ou o descanso eternos. É a luta do Bem e do Mal pela alma de um indivíduo coletivo. Enquanto que no *Mistério de Adão* (século XII) e nas moralidades da Baixa Idade Média, como *O Castelo da Perseverança* (século XV), o sistema prefigurativo impedia que os personagens agissem de forma autônoma, no auto vicentino vê-se algo novo. Embora a natureza expositiva da doutrina católica sobrecarregue em parte a ação, há nesse texto um princípio dramático a desenhar-se no horizonte. Nele opõe-se justamente a escolha entre a existência terrena e as promessas da vida eterna. A alma, assim, caminha entre esses dois planos demonstrando uma agência relativa. De um lado, sendo acossada pelo personagem do Diabo e, de outro, sendo acompanhada e protegida pelo Anjo Custodio. Por isso, “Todo o esforço do Diabo se cifra nisto: conseguir que a Alma se esqueça do mundo simbólico e tome como valores em si mesmos, independentemente de qualquer significado, as coisas do mundo finito.” (SARAIVA, 1965, p. 167).

No sentido que propõe Saraiva, o *Auto da Alma* seria a manifestação limítrofe da mentalidade medieval, porque introduz uma escolha, o livre-arbítrio (“Vosso livre alvedrio,/ isento, forro, poderoso/ vos he dado/ polo divinal poderio/ e senhorio/ [...] Deu-vos livre entendimento,/ e vontade libertada/ e a memória [...].” [GIL VICENTE, 1942, 6-7]), para um personagem com uma subjetividade limitada pela sua natureza simbólica. Como diria ainda Saraiva (1965, p. 169): “Gil Vicente encontrou-se assim à beira daquilo mesmo que havia de matar o simbolismo; por enquanto, longínqua, a vontade da Alma é apenas o ponto de intersecção dos dois mundos, tornado necessário pela movimentação destes.”

Desdobrando tanto o motivo quanto a perspectiva cosmológica, Ariano sujeita, por sua vez, o personagem de João da Cruz ao mesmo tipo de opção, mas localizando toda essa dramaticidade típica da escatologia cristã também no plano terreno (VASSALLO, 1993, p. 33), de certa historicidade brasileira. O *Auto de João da Cruz*

seria, portanto, o grau dramaturgicamente a suceder o *Auto da Alma* vicentino, assim como este fora em relação às moralidades da Baixa Idade Média.

5.6 PRÓLOGO DO TEMA FÁUSTICO

A peça *Auto de João da Cruz* exemplifica, como tantas outras, o método de Ariano Suassuna: partir do material popular para a criação de uma dramaturgia que, de carácter erudito, possa estabelecer uma comunicação com o povo. Segundo o autor, “[...] essas histórias do Romanceiro são apenas um material bruto, que teremos de recriar na medida da força criadora de cada um de nós, dando-lhes um sentido mais amplo e mais capaz de universalização [...]” (SUASSUNA, 2010, p. 250-251). No caso em questão, o tema escolhido por Suassuna tem raízes bastante fundas, seja na esfera popular, seja na literatura canónica. Pode-se dizer que o problema fáustico é um dos ecos insistentes da imaginação simbólica ocidental.

Antes de iniciarmos a análise da peça, a modo de preâmbulo, observemos essa e outras questões que podem iluminar o sentido do *Auto de João da Cruz*.

A origem do tema que hoje conhecemos como *fáustico*, ao que tudo indica, é o século XIII europeu. Entre as profundas transformações que ocorriam no mundo católico europeu nessa época, tanto no que se refere à urbanidade quanto às discussões teológico-filosóficas, como já discutimos, talvez se insinuasse uma inquietação quanto ao aspecto prometeico dessa inflexão generalizada.

A lenda que baseia o tema do pacto com o diabo teria relação com São Teófilo de Adana,¹⁰⁷ um personagem histórico que vivera no século VI da nossa era e cuja história serviu de inspiração para, entre outras versões, o *Milagre de Teófilo*, de Ruteboeuf, que já mencionamos anteriormente. Além dele, também o monge alemão Cesarius von Heisterbach (1180–1245) é autor de uma história que, no mesmo período, parte dessa ideia de um pacto demoníaco (NEWTON JÚNIOR, 2021, p. 9). Mas a designação pela qual hoje conhecemos popularmente o tema é resultado das obras de Marlowe, *A Trágica História do Doutor Fausto* (1590), e principalmente da

¹⁰⁷ Lembremos que o século XIII é aquele em que os *exempla* dos santos tornam-se o símbolo central da representação católica popular, motivando os clérigos a redigir “vidas de santos e livros de milagres com o objectivo [sic] de dar a conhecer a fama de um ou outro santuário e confirmar as massas na sua fé.” (VAUCHEZ, 1989, p. 224).

primeira parte da peça *Fausto* (1808), de Goethe. Descendente do Teófilo medieval, o personagem Fausto, desde então, tem sido interpretado como representante de uma mitologia moderna, independente da Antiguidade grega (de cuja raiz saiu parte considerável dos mitos ocidentalizados). A moderna tradição fáustica está assentada na cultura cristã, em seus dogmas e ideais, mas é ambigualmente reivindicadora de uma suficiência humana; e é mitologia moderna, além do mais, porque continua a ser uma representação válida das contradições do nosso tempo, como parece querer dizer Suassuna.

O Fausto de Goethe, ao contrário de João da Cruz, é um homem velho, decepcionado com o alcance da ciência humana. Desesperado, Fausto procura nas primeiras palavras do Evangelho de São João a possibilidade de que “No princípio” fosse não o verbo, mas a ação. E, a partir desse fulgor prometeico, a vida do personagem se transforma:

Primado da ação: tal é a leitura proposta por Fausto, antes de fazê-la sua, na própria vida. Goethe, para tanto, reinterpreta [...] e desvia um dos textos fundadores de nossa cultura ocidental, apoiado na riqueza extraordinariamente ambígua do *logos* platônico, revisto pela teologia cristã. [...] Teologicamente, rouba de Deus, em proveito do homem, a exclusividade criadora, demiúrgica. (CHARTIER, 2003, p. 158).

Do ponto de vista do sentido final, ou do pensamento introduzido na peça (em linguagem aristotélica, a *diánoia*), esta talvez seja uma maneira de apontar para o limite de certo gesto moderno que pretende livrar-se de Deus como de uma superstição antiga e levar o humano à ilusão da autonomia plena. Afinal, o mito do Fausto europeu é um emblema possível para algumas das inclinações do indivíduo moderno (CHARTIER, 2003, p. 153). Mesmo em suas versões populares, europeias (*volksbuch*) ou sertanejas, a ação fáustica de alguma maneira serve como uma atualização da primeira desmedida (*hýbris*) bíblica, a tentativa de Adão e Eva de atingir a sabedoria de Deus. Em linguagem agostiniana, trata-se da propensão humana à *cupiditas*. Em qualquer de suas manifestações, o mito aludiria aos limites da necessidade humana, e um deles certamente é nossa vontade de saber; no caso suassuniano, a vontade de poder.

No Brasil, é Riobaldo, de *Grande sertão: veredas* (1956), o personagem fáustico que costuma ser mais lembrado. Este, a certo ponto do romance, invoca nas Veredas-Mortas um trato com Lúcifer (“Viesse, viesse, vinha para me obedecer. Trato? Mas trato de iguais com iguais.” [ROSA, 2006, p. 419]), e passa então a viver

a angustiosa dúvida sobre a sua concretização. Na obra de Guimarães Rosa, porém, a presença do diabo não é concreta, e tem significado quase metonímico, porque é como um sucedâneo dos detalhes infinitos do acaso (HOLANDA, 2019, p. 55). Nesse sentido, sua presença no mundo é manifestação do imaginário popular sertanejo, fluido, totalizante e sem as amarras da disciplina racionalista. E, assim como Guimarães Rosa, também Ariano Suassuna recorreu a essa figura do diabo que habitava há muito na tradição oral de matriz popular.

Afirma Luís da Câmara Cascudo (2012, p. 264) que “No primeiro século do descobrimento, XVI, a presença do diabo era oficialmente proclamada no Brasil [...]”, sendo incorporada, por força da retórica missionária, logo nas primeiras dinâmicas de organização simbólica do Brasil. Desse modo, a imagem que a cultura popular solidificou provém histórica e diretamente do imaginário ibérico: “No Brasil é o diabo português, com os mesmos processos, seduções e pavores. [...] Para o Brasil não emigrou a divisão clássica dos bons e maus demônios (*agathodaemones*, *cacodaemones*), mas a personalização absoluta da maldade.” (CASCUDO, 2012, p. 264).¹⁰⁸ No começo da dominação colonial, o relativo isolamento da administração católica local em relação à Igreja romana pode explicar tanto o sincretismo quanto certa familiaridade acentuada que aqui foi sendo desenvolvida com os seres sobrenaturais do imaginário católico (SOUZA, 2009, p. 119), entre os quais o diabo — cuja representação, tal como na Idade Média europeia,¹⁰⁹ foi rapidamente incorporada pela imaginação artística do povo.

A despeito da vertente erudita desse mito moderno, o modelo de que partiu Ariano foi o que circulava entre as narrativas populares (o Romanceiro), como diz o próprio autor na abertura da peça, mencionando também seu “autores ou divulgadores”: “Forneceram elementos para a trama do auto os romances populares nordestinos” (SUASSUNA, 2021, p. 28) *História de João da Cruz*, de Leandro Gomes de Barros, *História do Príncipe do Reino do Barro Branco e a Princesa do Vai-não-Torna*, de Severino Milanez da Silva, e *O Príncipe João Sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes*, de Francisco Sales Arede.

¹⁰⁸ Vinda de Portugal, a variante desse personagem que a literatura oral brasileira recepcionou costuma ter seu poder destronado pelo riso e pela esperteza da gente nordestina, no que Câmara Cascudo chamou “ciclo do demônio logrado”.

¹⁰⁹ No livro *História da Igreja no Brasil*, o historiador Eduardo Hoornaert (1979, p. 355) afirma que, até 1750, a religiosidade brasileira era ainda como uma continuação da espiritualidade medieval.

O fato de que a peça de Suassuna tenha tomado como base outras histórias aponta para um aspecto importante do seu proceder artístico. A noção de autoria que Ariano Suassuna assume está vinculada também a uma identidade rapsódica. É importante recordar que, no Ocidente, a ideia de individualidade artística passou por transformações profundas. Na Idade Média, o artista, à sombra da Criação divina original, era como que veículo para o fazer artístico, não cabendo a ele, como hoje, o reconhecimento social de possuir uma individualidade criativa extraordinária. Somente por volta do século XV, lembra Segismundo Spina (1979, p. 101), “O individualismo se afirma progressivamente na arte — que passa a ser expressão da personalidade artística: o artista assina suas obras e sai do anonimato.”. O poeta-rapsodo seria, assim, um intermediário do saber coletivo que assumia a função de transmissor das narrativas tradicionais, e seu talento consistia em recriá-las, introduzindo nelas elementos de sua lavra. Da mesma forma, para Ariano Suassuna, a romantização da ideia de originalidade obstava o impulso criador humano:

[...] quantas obras não já deixaram de ser escritas por causa da preocupação mesquinha, orgulhosa e estéril da criação individual? O Cantador nordestino não se detém absolutamente diante dessas considerações: apropria-se tranquilamente dos filmes, peças de teatro, notícias de jornal e mesmo dos folhetos dos outros. Que importa o começo, se, no final, a obra é sua? Ele, depois de tudo, acrescentou duas ou três cenas, torceu o sentido de três ou quatro outras, de modo que a resultante é nova. [...] Há, mesmo, uma palavra que, entre eles [Cantadores], indica o fato, o verbo *versejar*, que significa colocar em verso a história em prosa do outro. (SUASSUNA, 2008, p. 176).

Tal como os Cantadores, rapsodos nordestinos, Suassuna permitia-se, então, *versejar* as histórias que conhecera nos folhetos do Romanceiro regional. Por isso, para o autor, insistamos, “O plágio não existe porque a história pertence a todos. A obra individual situa-se no nível do dizer, mas o imaginário permanece coletivo.” (SANTOS, 1999, p. 113). Assim é com o tema fáustico, do qual Ariano se apropria para compor a peça *Auto de João da Cruz*.

5.7 AUTO DE JOÃO DA CRUZ: UMA MORALIDADE SUASSUNIANA

Auto de João da Cruz é uma peça cuja primeira versão foi escrita em 1950, recebendo, no mesmo ano, o prêmio Martins Pena, outorgado pela Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, ou seja, logo no início da sua longa trajetória

artística. Nesse período, como exposto anteriormente, Ariano ainda gravitava em torno do TEP e de suas preocupações com a reformulação da dramaturgia e do teatro regionais. Essa foi também a primeira peça escrita por Ariano em que a designação auto apareceu, pois a escrita do *Auto da Compadecida* data de 1955, e o terceiro ato de *A Pena e a Lei*, intitulado *Auto da virtude da esperança*, foi composto em fins da década de 1950 (SUASSUNA, 2005, p. 151). *João da Cruz* é uma peça à qual, em algumas oportunidades, Ariano referiu-se como uma tentativa (uma peça “que não renego” [SUASSUNA, 2008, p. 177]), o produto de um caminho autoral cuja realização mais satisfatória veio a ser o *Auto da Compadecida*. Sobre isso, diz o autor que

[...] já tentara, com a peça *Uma mulher vestida de sol* e com o *Auto de João da Cruz*, um teatro ligado ao Romanceiro, um teatro mais poético do que realista: mas não era, ainda, o que eu queria. De tal modo que, em 1955, eu retomava o caminho do Romanceiro e, com o *Auto da Compadecida*, fazia a primeira experiência, para mim, satisfatória, daquilo que seria, daí em diante, o meu caminho. (SUASSUNA, 1976 apud VASSALLO, 1993, p. 22).

João da Cruz foi a quarta peça escrita por Ariano Suassuna, e, assim como ocorreu com todas as outras que antecederam a *Compadecida*, seu texto original não foi editado em livro. Até que sua versão definitiva recebesse uma publicação (somente em 2018, como parte dos quatro volumes do *Teatro Completo* do autor), a peça foi objeto de um longo processo de reescritura, cujo término, embora incerto, é provavelmente posterior à divulgação de sua peça mais famosa, o que determinou algumas mudanças no texto, notadamente a inclusão da personagem Regina (NEWTON JÚNIOR, 2021, p. 12). A primeira montagem do *Auto de João da Cruz* foi realizada pelo Teatro do Estudante da Paraíba, sob direção de Clênio Wanderley (1929–1976) — também integrante do TEP e igualmente responsável por ter levado pela primeira vez ao palco o *Auto da Compadecida* —, por ocasião do Primeiro Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Recife, no ano de 1958, e já com base na versão final do texto. Esse espetáculo só voltaria a ser encenado em janeiro de 2020, e pela primeira vez por um grupo de teatro profissional, a companhia de teatro OmondÉ, do Rio de Janeiro, com direção de Inez Viana (NEWTON JÚNIOR, 2021, p. 13).

Em poucas palavras, a peça conta a história de João da Cruz, um carpinteiro (assim como fora o José bíblico) que, profundamente insatisfeito com sua condição limitada (social e psicológica), deseja sair de sua casa para “possuir o mundo”

(SUASSUNA, 2021, p. 36). E assim como o Teófilo medieval, a história de João da Cruz é uma peça na qual a dinâmica dramática (*metábasis*) depende da ação divina. Novamente aqui é possível encontrar os traços de uma organização épica. A começar pela voz rapsódica (*praecursor*) do Guia, cuja presença alterna-se entre a narração e a representação. A escolha do tema, baseado em versões de uma história pertencente à cultura popular, também interfere na autonomia do drama, anulando seu efeito de pura atualidade dramática — característica essencial do teatro épico (ROSENFELD, 2004, p. 57). E o mesmo pode ser dito a respeito da montagem do cenário, para a qual o autor sugere que seja adotada a técnica da “simultaneidade” (SUASSUNA, 2021, p. 25), a mesma que no teatro medieval serviu para misturar o Tempo Sagrado e o tempo profano, em uma materialização cênica da teologia de base neoplatônica que vigorava nesse período.

Além de João da Cruz, os outros personagens fundamentais da peça são a Mãe, que encarna a figura do amor familiar incondicional; Regina, a mulher amada e a princípio menosprezada, que tem na peça uma função essencialmente mariana — no início da peça Regina chega a convidar João para ir à praça assistir uma marujada (ou fandango) na qual interpretaria Nossa Senhora —, exortando, em vários momentos da peça, que João voltasse a confiar em Deus. O pai de João é o personagem do Peregrino, cuja atuação de alguma maneira é figura do feitio de Deus, o Pai primordial, que não desiste de recuperar, a exemplo da ovelha desgarrada do provérbio bíblico, o filho perdido no mundo. Convém lembrar como o personagem do Peregrino de alguma maneira representa esteticamente a visão cristã medieval que considera a existência terrena como palco para a jornada da alma humana. E esse caminho, no drama medieval, era encenado justamente nas moralidades. De modo particular, a peça de Ariano, tomada em seus traços mais gerais, assemelha a moralidade *O Castelo da Perseverança* (*The Castle of Perseverance*), sobre a qual discutimos no terceiro capítulo.

No auto há também os personagens do Anjo da Guarda e do Anjo Cantador, que, junto com o Peregrino, agem para tentar conduzir João ao caminho benfazejo da fé cristã. Diverso do que ocorre nos outros autos suassunianos, no *Auto de João da Cruz* os entes sobrenaturais interferem direta e concretamente na ação terrena, nunca, porém, transgredindo o princípio do livre-arbítrio, como demonstra este exemplo:

Cego

[...] João é livre. Você sabe que eu vivo acorrentado, só posso morder quem se aproxima livremente de mim. (SUASSUNA, 2021, p. 111).

E também este:

Anjo da Guarda

[...] Você é livre, irá para onde quiser. Procuo somente lhe apontar o caminho. (SUASSUNA, 2021, p. 118).

E há os já mencionados Guia, narrador e personagem, e Cego,¹¹⁰ este último descrito como um representante dos poderes infernais: não o diabo, mas “um dos seus príncipes maiores.” (SUASSUNA, 2021, p. 71). Em uma ação combinada, os dois exercem papel oposto ao dos anjos, ou seja, tentam convencer João da Cruz do acerto de seu desejo de tomar para si todo o poder que puder e, para isto, oferecem, em troca de sua alma, os meios ocultos para atingir a onipotência. Além deles, mencionemos o Retirante, personagem que historiciza o drama, ao final também exercendo um papel de cicerone da instância celeste; também Silvério, amigo de João da Cruz que, no momento em que se passa o drama, havia se juntado ao cangaço — tendo participação decisiva em dois momentos da peça; e, por fim, há o Eremita, que, no último ato, oferece a João da Cruz o ensinamento do trabalho e da penitência.

A história se inicia no dia de Natal, que é também o aniversário de João da Cruz, e mobiliza uma miríade de símbolos cristãos, entre os quais o presépio, que na peça é o objeto por meio do qual o maravilhoso se manifesta. Tal como havia no “A quem buscais?” (*quem quaeritis?*) do ciclo natalino medieval, o presépio ocupa o centro simbólico do drama. Evidentemente, além desse, os vários paralelos entre a vida de João da Cruz e de Jesus Cristo servem para referir o auto de Suassuna à História Sagrada.

Durante um período de seca (“a seca com seu manto chamejante” [SUASSUNA 2021, p. 115]), João da Cruz decide sair de casa em busca de uma vida grandiosa, tornando-se, então, objeto de uma disputa entre seres que representam o Bem e o Mal. Do ponto de vista formal, está aqui descrita novamente a estrutura básica de um auto de moralidade. E é com base nela que Suassuna irá fazer desfilar um conjunto de signos da religiosidade católica popular de origem ibérica, mas ambientando-os no sertão nordestino. Desse modo, a peça de Suassuna recria, em chave moderna, o

¹¹⁰ Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1999, p. 123) lembra que o personagem do cego, e do seu acompanhante, é um tropo picaresco (como em *Lazarillo*); também está, a figura do cego, relacionada aos “romances de exemplo”.

percurso analítico do *Auto da Alma* vicentino, pois interpõe ao herói o diálogo com as forças primordiais do céu e do inferno, mas localizando-as no plano imanente, na materialidade histórica. É sobretudo o fato de que ambos, Gil Vicente e Ariano Suassuna, pretenderam situar um único personagem no ponto onde se cruzam o temporal e o eterno — nele depositando toda a dramaticidade da ideia de livre-arbítrio, fazendo nele avultar o desafio escatológico, outra vez o pesado encargo adâmico — que faz com que os dois autos de moralidade, *da Alma* e *de João da Cruz*, sejam, em certa medida, formalmente análogos.

No caso da peça de Suassuna, a situação dramática se instaura no momento em que João da Cruz, desejoso de poder, aceita renunciar ao seu nome e firmar um pacto com o personagem do Cego, que lhe oferece uma chave de ouro e prata, capaz de realizar os seus desejos:

Guia

Ó chave poderosa, que abre a porta
À vitória, ao poder, à carne, ao mundo!
Passe o poder ao carpinteiro João!
Penetre no seu corpo até o sangue,
onde mora seu nome de batismo,
e destrua esse nome. Em troca dele,
que João tenha o poder da chama escura,
da coroa, do trono e do bastão. (SUASSUNA, 2021, p. 72).

Desse momento em diante, o nome de João da Cruz muda para João Sem Medo, e com este nome espalha-se, entre os caminhos do sertão, a notícia de um grande e terrível poder, que viera para instalar um “novo mundo”, mais temível que a seca:

Retirante

[...]
[o reino] É em qualquer lugar que ele entender:
Nos muros arruinados, nas estradas,
Nas cercas de braúna dos currais,
nas raízes das árvores, na pedra,
Nas balas prateadas dos fuzis,
Na água da chuva e até no sol da seca.
Seu rei é um grande príncipe sem medo,
O mais cruel de todos os mortais. (SUASSUNA, 2021, p. 82).

Com o passar do tempo, contudo, o poder conquistado por João Sem Medo passa a não satisfazê-lo mais. Por isso, João volta a pedir ao Cego por mais poder, o que é-lhe oferecido sob a forma de um cavalo mágico (na verdade, um demônio disfarçado), capaz de livrar sua consciência dos crimes cometidos e levar João a uma paragem de esquecimento, onde a culpa e a indecisão submergem em uma “névoa

sonolenta, anterior à discórdia e à confusão” (SUASSUNA, 2021, p. 112). Para conseguir a posse desse cavalo, entretanto, João é desafiado pelo Cego a cometer um crime capital: com apenas um gesto de seu braço, condenar uma mulher à morte, enquanto esta implora a João por piedade. Diante do clamor trágico da mulher — o “Ai de mim!” do teatro grego — e do incentivo do Guia e do Cego, João encoleriza-se e acaba ordenando a morte de uma mulher que, saberá depois, é imagem de sua própria mãe, que ao mesmo tempo agonizava em sua casa:

Mulher

Então vou ser sacrificada! Você não sabe quem sou eu na terra, quem precisa de mim, qual a minha utilidade, o estado em que a minha alma se encontra. Mesmo assim, vai me entregar à morte, João Sem Medo?

João

(Erguendo o braço.) Não gosto de ouvir lamentações. Eu estava hesitando e você veio me irritar com suas queixas. Assim, foi você quem ergueu a voz. Eu só estou lhe emprestando o braço para o gesto.

Mulher

Mas eu...

João

Cale-se, você só está aumentando minha cólera e minha impiedade. Já disse que não gosto de ouvir lamentações.

Cego e Guia

A culpa é dela: o pranto é seu enredo!
Baixe o braço que ergueu contra a vontade!
Mostre que é valente e sem medida!
Ordene a morte, ordene, João Sem Medo!

Mulher

Ai de mim! Condenada sem ofensa! Ó meu silêncio, como apaziguá-lo!

João

Falou mais uma vez. Foi a sentença! Levem-na, pois, e tragam meu cavalo. Baixa o braço. *(O Guia arrasta a mulher para a gruta.)* (SUASSUNA, 2021, p. 98-99).

Somado ao erro trágico (*hamartia*) original da peça, ou seja, o pacto firmado com o Cego, João deixa-se continuamente conduzir pela desmedida (“Mostre que é valente e sem medida!”), afastando-se cada vez mais do núcleo familiar, local onde repousam as virtudes que, nesse auto, sustentam o mundo. Depois de conseguido o cavalo, porém, João depara-se com Regina, o Anjo da Guarda (em disfarce de frade) e o Peregrino, seu pai. Os três tentam convencer João a arrepender-se de seus crimes e voltar para casa: “Seu crime é muito grande, mas o amor de Deus pode lavar tudo. É tempo ainda, João. Volte para casa!” (SUASSUNA, 2021, p. 102), garante, por fim, o Anjo da Guarda. Na peça de Ariano, diferentemente do modelo grego, o erro trágico,

como se vê, não é a condenação definitiva do destino heroico, isto porque o sistema de pensamento que subjaz o auto presume o plano transcendente como a instância final da alma, onde há ainda para os indivíduos chance de remissão. Esse, aliás, é um procedimento dramático comum aos três autos de Suassuna.

Hesitante, João da Cruz, ao ficar só, debate-se entre as duas dimensões da sua vida, expressas no sentido alegórico dos elementos: de um lado, a simplicidade da madeira e, de outro, a atração luciferina da prata:

João

Agora, que estou só, posso julgar-me.
 Quem sou eu, João da Cruz ou João Sem Medo?
 Meu nome João Sem Medo deu-me força.
 A prata deu-me fogo e minha luz.
 Mas entre as plantas de poder e de sono,
 entre as árvores de prata e leitos de ouro,
 onde está meu perdido João da Cruz?
 Ó madeira, ó infância, ó juventude!
 Ó solidão de agora, que fazer?
 Como escapar à turva divisão?
 “O reino dividido é assolado.”
 Que querem tais palavras me dizer?
 [...] (SUASSUNA, 2021, p. 109-110).

Nessa passagem em particular, Ariano Suassuna sintetiza o problema da peça, e o faz como se infundisse em João da Cruz toda a profundidade da dúvida hamletiana, mas carregada de sentido neoplatônico e de pulsão heráldica. A madeira e a pedra, que convidam João da Cruz ao retorno, e o ouro e a prata, cujo fascínio leva-o a perseguir a desmedida: neste maniqueísmo simbólico simplifica-se novamente toda a dramaticidade da vida cristã segundo a perspectiva medievalizada, pois, como aqui já se disse, a alegoria foi um instrumento intelectual determinante para o pensamento teológico (CARPEAUX, 1978, p. 162), transbordando no pedagogismo dos autos medievais. De todo modo, não nos parece, como afirma Décio de Almeida Prado (1988, p. 83), que Ariano, por isso, tenha deixado “de lado toda a complexidade do mundo, refugiando-se no primitivo.”. Ocorre que, para Ariano Suassuna, mesmo na contemporaneidade, o efeito dessa dualidade arcaica — e não primitiva — seguia de certo modo sendo o mais irreduzível dilema humano, e portanto ajustado ao seu discurso moralizante.

Em termos formais, com João da Cruz, Ariano consegue alargar a estrutura típica do personagem de um auto de moralidade e insuflar nele um caráter individualizado. Ao mesmo tempo, acha-se ainda em João da Cruz a qualidade genérica que caracterizou, por exemplo, o *Everyman*, personagem de uma moralidade

de fins do século XV, o “homem-qualquer” que principiou a encontrar exteriorizados os signos alegóricos da religião em agentes dramáticos típicos. Exercendo o papel de narrador, o Guia expressa o caráter sintético de que também se reveste o personagem de João da Cruz, o “homem-qualquer” suassuniano: “Abramos a cortina e, enquanto me afasto, vocês poderão ver a continuação dessa história, cheia de coisas grandes e mesquinhas, *como qualquer história de homens.*” (SUASSUNA, 2021, p. 103, grifo nosso).

Um pouco à frente, volta a aparecer, dirigida ao público, na voz do Guia, essa característica moralizante:

[...] a fortuna de João era ilusória, como toda obra de homem. E todos vocês sabem, além disso, que cada um tem, cuidadosamente disfarçado dos olhares dos outros, o lugar de esquecimento em que se esquecem os crimes de cada dia, para que a vida se torne possível. (SUASSUNA, 2021, p. 123).

Na tentativa de remover João de seu lugar de esquecimento, o Anjo da Guarda e Regina planejam apelar ao amor (SUASSUNA, 2021, p. 129), a única virtude capaz de trazê-lo de volta para o Bem. Nesse caso, evocando a força redentora do amor e da gratidão que sentia por Silvério, o amigo que salvara sua vida anos antes. O plano era fazer com que João escutasse a sua própria história cantada pelo Anjo Cantador travestido de humano,¹¹¹ na esperança de que ele se sacrificasse pelo amigo — “Talvez ele se mova pela piedade e pelo amor.” (SUASSUNA, 2021, p. 130), é o que espera o Anjo da Guarda. Assim, ao ouvir o romance que contava sua vida e antecipava mais um grande dilema com o qual iria defrontar-se, transtornado, João pede que o Anjo Cantador interrompa a cantoria, mas, ao invés disto, este faz mais uma interpelação, preparando João da Cruz para o reconhecimento (*anagnórisis*) final:

João

Ah, não se pode viver no esquecimento! Meu passado vem me perseguir onde quer que eu esteja!

Anjo Cantador

Não é o passado, João, é Deus! [...] (SUASSUNA, 2021, p. 139).

Ao tomar conhecimento do quanto o seu desejo de poder havia arruinado a vida das pessoas que o amavam, João arrepende-se e decide pagar em penitência pelos

¹¹¹ Vê-se aqui mais um eco hamletiano, pois o plano de Regina e do Anjo da Guarda retoma a cena em que, a pedido de Hamlet, um grupo de atores recita diante do Rei e da Rainha “uma fala de doze ou dezesseis linhas” (SHAKESPEARE, 2018, p. 69) inserida por Hamlet em *O Assassinato de Gonzaga* com o objetivo de fazê-los ver repetida em cena a traição de que eram culpados.

crimes que cometeu (SUASSUNA, 2021, p. 143). Seu desejo, entretanto, é frustrado pelo Cego, que golpeia João na cabeça enquanto este contemplava pela última vez as ruínas do jardim de esquecimento ao qual se entregara. Desmaiado, João tem sua alma levada a um plano no qual fica sabendo, por intermédio do Peregrino, que receberá uma segunda chance na Terra, e que tal dádiva devia-se à intercessão de Regina. Temeroso de mais uma vez deixar-se cair em tentação, João ouve esta advertência do Anjo da Guarda: “Feche-se bem nos muros que Deus fez na sua Igreja. Ali você estará seguro contra tudo.” (SUASSUNA, 2021, p. 152). Nesse conselho está contida toda a visão de mundo que governou a Idade Média, em especial a ideia agostiniana de *Civitas Dei*, e nele encontramos também o eco da moral vicentina, pois no *Auto da Alma* são as figuras de Santo Agostinho e da Igreja — esta alegoricamente representada como estalajadeira das almas — que dão refúgio ao espírito cristão enfraquecido.

Para cumprir com o propósito de redenção, cinco anos depois, João da Cruz, envelhecido e trajado como um peregrino, é levado pelo Anjo da Guarda, ainda em disfarce de frade, para conhecer um santo homem com quem, até o fim da sua vida, deveria aprender a tornar-se humilde. O homem a quem se refere o Anjo da Guarda é o personagem do Eremita. Nesse ponto, mais uma vez, Ariano Suassuna funde o imaginário medieval ao ambiente sertanejo, porque o eremitismo foi, durante alguns séculos, fonte de grande fascinação espiritual para a cristandade. Na Baixa Idade Média, o eremita era visto como uma figura especial:

As pessoas vêm junto dele confessar-se, pedir conselho nos casos difíceis, procurar bênção e cura. Esta popularidade é entendida em sentido forte. De todos os religiosos, o eremita é o que está mais próximo da cultura popular autêntica, do folclore. O deserto é o ponto mais distante da cultura dos eruditos. [...] Entre os que vêm pedir conselho aos eremitas há os reis. (LE GOFF, 1985, p. 55).

Era à imagem de Adão e de João Batista que o eremita era associado; via-se nele o sábio asceta que vai ao encontro de Deus no deserto:

Por um ato de *anachôresis*, retirou-se para a vida no deserto: é um “anacoreta”, um homem definido por esse único e elementar movimento. [...] São conhecidos como os homens dos *éremos*, do deserto — “eremitas”. Esse deserto sempre esteve em violento contraste com a “vida mundana” [...]. Liberto das tensões inerentes à sociedade estabelecida, lenta e penosamente purificado das sugestões sussurradas pelos demônios, o monge almeja possuir o “coração do justo”, intato, tão livre dos nódulos das motivações privadas [...]. Séculos de especulação sobre a “glória de Adão” [anterior ao pecado] cristalizam-se ao redor de sua pessoa. (VEYNE, 1990, p. 275-277).

Como se vê, no auto de Suassuna o personagem Eremita tem a mesma natureza e função que tinha o eremita aos olhos do medievo. E é sob a influência dele que João da Cruz alcança uma paz temporária, reencontrando o amigo Silvério, com quem divide, além do Eremita, uma vida de renúncia e de frugalidade, vivendo, portanto, de acordo com a Regra de São Bento: “rezando e trabalhando” (SUASSUNA, 2021, p. 164). Esse período de paz veio a ser interrompido pelo Guia, que, um ano depois, encontra João e, disfarçado de frade, consegue levá-lo uma última vez ao erro e à morte.

Na parte final da peça, encenada em um plano transcendente, as vidas de João da Cruz e de Silvério são analisadas em um desafio de repente entre o Anjo Cantador e o Cego, utilizando-se a estrutura métrica do redondilho maior — oriunda dos rapsodos populares medievais, essa sonoridade antiga ainda hoje é ouvida nos desafios de cantadores do sertão nordestino (SOLER, 1978, p. 69). Diante do Peregrino, julga-se então se os erros cometidos por eles são passíveis de perdão, e cabe a Regina cumprir o papel de defensora de ambos. Esta enfatiza a dificuldade da vida no sertão: “A terra do sertão é muito dura e duros são os homens que ali vivem, sob o sol forte e entre aquelas pedras que parecem gritos de agonia ou enormes animais emudecidos pela morte!” (SUASSUNA, 2021, p. 183). Vê-se em Regina, assim como no *Auto da Compadecida*, a importância da figura da mãe de Deus na concepção católica de mundo que orienta as obras de Ariano Suassuna.¹¹²

No momento final do julgamento, surge uma dúvida decisiva a respeito dos instantes finais da vida de João, o que determinaria o destino de sua alma, se iria para o céu ou para o inferno. Como não houvesse testemunhas, Regina faz uma invocação em defesa de João da Cruz:

Regina

É possível? Não há uma testemunha?
Ó surja, amigo oculto, e salve João.
Eu conjuro as celestes potestades,
conjuro os tronos e as dominações!
Ouçam o apelo de quem ama e sofre
e devolvam-me a vida de meu João! (SUASSUNA, 2021, p. 189).

É então que, acompanhado por um toque de clarim, surge o Anjo da Guarda para oferecer testemunho em favor de João da Cruz. Respondendo a uma pergunta

¹¹² A propósito, como ressalta Carlos Newton Júnior (2021, p. 13), “A inclusão de Regina e o seu papel no julgamento de João da Cruz, aliás, é um dos indícios que nos leva a supor que a peça foi reescrita após o *Auto da Compadecida*.”

de Regina, sobre se João havia se arrependido antes de morrer, o Anjo da Guarda garante:

Anjo da Guarda

Arrependeu-se. E morreu dizendo: “Saí de casa numa noite de Natal, talvez seja remido no Natal!” (*Aqui descerra violentamente a cortina do presépio e todos se ajoelham.*) (SUASSUNA, 2021, p. 190).

Em uma atmosfera de intensidade pia, o espetáculo se encerra com toques festivos de sino, enquanto são entoados cânticos com o mote “maior que o pecado é a redenção.” (SUASSUNA, 2021, p. 190-191). O amor reconciliado justifica, enfim, toda a trajetória de João da Cruz, o “homem-qualquer” do auto de moralidade suassuniano.

Nessa peça de Ariano, o efeito doutrinário desdobra-se por sobre uma estrutura de reminiscência trágica (talvez aí estivesse, para Ariano, o “tom eterno da tradição” [SUASSUNA, 2008, p. 54] ao qual aludira), pois ressalta em um mito popular a presença de um *télos* católico, isto é, de uma finalidade humana universal: a redenção do espírito pela misericórdia de Deus. Além disso, nessa peça o trágico cede primazia ao teatro de origem católica, entre outras coisas porque trata não de personagens nobres, mas de pessoas simples, da gente do sertão nordestino. No dizer do personagem Peregrino: “A história de vocês é muito triste;/ é cheia de vergonha e confusão,/ suja, mesquinha, errada e sem grandeza [...]” (SUASSUNA, 2021, p. 190).

Com essa peça, pois, Ariano Suassuna ampliou consideravelmente o caminho de revitalização da herança ibérico-medieval que perseguia nesse momento de sua vida, quando ainda estava ligado ao TEP, e, para isto, como tentamos demonstrar, o gênero auto serviu-lhe apropriadamente. Nessa forma antiga, encontrou a linguagem capaz de fundir elementos tradicionais a um projeto de modernidade com prevalência de um substrato regional.

6 OSMAN LINS: UMA VIDA À BEIRA DO VERBO

6.1 INTRODUÇÃO: OSMAN LINS: ENTRE O TRADICIONAL E O RECENTE

Na história da dramaturgia brasileira moderna, há decerto vários autores e autoras com muito talento, que se dedicaram a levar para o teatro a força da expressão literária, acrescentando à cena a presença sutil ou arrebatadora da poesia; pouquíssimos, entretanto, terão tido a conduta operosa e o domínio sobre a consciência criadora que teve Osman Lins. Embora voltado quase que integralmente à prosa ficcional, o autor fez-se íntimo do teatro e da escrita dramática, a ponto de amadurecer uma reflexão pessoal sobre as suas virtudes e problemas, assim como a respeito da relação por vezes problemática entre o teatro e a sociedade. De modo sucinto, pode-se dizer que Osman foi dramaturgo não como resposta a um sentimento imperioso de identificação criativa, e sim pela certeza do proveito que extrairia da familiaridade com os processos internos e da exploração dos limites impostos por esse tipo de composição.

Como defendesse com avidez uma postura de entrega total ao ofício literário, de seriedade e constante reexame dos princípios, o que Osman Lins vislumbrava para o próprio trabalho era elevá-lo ao nível de Obra, isto é, o autor pretendia que, observados em conjunto, seus livros exibissem o timbre de uma unidade intelectual, de um *empreendimento* vital (LINS, 1974, p. 46). Desse modo, a porção dramática da sua obra, ainda que de menor relevo se comparada com a prosa ficcional, deve ser compreendida como uma parcela que comunica a existência dessa estruturação cuidadosa.

Além desse virtuosismo técnico, Osman Lins, com um grave senso de intervenção cultural, viu e apontou alguns dos mais prementes problemas da cultura literária do Brasil, incluindo-se aí questões que diziam respeito ao ambiente do teatro. E acima de possíveis controvérsias em torno da filiação de sua obra ficcional às tendências internacionais, notadamente ao *nouveau roman* francês (PERRONE-MOISÉS, 2021, p. 102), Osman sempre afirmou seu desejo de independência, nunca limitando-se a modelos literários mais ou menos pré-definidos, e isto se manifestava na maneira liberada como frequentemente apontava o que rebaixasse o escritor e a cultura nacionais. Pois, acima de tudo, aquilo que mais o inquietava era o pouco valor dado, no Brasil de sua época, à arte e à formação do indivíduo como cidadão pleno,

o que compreendia a possibilidade de que todos pudessem desfrutar do convívio com obras artísticas, em maior ou menor grau. Em função disso, postulava que a sua posição de escritor na sociedade não poderia resumir-se à mera produção de bens culturais: Osman tomou para si a tarefa de criticar as injustiças da urbanidade capitalista, as deformações inerentes aos meios de comunicação de massa, o engessamento do ensino de literatura nas escolas e nas universidades e principalmente a condição individual do escritor em face das grandes questões coletivas. Quanto a este último ponto, o autor sempre insistiu na profunda validade ética da literatura, no seu caráter verdadeiramente civilizatório, e por isso argumentava em favor dessa seriedade do escritor no trato com o próprio ofício:

Nem sempre ouvem os homens a própria consciência; mas, se têm consciência, ainda não lhes sobreveio a morte interior. Por mais corrompidos que sejam em seu comportamento, resta em seu íntimo um núcleo vital que nunca emudece e que constitui o pesadelo de tantos indivíduos, tantos grêmios ocupados em reduzi-lo ao silêncio. O escritor, na sociedade, representa essa voz, esse rumor; é uma força espiritual, a consciência de um momento, a secreta lucidez de um povo. (LINS, 1976, p. 216).

Considerada a natureza da atuação e da obra de Osman Lins, neste capítulo observaremos a peça *Auto do Salão do Automóvel* com alguma cautela teórica, buscando aquilatar o seu sentido dramaturgicamente individual, mas sem descuidar de seu lugar dentro de uma noção mais ampla e particular de projeto literário, dado que, na perspectiva de uma obra *osmaniana*, a escolha pelo gênero auto adquire inevitavelmente o caráter de convicção formal, o que deve ser aqui interpretado. Com uma enorme capacidade de ponderação e uma atitude combativa em favor da autonomia do escritor — que podem ser verificadas nos artigos que escreveu, especialmente naqueles reunidos no livro *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*, publicado 1978 —, ao escrever para o teatro, Osman procurou se servir da tradição, buscando nela o ponto de partida para interpretar a própria realidade e agir sobre ela. Isto porque, com a agudeza que acompanha os grandes artistas, Osman compreendeu muito bem que quem controla o modo de representar o real move uma das dimensões mais duráveis da vida em sociedade, depositada também em suas formas artísticas.

Logo, não faria sentido interpelar o próprio tempo com estruturas antigas. Ora, se é assim, o que então motivou Osman, tão ligado às questões imediatas da vida moderna, a escrever um auto?

Como tentaremos demonstrar, a preocupação formal de Osman Lins não se resumia à tentativa pura e simples de experimentar novos modos de narrar; isto seria um progressismo estreito, ignorante do complexo refluir da cultura, da impregnação do passado sobre as formas habituais de sentir o tempo presente. De fato, qualquer obra de arte radica seu significado mais profundo no que lhe é contemporâneo, e seu surgimento responde às inquietações com as quais convive de modo imediato. Mas o que motivou o autor a escrever um auto não foi a transposição de uma forma tal qual, e sim a possibilidade de transfigurar certos elementos seus, examinando, com base nela, uma rede de implicações sutis entre o tradicional e o recente. Além disso, a opção pelo auto deve-se à clareza de que o Brasil “É uma terra à procura do que significa.” (In: VIEIRA, 2019, p. 66), de maneira que caberia aos escritores e dramaturgos revigorar alguns significantes que contêm o potencial de guiar essa procura. Especialmente a parte mais madura de sua obra, na qual estão incluídas as peças reunidas no volume *Santa, Automóvel e Soldado*, de 1975, é um empreendimento que, servindo-se do que é antigo, busca descobrir, para a nossa cultura, qual a verdadeira validade do novo.

6.2 OSMAN LINS: PEQUENAS NOTAS BIOGRÁFICAS

Ao deixar Vitória de Santo Antão rumo ao Recife, em 1941, Osman Lins já carregava consigo o desejo firmado de tornar-se um escritor. Pouco tempo depois, em 1943, conseguiu um emprego em uma instituição bancária, onde ficaria até 1972,¹¹³ motivado pela estabilidade material que tal ocupação poderia oferecer, mas projetando sobre ela sempre o propósito maior de realizar-se com a escrita, o que, em sua vida, foi sendo feito de modo parcimonioso. Antes de sua carreira na literatura

¹¹³ Osman, em várias ocasiões, lamentaria o tempo de sua vida que precisou dedicar ao trabalho no banco: “Enveredou, justamente, pela burocracia, sacrificando desde cedo nesse emprego 40% das horas disponíveis, se excluídas as indispensáveis ao sono. Tributo bastante alto, para realizar sua obra com o máximo de liberdade interior [...]. Jamais conseguiu ajustar-se ao trabalho, tão árido quanto uma salina, mas que oferece um saldo de horas livres e pouco exige da mente quando, como ele, negamos a progredir. A vida está cheia de transações dessa espécie. Preserva-se o braço decepando a mão.” (LINS, 1974, p. 28-29). Como disse nesta passagem anterior — ainda que escamoteada sob um ponto de vista narrativo —, o autor negou-se a progredir na carreira de bancário, isto é, recusou todas as promoções que lhe foram oferecidas, já que assim não precisaria oferecer a esse trabalho mais horas de sua vida, as quais pretendia dedicar à literatura: “É quase impossível não fazer carreira no Banco do Brasil. Mas eu consegui. Utilizei, para escapar, a declarada hostilidade da organização contra tudo que lembre gratuidade e vida: a poesia não tem o seu aval.” (In: STEEN, 2008, p. 77).

princípios de fato, Osman Lins estudou francês, o que viria a ser importante na sua trajetória, publicou alguns poucos contos e exercitou-se também no rádio, fazendo adaptações de clássicos do teatro para um programa radiofônico do *Jornal do Commercio*. Sobre essa experiência, em 1977, o autor escreveria um artigo chamado *Meus prezados ouvintes... (Notas sobre o rádio)*:

Fui, à altura dos vinte e cinco ou vinte e oito anos, colaborador, no Nordeste, de uma emissora radiofônica. Escrevia crônicas diárias (única vez que fiz esse trabalho) e, frequentemente, adaptações de obras literárias. Entre as peças teatrais, lembro-me de ter adaptado *Hamlet* e *Édipo rei*; entre os contos, *Missa do Galo*, de Machado de Assis, e *A lição de canto*, de Katherine Mansfield. (LINS, 2018, p. 394).

O contato com essas peças de teatro inevitavelmente impôs ao autor a necessidade de conhecer, por dentro, a estrutura da criação dramatúrgica, além de cobrar de Osman o desenvolvimento de um apuro técnico indispensável para transpor um texto teatral para outra plataforma de recepção. Nesse momento, Osman era um jovem escritor; um, ao mesmo tempo, ávido e paciente aprendiz dos segredos da escrita literária:

Eu estava disposto a aprender, se necessário durante a vida inteira, alguns segredos da arte de escrever. Ninguém nasce sabendo e eu ia tentar. Tinha a meu favor a juventude, a paciência e um relativo desprezo pelos bens que se compram. (In: STEEN, 2008, p. 76).

Assim, seu primeiro romance, *Os espelhos*, terminado em 1954, não foi publicado por decisão do próprio autor, que considerou o livro uma “obra de principiante”, tendo servido apenas como uma preparação para conseguir encontrar sua voz. Quase como um atleta que desejasse medir o sucesso do treino em competições oficiais, daí em diante Osman passou a inscrever-se em concursos literários:

Participar de concursos literários passou a ser quase uma atividade rotineira e necessária, para Lins. O que lhe interessava, obviamente, era escrever, sendo os concursos uma das formas de aferição a que escritores costumam recorrer no início de suas carreiras. [...] A partir de então, seus ingressos em concursos se faziam com livros e não mais com histórias avulsas. Isto ocorreria a seguir, em 1953, com o romance *O visitante*. (IGEL, 1988, p. 42).

O livro em questão, seu primeiro romance de fato, venceu um concurso à época bastante prestigioso, o Concurso Fábio Prado, que, no ano de 1954, alçou-o à condição de romancista nacionalmente conhecido, sendo, inclusive, saudado por

Ariano Suassuna em três artigos na *Folha da Manhã*.¹¹⁴ Para receber o prêmio, Osman fez sua primeira viagem a São Paulo, marcante por abrir para ele a perspectiva de uma expansão do seu horizonte cultural, até então restrito a Vitória de Santo Antão e ao Recife. Desse período datam as suas primeiras intervenções na imprensa nacional, pois Osman, agora um autor premiado, começou a escrever, no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, uma coluna intitulada “Crônicas do Recife”. Ainda residindo na capital pernambucana, Osman lançaria, em 1957, *Os gestos*, seu primeiro livro de contos, com o qual recebeu três prêmios: Monteiro Lobato, o Prêmio da Prefeitura de São Paulo e o Prêmio Vânia Souto Maior, este último em Recife. Ficava evidente que todo o esforço despendido com o objetivo de burilar sua técnica narrativa vinha sendo recompensado, e, com esse reconhecimento, Osman impunha aos poucos, no cenário nacional, sua personalidade literária marcante.

As primeiras incursões na dramaturgia vieram logo depois, como um passo natural no amadurecimento do escritor. Em 1958, Osman viu sua primeira peça, *O vale sem sol*, receber uma leitura especial no prestigioso Teatro de Santa Isabel, em Recife. Dois anos depois, em 1960, o autor concluiria o Curso de Arte Dramática, com habilitação em Dramaturgia, da Universidade do Recife (atual Universidade Federal de Pernambuco), período no qual foi aluno de vários professores que haviam sido membros do TEP, incluindo Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho, com quem veio a construir relações de amizade, como veremos mais à frente.¹¹⁵ Influenciado certamente pelo ambiente criado por essa geração de escritores e intelectuais que formaram o curso, preocupados, como já demonstramos, com a criação de uma dramaturgia regional, Osman escreveu seu primeiro grande trabalho para o teatro, *Lisbela e o Prisioneiro*, em 1960, à guisa de conclusão do Curso de Arte Dramática. A peça, premiada na categoria Comédia do II Concurso Nacional, instituído pela Cia. Toni-Celia-Autran, alcançou sucesso de público e crítica, sendo encenada, em 1961, por essa mesma companhia.¹¹⁶ Longe ainda da dimensão épica em teatro, *Lisbela*,

¹¹⁴ Os artigos tiveram como título *O romance de um pernambucano*, e foram publicados em 12, 17 e 18 de março de 1953, na *Folha da Manhã*.

¹¹⁵ Além deles, Gastão de Holanda, José Carlos Cavalcanti Borges e Joel Pontes, que lecionavam as disciplinas de Teatro Português e Brasileiro, Psicologia e História da Literatura Dramática, respectivamente. Como já referimos anteriormente, Ariano era responsável por ensinar Teoria do Teatro e Hermilo, por sua vez, História do Teatro. Osman teve como colega o também dramaturgo Aldomar Conrado (1936–2018), que veio a ser, nesse período, um dos fundadores do TPN.

¹¹⁶ A peça recebeu ainda duas versões audiovisuais: em 1993, foi adaptada para a televisão pelo diretor Guel Arraes na série de TV *Clássicos Brasileiros*; e, em 2003, o mesmo diretor adaptou a peça também para o cinema. Em função, inclusive, do sucesso alcançado por essas duas adaptações, especialmente da segunda, a peça voltou a ser reeditada em livro.

entretanto, é marcante na trajetória dramatúrgica de Osman, tema sobre o qual nos deteremos em momento oportuno.

Também em 1961, Osman Lins, com uma bolsa recebida da Aliança Francesa, partiu em sua primeira viagem internacional, decisiva na vida e na obra do autor, uma vez que, na Europa, durante seis meses, este tomou contato não só com a vida intelectual francesa, visitando museus, assistindo a dezenas de apresentações de teatro,¹¹⁷ na França, na Holanda e na Itália, mas, principalmente — e o que importa para este estudo —, Osman deparou-se com a riqueza da tradição medieval dos períodos românico e gótico, modificando o modo como passou a conceber a herança tradicional que em grande medida fundamentava a arte brasileira moderna. Este contato, portanto, causou profunda impressão no autor (um pouco mais à frente, discutiremos como essas impressões podem ter influenciado na escrita do *Auto do Salão do Automóvel*), o que ficou registrado no livro *Marinheiro de Primeira Viagem*, relato literário desse périplo realizado por Osman. Como aponta Regina Igel, este período representa um ponto de inflexão na obra de Osman

No setor literário, é possível discernir os dois hemisférios em que se dividiu sua criação romanesca, *imaginando-se a viagem à Europa como uma linha a definir as duas metades*. No hemisfério anterior ao percurso europeu, localizam-se os dois primeiros livros, *O visitante* e *O Fiel e a Pedra*. O ponto em comum na caracterização de ambos é o conservadorismo em que foram talhados. Neles, o manejo estrutural é tradicional, em que se guarda respeito por uma aderência entre narração e cronologia de fatos, e em que a voz narrativa é única, onisciente e de alcance global. [...] Em *Avalovara* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* predomina a experimentação, ou expulsão de coordenadas tradicionais em favor de uma armação ficcional inovativa, em que a voz narradora se faz polifônica (antes que o termo se transformasse em moeda corrente) [...]. (IGEL, 1988, p. 56-57, grifo nosso).

De modo geral — descontadas as diferenças entre a ficção e o teatro, bem entendido —, o mesmo tipo de linha divisória comumente estabelecida pela crítica a respeito da ficção de Osman pode ser também projetada sobre a sua dramaturgia, quer dizer, enquanto *Lisbela e o Prisioneiro* e *A Idade dos Homens* (de 1963) situam-se ao lado de *O visitante* e *O Fiel e a Pedra*, as três peças de *Santa*, *Automóvel* e *Soldado* guardam, neste sentido, parentesco estreito com *Avalovara* e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

¹¹⁷ Entre as quais, inclusive, uma peça dirigida por Jean Vilar, diretor por quem Hermilo, como discutimos no terceiro capítulo, tinha grande admiração.

Após essa viagem à Europa, iria se processar, assim, uma metamorfose¹¹⁸ na obra de Osman Lins, um dobrar a esquina que foi acompanhado pela mudança de cidade. O período da vida de Osman passado em São Paulo (que durou dezesseis anos) não só coincidiu, no campo formal, com essa reestruturação no seu modo de dizer, como também despertou no autor certas preocupações temáticas que, dali para frente, viriam a ser recorrentes na sua literatura. Uma delas dizia respeito à posição apequenada dos sujeitos habitantes das grandes metrópoles, espanto sentido por Osman ao ver-se diante dos problemas característicos das relações entre trabalho e urbanização que testemunhou enquanto viveu na metrópole paulista. Estas e outras tantas questões foram discutidas pelo autor em seus artigos de intervenção cultural, assim como na ficção e no teatro, caso do *Auto do Salão do Automóvel*.

Observemos, a partir daqui, de que forma, nessa segunda metade da sua trajetória literária, na qual majoritariamente encontram-se as reflexões que o levariam a escrever um auto, Osman se posicionou em face dos grandes assuntos da cultura nacional de sua época.

6.3 O ESCRITOR E A CULTURA NACIONAL

Muito sensível às relações do país com a sua cultura, Osman Lins insistia na possibilidade de os artistas brasileiros manterem contato desimpedido com seu próprio povo. De certa maneira, Osman intuía no artista nacional — em luta contra o depauperamento das suas condições de trabalho, a falta de reconhecimento diante de um mundo rendido à mercantilização da vida, contra a imposição de uma arte estrangeira cuja difusão fora barateada pela técnica moderna, o que arriscava transformar os cidadãos do mundo inteiro em tartamudos de um esperanto nada inocente —, via em todo artista nacional, mas pondo ênfase maior sobre os escritores, uma espécie de apregoador que, desesperado, se dirigia a um público cada vez menos atento à sua própria tradição. Por isso, alertava que

[...] como povo ainda pobre, temos de estar vigilantes contra a infiltração em massa de valores estranhos e até nefastos à nossa cultura em plena formação — hoje, bem entendido, mais do que há cinquenta anos — pois são os povos cultural e economicamente desenvolvidos que detêm as

¹¹⁸ Osman, em entrevista à revista *Veja*, em 1973, menciona que “Na minha literatura não se processam mudanças, mas metamorfoses [...]”, clarificando, neste mesmo comentário, que, ao contrário da *mudança*, que seria fácil e extravagante, a *metamorfose* “[...] mergulha num passado artístico, vitalmente, para transformá-lo numa realidade nova.” (LINS, 1973 apud IGEL, 1988, p. 95).

oportunidades maiores de, firmados no seu próprio poderio e utilizando os instrumentos que a técnica moderna lhes oferece, imporem suas formas de cultura, não raro degradadas [...]. Mesmo admitindo, em larga medida, o lado positivo da cultura cuja difusão é impulsionada por sólidas bases econômicas e técnicas desenvolvidas, *tem um povo o dever*, como os indivíduos, *de empenhar-se no conhecimento de sua natureza*, no desenvolvimento de suas virtualidades e *na conquista de uma expressão harmoniosa de seu próprio ser*, ao invés de amoldar-se, um tanto cegamente, a fórmulas alheias, já conquistadas e portanto inúteis para a sua própria experiência como povo ou indivíduo. (LINS, 1974, p. 111, grifo nosso).

Como se vê na passagem acima, o tom com que Osman se referia à questão não era de recusa ao comércio entre diferentes culturas, nem mesmo de rechaço ao papel que viriam a desempenhar os avanços tecnológicos na difusão da cultura de massa: o que importava para Osman era a garantia de que, deslumbrados por essa dinâmica, não deixássemos, como povo, de zelar pela soberania e pela integridade das nossas formas de cultura.¹¹⁹ Porque, como destaca o autor, a tendência desse movimento (que, preocupado, ele assistia intensificar-se) era de enfraquecimento da expressão cultural das nações economicamente menos desenvolvidas, como no caso do Brasil — uma constatação hoje indubitável. Daí que Osman afirmasse que “Em cada escritor brasileiro existe um Anchieta, pregando, com alegria e desespero, o seu evangelho.” (LINS, 2018, p. 270). A comparação, Osman esclareceria, dizia respeito não ao mérito da atuação do jesuíta, mas à atitude até certo ponto ascética do artista brasileiro de sua época, que, mesmo tão depreciado, precisava reunir forças para cumprir corajosamente sua função civilizatória. Somente nesse sentido, portanto, Anchieta era a “expressão hiperbólica” (LINS, 2018, p. 269) do escritor no Brasil.

Ainda no que concerne à relação entre o escritor brasileiro e a cultura nacional, em *Guerra sem Testemunhas*, publicado em 1969, Osman reprova o desinteresse que alguns escritores manifestam quanto ao destino de seus livros. Por saber até que ponto, nesse trabalho, um indivíduo deve empenhar sua energia e seu tempo, Osman investiu contra aqueles autores que de um modo ou de outro se esquivam de conhecer as práticas editoriais, como se o conhecimento ligado ao aspecto comercial do livro fosse indigno de certa concepção estereotipada de escritor que crê de alguma maneira estar ligado a esferas sublimes da existência. Na verdade, defendia Osman,

¹¹⁹ É preciso, entretanto, evidenciar que, para Osman, embora a cultura brasileira estivesse nesse momento recebendo uma quantidade excessiva de produtos culturais importados, a solução para esse problema não poderia advir de medidas administrativas, pois, como ele mesmo diria, “Isso seria considerar de um ponto de vista *administrativo* um problema *cultural*.” (LINS, 2018, p. 211, grifo do autor). Osman via nesse tipo de solução o perigo de considerar a cultura sob um aspecto mecânico, como se os seus caminhos pudessem ser determinados pela força de uma autoridade sem a sensibilidade necessária para conduzir os caminhos da cultura.

o trabalho de escrever está mais próximo do artesanato que do sacerdócio, e, por isso, tem o escritor o dever de dominar as ferramentas do seu ofício. Logo, isto implicaria necessariamente em uma série de embates relacionados à materialidade do livro, à sua difusão e valorização, porque apenas deste envolvimento viria a base mínima para que os escritores participassem mais ativamente da vida comunitária, impondo, de certa maneira, o livro como um objeto primordial para a manutenção da autonomia de um povo. De tal forma que todo escritor, segundo Osman,

Deverá conhecer, tão bem quanto possível, as técnicas editoriais e os processos de distribuição; orientar, se tiver acesso a esta área, a apresentação material do livro; esgotada uma obra, insistir na reedição; não se recusar a debater seus escritos em público; [...] e, sobretudo, jamais ocultar a importância que têm, para si próprio, seus trabalhos literários. A atitude contrária, além de revelar um precário sentido de realidade, impregnado aliás de ranço aristocrático, e de certo desdém com relação a um público que, em boa parte, se não atenta para a sua obra é por estar aplicado no estudo de outras que lhe falam mais de perto ou mais profundamente, concorre para firmar a ideia, bastante difundida entre nós, que conceitua o escritor como um fabricante de expressões desusadas, manipulador de belas frases, inventor ocioso, agindo fora da vida e não empenhado em sua atividade, a qual não representa para ele um risco, uma aventura em que joga sua própria existência, e sim um passatempo como as habilidades com o baralho. Este conceito é justificado pelos escritores cuja conduta reflete a displicência em relação ao destino de seus livros; e que chegam mesmo, em muitos casos, a repudiar o título de escritor, passando-o adiante, como se tal condição os envergonhasse, significasse a prática de ações inconfessáveis, ou — o que vem a dar no mesmo — fosse próprio de deuses, de seres etéreos, nunca de homens fundidos até as entranhas na viscosa, áspera, contundente, banal e também misteriosa realidade em que está imersa a espécie humana. (LINS, 1974, p. 32-33).

É, então, justamente desse conceito elevado que tinha da profissão do escritor — uma atividade em que o indivíduo, como disse o autor, joga nada menos que “a sua própria existência” (LINS, 1974, p. 33) — que decorria a sua oposição frontal a alguns hábitos do meio editorial brasileiro, contra os quais se insurgiu tanto na esfera pública quanto privada, em cartas escritas a amigos, como pode ser visto na correspondência que manteve com Hermilo Borba Filho. Para Osman, contudo, essas assimetrias não representavam apenas uma ameaça à difusão da *sua* obra, já que seria esse aspecto material, entre outros fatores, um dos mais determinantes para a pouca aderência do conjunto da sociedade brasileira à cultura literária. Uma das razões principais do problema, para ele, estava na assimetria constitutiva da atividade editorial, cujo funcionamento chamou de “Máquina Editorial”; quer dizer, segundo seu ponto de vista, enquanto o escritor exhibe e arrisca, na composição de uma obra artística, parcelas de sua vida, de sua formação, identidade e espírito, o único risco

que verdadeiramente corre o editor é o de perder uma porção de capital, e mesmo isto o editor, ao contrário do escritor, pode recuperar em negócios futuros. Nesse cenário, estariam os editores muito confortáveis para definir o destino artístico dos escritores, dirigindo como que olímpicamente a sua fortuna ou má sorte. Como diz Osman a certo ponto do raciocínio,

Lembram, essas relações, o comércio de antiguidades: leva-se ao comprador um objeto que ao ofertante parece raro e único, logo inestimável, mas o antiquário destrói as suas ilusões, revelando-lhe que todos os dias aparecem coisas semelhantes, porém menos banais, de maior procura, e estipula para aquele objeto [...] um preço vil, desvalorizando-o, quando não o recusa, como sucede tão seguidamente com as mercadorias ofertadas [...]. (LINS, 1974, p. 69).

Os livros, todavia, não são mercadorias comuns, enfatizava com frequência o autor, porque, por meio deles, compartilha-se um espaço de liberdade, lança-se sobre o mundo um outro, que não obstante o amplia. E ao contrário de outros meios de comunicação, é por meio do silêncio que o livro convida à comunhão — Osman alude ao “segredo parentesco do livro com a liberdade.” (LINS, 2018, p. 329). Por isso mesmo afligia-se Osman com a percepção do amesquinamento desse meio cultural em que o livro circulava. Assim, caso não passasse a ser encarado como o “instrumento unificador, pessoal e franco” (LINS, 2018, p. 330) que é, quaisquer tentativas de ampliar a participação do livro na vida coletiva, dizia o autor, seriam “empreendimentos sem alma” (LINS, 2018, p. 330).

Em determinado momento dessa disputa entre as instâncias criativa e comercial do livro, Osman viu abrir-se uma encruzilhada. Para ele, a prática editorial brasileira, desinteressada de sua necessária incumbência civilizatória, de difusão da produção literária do país, produzia uma situação em que os autores, tomando conhecimento do real valor de suas obras, passaram a não aceitar o desinteresse com que estas eram recebidas e comercializadas pelas editoras. Referindo-se ao tratamento que vinha sendo dado à sua obra, àquele momento já reconhecida nacionalmente, Osman Lins, em carta a Hermilo Borba Filho, datada de abril de 1973, sugere este diagnóstico:

Sabe o que é? Esse pessoal começa a ver que a literatura brasileira está indo à glória e que a degradingolada está dando na vista. Sabem também que há alguns nomes de peso e que estes não estão (não estamos) pedindo pinico, mas construindo a sua obra com decisão que nada pode destruir. (In: VIEIRA, 2019, p. 265).

Hoje sabemos que o descompasso entre escritor e meio editorial brasileiro, como detectado pelo autor nessa carta, viria, um mês depois, mostrar-se para Osman do modo mais flagrante possível: também em carta a Hermilo, Osman Lins informaria que o livro *Avalovara*, um dos mais importantes romances da literatura moderna em língua portuguesa, havia sido recusado por uma parecerista da Editora Globo, que, em função do caráter não convencional do livro, considerou a sua edição “muito arriscada, do ponto de vista comercial” (In: VIEIRA, 2019, p. 270). Manifestando a Hermilo sua contrariedade, Osman fez questão de ressaltar um ponto importante, que revela não somente a consciência que o autor tinha quanto ao valor inegável de *Avalovara*, mas a clareza com que via a dinâmica que estruturava o sistema literário brasileiro: o editor da Globo, ao entregar o original do livro sem a folha de rosto (que continha o título e o nome do autor), pretendeu que a parecerista julgasse o livro de modo isento. Com isso, porém, impediu que ela considerasse a posição que *Avalovara* ocupava no conjunto da obra do autor, uma vez que este livro representava o aprofundamento de um projeto ficcional de longo alcance, iniciado pelo menos desde 1966, com *Nove, Novena*. Além disso, como salientou o próprio Osman, “nos cálculos sobre a vendagem do livro, não se pesou o nome do escritor, o grau de conhecimento de que desfruta junto ao público, à crítica e à imprensa.” (In: VIEIRA, 2019, p. 270). Neste caso confirmava-se o diagnóstico de Osman quanto à miopia que caracterizava a atividade editorial brasileira nesse momento e justificava, além disso, sua atuação combativa em favor da cultura do livro.

Mas essa avaliação, na verdade, teria raiz em um problema ainda mais profundo, pois relacionava-se diretamente com a cultura de mercantilização da vida que atingia todo o ambiente da cultura. Contra ela, Osman sustentava uma posição muito clara: “Outra coordenada, esta de natureza moral”, destacaria o autor, “determina minha posição: recusa a aceitar a prevalência, tão clara em nossa época, dos valores materiais sobre os do espírito.” (LINS, 1974, p. 113). Para Osman, os representantes da sociedade de consumo, muito ocupados em multiplicar suas fontes de lucro com a propagação de uma mitologia descarnada, estendiam, de modo imprudente, essa lógica a certos domínios muito sensíveis da vida. Observando o seu horizonte histórico, Osman considerava esse um impedimento para que o Brasil encontrasse sua própria especificidade no concerto do mundo. De modo que, vigilante, alertava para um aspecto talvez menos visível, porém bastante grave, que

resultaria desse cenário: Osman alertava para a crescente perda de centralidade dos ritos.

A argumentação, entretanto, não recaía no simplório de um posicionamento conservador, e sim apontava para o fato de que o louvor à renovação — ou à noção de sinceridade como valor absoluto — carrega consigo uma contraparte que não deve ser ignorada. O empobrecimento do caráter ritual da vida afrouxa nossos liames com o universo e empobrece nossa experiência (LINS, 2018, p. 262), tornando-nos menos sensíveis. E ainda que, via de regra, as expressões rituais sejam repetitivas ou mesmo insinceras, seu sentido é indispensável para a vida de uma coletividade, pois elas como que suspendem o tempo presente, suscitando nele os laços de uma ordem humana menos perecível.

Claro, um rito pode esvaziar-se, mas talvez devêssemos perguntar se, mesmo nesse caso, não conserva ele alguma substância. Pois o fato é que os ritos, sendo simulacros, mantêm um nexos com as coisas a que se referem; aderem a elas, recordam-nas. Não importa que seja insincero. A sinceridade é mesmo algo estranho ao rito e ele não tem por que a abrigar. Seria descabido, no praticante de um rito, sentir realmente tudo que expressa. O que importa é que, por mais distanciado que esteja dos gestos e palavras cerimoniais, represente, expresse, recorde algo que deve ser conservado. (LINS, 2018, p. 262).

Como “produtor de símbolos” (LINS, 2018, p. 261), Osman advertia que o seu empobrecimento era uma das razões, entre muitas outras, por que os vínculos coletivos vinham tornando-se cada vez mais fragmentados e as pessoas que habitavam as grandes cidades mostravam-se cada vez mais insensíveis. O problema da sociabilidade urbana moderna, veremos, é a preocupação temática central no auto escrito por Osman, e está associado não a uma simples nostalgia da sacralidade dos ritos, como vimos, mas à percepção de uma profunda recomposição simbólica que vinha sendo provocada pela coisificação da vida, pela mercantilização das relações humanas na contemporaneidade capitalista, algo que inquietava o autor.

Nessa complexa trama que envolve o papel do escritor na cultura brasileira, Osman enxergou, assim, uma crise na produção de símbolos, o que abrange inescapavelmente uma reflexão sobre as formas de representação artística da vida. “Propenso aos símbolos” (LINS, 1980, p. 137), Osman defrontou-se então com o problema da validade da tradição literária. Afinal, como a mediação entre o fenômeno literário e a realidade depende necessariamente da forma, do modo de articular o social no poético, a inspeção da vida por meio do verbo, por assim dizer, depende desse cotejo profundo, e isto vale, evidentemente, tanto para a prosa ficcional quanto

para o teatro. Apesar de suas ideias já bem estabelecidas, certamente influenciou na sua visão sobre o teatro a relação estreita que, ao longo dos anos, estabeleceu com Hermilo Borba Filho, primeiro como aluno e depois como interlocutor.

6.4 OSMAN LINS E HERMILO BORBA FILHO: CORRESPONDÊNCIA SOBRE TEATRO

Dois dos maiores escritores brasileiros do século passado, Osman Lins e Hermilo Borba Filho mantiveram uma correspondência que durou onze anos (de 1965 a 1976, ano de falecimento de Hermilo), e nela alguns dos temas principais da cultura artística e do contexto político do Brasil foram debatidos com algum despojamento, mas sem qualquer prejuízo à profundidade da discussão. Como já foi dito, tendo sido aluno de Hermilo no Curso de Arte Dramática, com habilitação em Dramaturgia, da Universidade do Recife (atual Universidade Federal de Pernambuco), Osman Lins iniciou a troca de cartas, pelo que consta, justamente pedindo a Hermilo que o ajudasse no processo de validação do seu diploma. Daí em diante, desenrolou-se, entre os dois, um diálogo caloroso, em que foram discutidas não só suas concepções sobre a relação entre arte e sociedade, mas também diversos acontecimentos da vida pessoal de cada um.

Na introdução desse livro, que reuniu a correspondência trocada entre Hermilo e Osman, ressalta Anco Márcio Tenório Vieira (organizador da edição) que:

[...] apesar de se conhecerem desde 1959, a estima e a camaradagem entre o aluno e o professor só criaram as suas primeiras raízes quando Osman, agora ex-aluno do Curso de Arte Dramática, transferiu o seu domicílio do Recife para São Paulo. O ano da mudança de endereço, de cidade e de estado, foi 1962. Nos três anos seguintes, Osman irá lançar *Marinheiro de primeira viagem* e *Lisbela e o prisioneiro*, verá sua peça *Guerra do "cansa-cavalo"* ganhar o Prêmio Anchieta, da Comissão Estadual de Teatro, do Estado de São Paulo, e assistirá a encenação de *Idade dos homens*. Hermilo, por sua vez, continuará ministrando suas aulas na Universidade do Recife e se manterá à frente do Teatro Popular do Nordeste (TPN), lançará *Sol das almas*, traduzirá *Luz da esperança*, de Lloyd C. Douglas, e *As origens da vida*, de Jules Caries, e publicará artigos e ensaios em algumas revistas do Brasil e do exterior. (VIEIRA, 2019, p. 9).

Como se vê, então, o início dessa correspondência se deu em um momento incrivelmente produtivo na trajetória artística desses autores. Nessas páginas, vemos com que intensidade criativa os dois viveram, e vê-se nelas, além disso, o amadurecimento de certas tendências que contribuiram para que tanto Hermilo

quanto Osman viessem a publicar, pouco tempo depois, seus livros mais importantes. Em certo sentido, pode-se dizer que nessas cartas fica evidente o avesso da bordadura criativa de cada um; e, em alguns momentos, discordâncias a respeito de orientações estéticas e políticas também vêm à tona, mas, mesmo nesses casos — e também como consequência deles —, vemos como entre os dois resguarda-se sempre uma grande lealdade, cujo aprofundamento pode ser acompanhado com o passar dos anos. Mas, em meio a tantos temas discutidos nessa correspondência, nela o que aqui nos importa é sobretudo o diálogo que estabeleceram a respeito do teatro e da criação dramática.

A primeira divergência entre os dois deu-se a propósito da montagem de *Antígona*, de Sófocles, pelo TPN. Em cartas trocadas entre julho e agosto de 1967, Osman e Hermilo discutiram o proveito de, naquele momento, encenar peças clássicas. Osman era de opinião que uma montagem de autores tão distantes da vida cotidiana do público pernambucano era incorrer em “puro esteticismo” (In: VIEIRA, 2019, p. 66), vendo, inclusive, nesse tipo de iniciativa uma “sobrevivência do velho Teatro do Estudante” (In: VIEIRA, 2019, p. 67), que Hermilo deveria superar, e complementa:

Um homem como você, visceralmente ligado à sua terra — todos os seus trabalhos literários mais recentes comprovam isto — não pode ter outro papel, como homem de teatro, senão o de revelar ao público de Pernambuco os textos nordestinos que ainda não tiveram sua oportunidade. Essa, sim, é a grande aventura espiritual que o espera [rasura] enquanto homem de teatro. O mais são bordados, rendas e etiquetas. (In: VIEIRA, 2019, p. 67).

Nos parágrafos finais da carta, Osman ainda ressaltaria que o trabalho que escrevia naquele momento (*Guerra sem Testemunhas*) visava justamente discutir os problemas que envolviam a atividade do escritor no Brasil, “dentre os quais não é dos menos graves o divórcio entre o escritor nacional e os grupos teatrais.” (In: VIEIRA, 2019, p. 67).

A resposta de Hermilo exprime bem a sabedoria e a convicção que o guiavam como artista. Afetuosamente, Hermilo discorre, com enorme propriedade, sobre as razões que o levavam a montar textos de autores clássicos estrangeiros. Como já discutimos anteriormente, o que orientava Hermilo nesse empreendimento era a certeza da atualidade possível de alguns textos clássicos, e, como exemplo disto, cita em sua resposta tanto *O Inspetor*, adaptação da peça de Gógol, quanto *Um inimigo do povo*, de Ibsen, enfatizando como, montadas segundo o “espírito épico, anti-

ilusionista que presid[ia]” (In: VIEIRA, 2019, p. 69) o teatro do TPN, ambas eram capazes de ser tomadas como instrumento para denunciar os problemas contemporâneos. Além disso, ressalta que o TPN já vinha montando peças de autores da região, como *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes, e *O Cabo Fanfarrão*, do próprio Hermilo. Finalizava a carta insistindo na expectativa que tinha de que novos autores brasileiros viessem a se interessar pela prática dramatúrgica, mas que, enquanto isto não acontecia, era papel do TPN amoldar às suas inclinações estéticas quaisquer peças que pudessem servir aos propósitos do grupo. Por fim, dizia:

O Nordeste é uma região que se transforma e o teatro tem de transformar-se com ela, deixando de ser puramente anedótico para ser contundente, agressivo, revolucionário, do HOMEM. E ainda mais: do HOMEM NOVO. Creio que isto significa lutar por um sentido exato de nacionalidade, em vez de nos colocarmos numa posição enquadrada (ou quadrada?), de brasileiros por brasileiros, quando o que conta são as dores do mundo: dos vietnamitas, dos negros americanos, da opressão capitalista e das ditaduras marxistas. Aqui gritamos, através de qualquer texto que nos dê o exemplo, mas com um espetáculo que se case com a nossa estética que, acreditamos, é a que satisfaz na hora. E hora grave. (In: VIEIRA, 2019, p. 70).

Na carta seguinte, de uma maneira também afetuosa, Osman agradece a Hermilo pelo esclarecimento, revelando-se nessa ocasião, entre os dois, um estreitamento dos laços de amizade:

Sou grato a você por haver acolhido com tanta generosidade minha última carta. Eis uma das raras vezes em que uma argumentação contrária nos causa uma grande alegria, pela dignidade e pela consciência que revela. Gostaria de, um dia, dar a público essa sua carta, documento [palavra rasurada] intelectual de grande importância e um dos melhores que me têm chegado às mãos. Você esclareceu a sua posição com raro equilíbrio e extrema lucidez. (In: VIEIRA, 2019, p. 71).

Osman ainda complementa afirmando que sua busca era, no fim das contas, não somente pela valorização da dramaturgia nacional, mas pelo fortalecimento de uma *consciência* nacional. Hermilo, na carta seguinte, reclama mais uma vez da falta de peças (“Cato autor brasileiro como cachorro cata pulga.” [In: VIEIRA, 2019, p. 109], diria em outro momento) para elaborar a programação do TPN no ano de 1968, que se avizinhava, e finaliza a mensagem animando o dramaturgo Osman Lins a escrever uma peça que coincidissem com as diretrizes estéticas do grupo: “Será que não dá um estalo na cabeça do Osman Lins e ele, de repente, revela-se como um dramaturgo épico? Que bom!” (In: VIEIRA, 2019, p. 73). Em resposta, Osman deixa sugerido que suas ideias sobre teatro, já firmadas, poderiam ser discutidas a fundo em um outro momento. De qualquer maneira, quanto ao aspecto épico em teatro, manifestou

sutilmente como o compreendia: entre outras coisas, como uma extensão do plano textual:

Escreverei, sim, uma peça, um dia — talvez não distante — sobre a vida do escritor. Parte da minha própria vida. Parte do escritor em geral. Tenho minhas ideias sobre teatro, muito complicadas para falar a respeito em carta. Por falar nisto: está sendo organizada aqui uma nova companhia teatral, com gente de qualidade[,] mas fora das atuais panelas. Vão montar, segundo tudo indica, no ano próximo, *Retábulo de Santa Joana Carolina*, do *Nove, Novena*, em adaptação que se mantém fiel ao texto. Portanto: teatro épico, como deseja. (In: VIEIRA, 2019, p. 74).

A referência que, nesse comentário, Osman faz à escrita de um texto dramático em que o personagem do escritor represente a sua vida e a dos escritores em geral não se concretizou desse modo. Talvez, nesse período, o autor estivesse às voltas justamente com a escrita do ensaio “O escritor e o teatro”, que consta em *Guerra sem Testemunhas*, uma vez que, nele, Osman faz dialogar, como explica no início do livro, duas vozes, sendo uma delas especificamente “a voz das perguntas” (LINS, 1974, p. 17), que nomeou Willy Mompou. Por meio desse recurso dialógico, tomado de empréstimo da ficção, o autor pôde, em alguns momentos do livro, sentir-se mais seguro para explorar suas ideias a respeito do fenômeno literário — “começo a dominar meu livro”, asseguraria Osman (LINS, 1974, p. 18).¹²⁰ É possível que, com esse texto, o autor tenha conseguido realizar essa intenção à qual se referiu na carta a Hermilo, pois, em dado momento desse ensaio sobre o teatro, Osman, através dessa voz secundária, faz uma menção específica a esse tipo de montagem que mantém-se estritamente fiel ao texto, especulando, inclusive, a possibilidade de que essa representação não se limite apenas à dramaturgia:

W M

Nem sequer exigiria peças de teatro. É, aliás, lamentável que só os textos considerados teatrais sejam admitidos no palco. [...] Penso nisto, num teatro que não excluísse o texto teatral, mas ao mesmo tempo enfrentasse o problema de evocar, sem compromissos com o diálogo, com o real imediato e com o progresso da ação dramática, escritos não teatrais. Contos, ensaios, poemas, romances e, quem sabe, talvez até livros didáticos e narrações de viagens. Penso no *Dom Casmurro* e na *Sinfonia Pastoral*, de Gide, em páginas de *Moby Dick*, em muitos poemas de João Cabral de Melo Neto, em *Lady Chatterley*, no livro de Ovídio, sobre a *Arte de amar*. (LINS, 1974, p. 100).

¹²⁰ Em nota de rodapé, o autor assim explica o procedimento adotado: “Conquanto sejamos, um e outro, imaginados, tomar-se-á ao pé da letra o que houver de confessional no livro, bem como as posições e ideias nele expostas.” (LINS, 1974, p. 18).

Vê-se aqui, a descontar-se o caráter ficcional da voz que enuncia essas ideias, uma radicalização dos preceitos que de fato orientavam a visão de Osman quanto ao teatro e à dramaturgia. Quer dizer, de modo geral, o autor enfatizava, como ponto de partida, a autoridade do texto sobre a representação. Além disso, no trecho acima está afirmado um descompromisso com o naturalismo e “com o progresso da ação dramática”, acentuando-se, com isso, a preeminência que, na literatura, Osman atribuía ao aspecto narrativo. No próximo capítulo discutiremos de modo mais aprofundado as ideias de Osman Lins sobre o teatro, mas, por ora, fique-se ressaltado como o autor mostrava-se irredutível na sua crença de que o âmago da criação literária se situava no texto, o mesmo valendo para o teatro. Esta seria a divergência fundamental entre Osman Lins e Hermilo Borba Filho, que veio à tona em 1970, quando o TPN se preparava para montar sua peça *Auto do Salão do Automóvel*.

Ainda em 1969, Osman informa a Hermilo que acabara de escrever três peças em um ato, não havendo nelas nenhum traço de naturalismo. Eram justamente as peças que vieram a ser publicadas em 1975 pela Livraria Duas Cidades sob o título *Santa, Automóvel e Soldado*, e uma delas era *Auto do Salão do Automóvel*, àquele momento ainda intitulada *Auto do Grande Salão do Automóvel* (In: VIEIRA, 2019, p. 106). Ao saber disso, Hermilo anima-se com a possibilidade de poder encenar uma delas pelo TPN, mas sublinha a necessidade de haver uma convergência entre elas e as diretrizes estéticas do grupo:

Eu bem que gostaria de encenar uma peça sua, mas como não me afastarei da linha estética do TPN, a do anti-ilusionismo, estética mais de espetáculo que do drama coerente com o espírito de nossa época, como o foram o naturalismo, o expressionismo, o impressionismo, o surrealismo, etc., para outras épocas, fico intransigentemente aguardando que você escreva uma obra dentro desses moldes, muito menos inspirada em Brecht que no espírito dos nossos folguedos populares, para então encená-la e encená-la condignamente. Veja que não estou lhe forçando nenhuma estética (acho suas peças válidas como são, mas não para os nossos propósitos), mas acho que um escritor como você não pode desconhecer, com o talento que tem, a *forma dos tempos atuais no que se refere ao teatro*. Não deve desconhecê-la e mais: deve tentá-la. Você conhece a minha *Donzela Joana* que a Editora Vozes lançou? Algo naquele estilo. Medite um pouco sobre o assunto antes de me mandar à merda. (In: VIEIRA, 2019, p. 103, grifo nosso).

Nesse momento Hermilo não tinha como saber que Osman, na verdade, já havia aderido à forma épica em teatro, abandonando a pretensão de escrever peças em moldes tradicionais. Vê-se pelas cartas que Hermilo ainda não tivera a oportunidade de ler *Guerra sem Testemunhas* (In: VIEIRA, 2019, p. 112), livro no qual Osman empreendia, no ensaio sobre teatro, uma discussão em que afirmava, dali

para frente, tender definitivamente ao épico (LINS, 1974, p. 104). Respondendo a Hermilo, Osman explica que sua trajetória criativa levava-o quase inevitavelmente a esse tipo de solução, já evidente, segundo o autor, na sua ficção:

Vou sempre, nos meus trabalhos literários, por partes, com uma certa cautela, experimentando primeiro o tradicional, nele tomando pé para meus voos. As três peças que acabo de escrever, *Mistério das figuras de barro*, *Auto do grande salão do automóvel* e *Romance dos dois soldados de Herodes* já não se inscrevem na linha ilusionista. Correspondem, segundo creio, exatamente ao que você preconiza. Eu tinha de chegar a isto. Se você ler *Nove, novena*, verá que, na ficção, eu já havia chegado a soluções idênticas. (In: VIEIRA, 2019, p. 106).

Nas mensagens seguintes, Hermilo, após uma primeira leitura, confessa-se um pouco desnorteado, dada a singularidade do tratamento dramático que Osman deu a essas peças, reservando-se a emitir um julgamento mais definitivo depois de relê-las (In: VIEIRA, 2019, p. 125). Osman então pede ao amigo que não o deixe aguardando muito tempo por uma avaliação sincera das peças, rogando mesmo que, se fosse o caso, Hermilo não deixasse de dizer que elas o desagradaram: “Por favor, diga que achou uma droga, diga tudo, mas não diga que está desnorteado, rapaz. [...] Se se tem em vista o caminho que percorri até *Nove, novena* [sic], creio eu, elas se tornam claras como água.”¹²¹ (In: VIEIRA, 2019, p. 127), complementa Osman. Hermilo, esclarecendo que a sua impressão não dizia respeito à qualidade das peças, menciona ter sentido certa dificuldade de imaginá-las em cena; afinal, desde o início Hermilo parece ter lido as peças de Osman com a intenção de levar alguma delas ao palco.

Quero que você me compreenda: quando me declarei [rasura] desnorteado diante delas[,] nem sequer por um instante estava pondo em dúvida a sua validade, mas você há de reconhecer que elas fogem ao que estava estabelecido até então (não procede a sua alegação de que quem vem acompanhando sua trajetória de *Nove, novena* [sic] para cá nada há de estranhar. Uma coisa é a novela e outra o drama) e que se exige reflexão por

¹²¹ Sandra Nitrini nota que em “Conto barroco ou unidade tripartita”, que consta em *Nove, Novena*, Osman escreveu uma narrativa anti-ilusionista, na medida em que ela convoca o leitor a, de certa maneira, “montar” uma versão da história, que se multiplica em caminhos narrativos possíveis. Seria como se Osman colocasse o leitor diante de várias portas e o deixasse escolher qual caminho gostaria de seguir, sendo, todavia, válida qualquer uma das escolhas. Segundo dizia o autor, um professor de matemática havia calculado ser possível obter quatro mil novecentas e noventa e cinco versões diferentes para essa história (NITRINI, 2003, p. 18). E frisa ainda Sandra Nitrini: “A oferta da possibilidade de uma multiplicação de estórias a partir do núcleo central da ação [...] coloca em cena o tema do absurdo da condição humana, ancorado numa ordem de estratificação, generalizada na sociedade moderna.” (NITRINI, 2003, p. 18). Era decerto nesse sentido que Osman se referia à homologia entre *Nove, Novena* e as peças, dado que, em uma delas, *Romance dos Dois Soldados de Herodes*, Osman também oferece ao leitor variações para o final.

parte de um encenador muito mais exigirá por parte do público. Quero tratá-las com cuidado. Vou relê-las e voltarei ao assunto. (In: VIEIRA, 2019, p. 128).

Nessa comunicação, o que fica evidente é a diferença entre os olhares de cada um. Osman depositara sobre a palavra todo o peso do sucesso ou insucesso das peças, na expectativa talvez de uma avaliação quanto ao seu caráter de literatura dramática; enquanto isso, Hermilo, ao ler as peças com a perspectiva de um encenador, via-se diante da dificuldade de transportar a inteireza desses dramas para a delicada materialidade do palco.

Somente em junho de 1970 Hermilo voltaria ao tema da encenação das peças de Osman pelo TPN, confirmando a escolha pelo *Auto do Salão do Automóvel*, que faria parte do espetáculo *BUUUM!*, composto por duas peças em um ato: além da peça de Osman, *Enquanto não arrebenta a derradeira explosão*, de José Bezerra Filho (1939–). E, na mesma carta, acrescenta: “Das suas três peças[,] esta [*Auto do Salão do Automóvel*] foi a que mais me impressionou e conto fazer com ela coisas inteiramente novas, você verá.” (In: VIEIRA, 2019, p. 149). A princípio, como se vê, a montagem da peça de Osman estava prevista para ser realizada pelo próprio Hermilo, o que, em função de restrições médicas, acabou não acontecendo. Antes de saberem desse impedimento, os dois chegaram a discutir alguns pormenores da encenação, a ponto de Osman detalhar como concebia a distribuição dos papéis:

Não sei quais são as suas ideias sobre a montagem do texto. Digo-lhe apenas que, depois de escrevê-lo, embora o houvesse concebido para um só ator, verifiquei que teria muito maior rendimento se fosse [rasura] entregue a dois. Peço-lhe apenas isto (e acho que [é] isto o que pensa fazer): que divida o texto entre dois cabras de fôlego. Francamente, não esperava que você tomasse essa decisão. Na verdade, mandei-lhe as peças mais para que você visse as minhas soluções em relação ao problema do anti-ilusionismo. (In: VIEIRA, 2019, p. 150).

E declarando sua intenção de assistir à encenação da peça, faz uma observação sobre o ponto de vista que orientou a sua escrita: “(Engraçado: embora o campo da ação seja uma grande cidade, S. Paulo, não deixa de estar ligada a Pernambuco, pois é S. Paulo vista por um nordestino.)” (In: VIEIRA, 2019, p. 150). Quanto a esse aspecto, Osman, em carta de agosto de 1970, chega a confessar certo temor de que a peça resultasse incompreensível para o público pernambucano, que, nos anos 1970, ainda não convivia com alguns dos dramas inerentes à vida em uma grande metrópole, entre os quais o problema do trânsito: “Só receio uma coisa: a plateia pernambucana vai mesmo entender certas coisas relacionadas com um

tráfego caótico e desesperador como o daqui?” (In: VIEIRA, 2019, p. 154). Osman tinha clara preocupação em ser bem compreendido em sua própria terra, uma vez que, até então, nenhuma de suas peças havia sido encenada em Pernambuco.

Na ocasião dessa montagem houve, porém, um sério desacordo artístico entre Osman e o TPN, e aqui devemos identificar certos detalhes dessa discordância, entendendo que neles fica explícito o choque entre duas visões distintas a respeito do fazer teatral.

Impedido de dirigir o espetáculo no qual a peça de Osman seria apresentada, Hermilo, em setembro de 1970, informa ter deixado a responsabilidade da montagem a cargo de José Pimentel (1934–2018), então jovem ator e diretor: “A direção foi entregue a um jovem em quem muito acredito: José Pimentel, com quem conversei longamente.” (In: VIEIRA, 2019, p. 155-156). Em carta de 21 de outubro 1970, Osman, depois de assistir ao ensaio da peça, se queixa longa e detalhadamente a Hermilo, sustentando haver, por parte de Pimentel, uma avaliação fundamentalmente equivocada sobre a melhor maneira de apresentar o seu auto: “Concluí, da conversa com Pimentel e do ensaio, que vi, que ele está bastante errado na sua compreensão da peça.” (In: VIEIRA, 2019, p. 162). Osman passa, em seguida, a arrolar uma série de decisões cênicas que entendia serem falhas que alterariam o sentido da peça. Veja-se:

1° Foi feita, sem nenhuma consulta a mim, uma transposição da peça, concebida tendo em vista a realidade paulistana, para o Recife. Vejo a ação da peça decorrendo numa cidade de 8 milhões, com mil dificuldades a esmagar o indivíduo. Nunca uma cidade como Recife, marítima e, apesar do movimento, doce sob muitos aspectos. O Pimentel disse-me que iria rever o problema. Mas faço questão de insistir: não concordo de maneira nenhuma com a transposição. Porque a peça perde sentido, se transposta. E porque não tenho a mínima vontade de ser visto como um sujeito que, há oito anos fora do Recife e vivendo em S. Paulo, escreve uma peça sobre o trânsito no Recife, numa espécie de fixação inadmissível. (In: VIEIRA, 2019, p. 162).

Nessa reclamação, que concerne ao aspecto essencial da ambiência dramática, Osman defende a manutenção de um dos valores mais importantes do seu texto: a desproporção entre a subjetividade dos personagens e o organismo urbano, que determina a velocidade, a fragmentação do espaço e a própria composição das figuras humanas que se movem no *Auto...* É, de fato, uma mudança que altera significativamente o texto, e que, como teremos oportunidade de discutir mais à frente, afronta o cerne do entendimento de Osman sobre teatro. Na sequência, Osman cita, no seu modo de ver, vários erros que Pimentel cometera na caracterização dos

personagens, alterações, segundo Osman, “simplesmente despropositadas” (In: VIEIRA, 2019, p. 162). Uma delas dizia respeito à existência, na peça, de um plano alegórico que, encarnado pela voz épica de um guarda, ocupa o centro de significação da história, algo que Pimentel teria ignorado, ou, no mínimo, compreendido mal:

O Pimentel compreendeu que na peça há só *um* guarda. Nada mais errado. O Guarda de Ciclistas e pedestres nada tem de “real”. É um guarda fantástico, solidário com os bancos, a *mass media*, a propaganda, com tudo que dirige os homens. [...] Ora, o Pimentel estava vendo nesse guarda um indivíduo esmagado quando ele é exatamente um ser solidário com o esmagamento. A destruição dele na peça, como escrevi, é “uma alegoria fantástica”. Fantástica. Impossível. Projeção de um desejo. Só. (In: VIEIRA, 2019, p. 162-163, grifo do autor).

Além disso, na adaptação que Osman vira sendo ensaiada não havia uma separação bem demarcada entre as cenas e entre os dois planos que constituem a peça: “Sugeri ao Pimentel uma delimitação mais clara dos dois mundos. O mundo de Ciclistas e Pedestres — e o outro.” (In: VIEIRA, 2019, p. 163). Para Osman, se não fosse feita uma sinalização inequívoca quanto à inexistência de unidades de espaço e tempo, a peça poderia tornar-se simplesmente incompreensível:

A peça não é o tradicional e, assim sendo, deve ser facilitada, não dificultada. Do modo como está feita, a maioria do público vai pensar que eu sou um louco ou que pretendo parecer original a qualquer preço. E eu não tenho nenhum interesse nisto, principalmente sendo a primeira vez que o público de Pernambuco vai ter contato com um texto meu. (In: VIEIRA, 2019, p. 163).

Na sequência, Osman resume sua queixa neste pedido: “Peço, portanto, que tudo seja feito no sentido de haver a *máxima fidelidade possível ao texto*. Já tenho idade bastante para saber o que estou fazendo e me recuso a ser melhorado ou piorado seja por quem for.” (In: VIEIRA, 2019, p. 163, grifo nosso). Ao pedir uma fidelidade inarredável ao texto, Osman punha em prática o que defendera em *Guerra sem Testemunhas*, isto é, uma realização teatral pautada basicamente no transporte escrupuloso do texto para o palco. Poucas linhas depois, Osman tocava no ponto mais delicado da relação autor-encenador: “Não posso interferir na *mise-en-scène*, mas posso exigir que as minhas intenções sejam respeitadas. Você que, além de homem de teatro, é um escritor, sabe bem disto.” (In: VIEIRA, 2019, p. 164). Antes de finalizar a carta, Osman ainda fazia algumas advertências sobre a caracterização que Pimentel fizera de outros personagens, e principalmente solicita a Hermilo que, em caso de suas sugestões não serem acatadas, substitua seu texto por um outro, assegurando que não se ressentiria com isso: “De qualquer modo, prefiro continuar inédito (já estou

até habituado ao ineditismo enquanto autor teatral) a aparecer como signatário de um trabalho que não exprime uma concepção minha, ou seja, um trabalho que na realidade não escrevi.” (In: VIEIRA, 2019, p. 164).

Em resposta, Hermilo — após deixar claro ser de opinião que Osman deveria comunicar-se, antes de tudo, com o próprio Pimentel, uma vez que seria ele o encarregado pela encenação — argumenta novamente em favor de uma relativa autonomia do espetáculo em face do texto. Hermilo, ao contrário de Osman, julgava ser o ato vivificante do espetáculo aquilo que preponderava na arte teatral. Por isso, como discutido anteriormente, a imensa identificação que Hermilo sentia pelos espetáculos populares do Nordeste, cujo exemplo buscava seguir com o TPN. Desse modo, Hermilo, sempre de modo fraternal, tentou apontar para o que julgou ser uma atitude intransigente de Osman:

Com toda a honestidade acho que Pimentel imprimiu ao seu texto uma dinâmica que ele não tem. Você esmiúça certos detalhes como autor, esquecido de que uma mesma peça, encenada por cinco diretores diferentes, poderá ter cinco visões diferente. [...] quero lhe dizer que concordo com quase tudo que Pimentel lhe diz [...] e o apoio integralmente, tem ele toda a nossa confiança, a do TPN, porque o espetáculo está realmente dentro da nossa linha. [...] lembre-se de que o drama é uma coisa e o espetáculo outra [...]. Pense um pouco, Osman: a interpretação de um romance pertence ao leitor, a de um quadro ao observador, a de um texto escrito para teatro ao encenador. (In: VIEIRA, 2019, p. 167).

Poucos dias depois dessa carta enviada por Hermilo, Osman mandou um telegrama comunicando sua concordância com as observações e os ajustes feitos por Pimentel, assegurando, com esse assentimento, a continuidade da montagem da peça pelo TPN, que estreou no dia 20 de novembro e ficou em cartaz até o dia 13 de dezembro de 1970. Os dois voltariam a se comunicar sobre a peça em algumas cartas subsequentes, discutindo, por exemplo, a ida das três filhas de Osman à estreia da peça ou combinando o envio do cartaz, do programa e de fotos do espetáculo. Em fevereiro de 1971, em meio aos pequenos diálogos noticiosos, Osman chega a sugerir que a acolhida morna que a peça recebeu do público talvez tenha sido causada pelas modificações empreendidas por Pimentel. Cioso de seu ponto de vista, o autor pontua: “Mando recorte de uma carta sobre o espetáculo. Dos meus amigos aí, só recebi manifestações como esta. Ou, na grande maioria dos casos, um silêncio discreto. Vai vendo você que o nosso Pimentel não estava tão certo quanto pretendia estar.” (In: VIEIRA, 2019, p. 184). No fim das contas, essa experiência de montagem do auto de Osman Lins, embora um pouco tumultuosa, revela nada mais que a tensão fecunda

entre diferentes modos de conceber a relação do teatro com a dramaturgia, e não chegou a prejudicar a amizade entre os dois. Talvez tenha mesmo aprofundado aquilo que os unia — tanto é assim que, ao ser publicada em 1975 (cinco anos depois da montagem, portanto), *Hermilo* foi uma das pessoas a quem a peça foi dedicada.

Juntos e em diálogo, Hermilo e Osman viveram intensamente a experiência de criação literária, unidos por uma semelhante preocupação em erguer a cultura nacional por sobre as imposições tanto das estreitezas do meio editorial quanto das arbitrariedades institucionais de seu tempo. Hermilo o fez de modo apaixonado, entregando-se inteiramente à tarefa e ao prazer de erigir um teatro cuidado por ele em todos os seus detalhes. Osman, um sujeito apolíneo, traçou, por sua vez, um caminho artístico refletido, por meio do qual fez-se um participante ativo na vida da sua comunidade nacional, enxergando-a, todavia, sem qualquer afetação localista, e sim atentando para a necessidade de fazer sentir as sutilezas do belo, do jogo consequente que há no belo artístico, se assim fosse o caso. Em teatro, aquilo que aqui nos ocupa primordialmente, esses dois homens tiveram posições diferentes sobre alguns de seus aspectos, mas foram, ambos, até o fim da vida, defensores animados da possibilidade de, com o teatro, afirmar a riqueza da cultura com a qual se sentiam implicados, de fazer dele um meio para, sem necessidade de apelar para a ilusão, colocar a vida em face de si mesma.

6.5 OSMAN LINS E O TEATRO

Analisaremos a partir daqui a relação de Osman Lins com o fazer teatral, observando em detalhes alguns dos pressupostos do autor a respeito da dramaturgia e da sua transposição para os palcos, bem como suas inquietações com as práticas do ambiente empresarial do teatro brasileiro que, na sua avaliação, dificultavam a valorização do autor nacional. Além disso, apontaremos certas reflexões que podem ter levado Osman a adotar a forma do auto, em alguma medida inspirado pela arte medieval que viu em sua viagem à Europa no início dos anos 1960. Pois, tal como já descrevemos, na obra do autor, a adoção definitiva de experimentações com o épico coincide com o contato que teve com essa tradição antiga, na qual foi capaz de reconhecer traços da sua própria identidade cultural.

Antes de mais, reafirmemos que a dramaturgia de Osman Lins não pode ser percebida em toda a sua complexidade se mais uma vez não for levada em

consideração a existência, na sua trajetória, de uma ideia de Obra, de uma estruturação esmerada, onde cada uma das partes responde a um projeto autoral subjacente. Afinal, uma obra literária, diz o autor, deve “Ser o resultado de um plano mais ou menos amplo, elaborado com liberdade imaginativa, eis o que a distingue.” (LINS, 1974, p. 48), e isto exigiria do escritor capacidade de organização e uma noção clara de finalidade. Quanto a essa obra, é preciso também não ignorarmos o testemunho do próprio autor quando este diz que, nela, o teatro ocupa uma posição secundária. Justamente por isso, para este estudo reveste-se de importância ainda maior o fato de que Osman Lins tenha se dedicado a escrever três peças, as suas últimas, em que o substrato da tradição do medievo está expresso de modo tão original. Pode-se dizer, portanto, que a escolha pelo auto representa a visão mais amadurecida do dramaturgo Osman Lins. Para refletirmos sobre todas essas questões, consideremos, a princípio, as impressões mais gerais de Osman sobre o teatro.

No ensaio “O escritor e o teatro”, de *Guerra sem Testemunhas*, o autor, pela voz de Willy Mompou, afirma já nas primeiras linhas: “Se não existisse o romance, eu o inventaria. Não o teatro. Nenhuma de suas expressões me satisfaz, embora me pareçam algumas, por menos teatrais, mais desejáveis.” (LINS, 1974, p. 91). Escrito em fins dos anos 1960, nesse ensaio Osman mostra-se particularmente insatisfeito com o teatro como modo de expressão, talvez por perceber, na cultura das companhias teatrais brasileiras, um crescente descrédito em relação ao texto dramático, especialmente quando escrito por autores brasileiros. Assim, quando defende as manifestações “menos teatrais” como mais desejáveis, Osman indica que a submissão a uma dramaturgia tradicional, essencialmente dialógica e ilusionista, diminuía, na sua concepção, o espaço para o fabrico literário que mais o interessava. Logo nas linhas seguintes, Osman insistiria ainda que “Uma das mais funestas transformações operadas no drama foi o desprestígio do coro.” (LINS, 1974, p. 91), já que nele identificava com maior clareza a voz do poeta. Sendo assim, seria natural que em seu teatro maduro as fronteiras genéricas entre o Drama e o Epos se dissolvessem, que o impulso dramático fosse mediado pela perspectiva épica, rapsódica. Como acentua Teresa Dias (2011, p. 15), “na obra de Osman Lins a impureza de gêneros, casual em muitos casos, só é casual na primeira leva de textos; na segunda, ela é proposital e marca seu projeto de modernidade.”. Fica claro que a autora toma como pressuposto, como temos feito aqui, a separação da trajetória

dramatúrgica de Osman em dois momentos: um primeiro, mais convencional, em que se situam *Lisbela e o Prisioneiro* (escrita em 1961, lançada em 1964), *A Idade dos Homens* (1963) e *Guerra do Cansa-Cavalo* (1965); e outro, ligado a uma postura marcadamente anti-ilusionista, no qual está o conjunto de três peças publicadas no volume *Santa, Automóvel e Soldado*, de 1975.

Ainda em *Guerra sem Testemunhas*, Osman argumenta que a forma do teatro naturalmente limita a expansão verbal do autor, porque sua duração está sempre constrangida pela necessidade de transposição para um espetáculo. Mostra-se, então, afeito às demonstrações da dramaturgia épica internacional:

No que se refere à limitação de tempo estabelecida para o espetáculo teatral, é bom lembrar que essa rebeldia se tem manifestado em alguns dos mais representativos autores de teatro. Recordemos a dilogia de Ibsen, *Imperador e galileu*; os nove atos de O'Neill em *Estranho Interlúdio*; e *A Volta a Matusalém*, de Bernard Shaw, com suas oitenta páginas de prefácio e cuja representação em New York teve a duração de três noites. (LINS, 1974, p. 93).

A seguir, Osman sugere mesmo que se Shakespeare houvesse nascido por volta do século XVIII, ao invés de dramaturgo, teria sido romancista, tamanha a sua crença de que “o teatro, no fundo, não satisfaz na íntegra às virtualidades do escritor” (LINS, 1974, p. 93), considerando, por esse motivo, os dramas shakespearianos como “romances postos em termos cênicos.” (LINS, 1974, p. 93). Observa-se que, para Osman, o aspecto central do teatro era sobretudo a dramaturgia, de maneira que faz sentido que o autor se ressentia da menor amplitude, e da autonomia até certo ponto limitada, que o gênero oferece à escrita (“o texto, em teatro, [é] criação parcial, dependente de outros para completar-se [...]” [LINS, 1974, p. 94]). Mesmo o caráter historicamente comunitário do teatro é posto em questão pelo autor, vendo, na sua contemporaneidade, muito menos possibilidade desse tipo de vinculação coletiva:

Hoje, em regra geral, [esse aspecto gregário] constitui um mito, nada mais que um reflexo, uma lembrança esvaziada de antigos tempos, quando cidades inteiras participavam da representação, que assumia igualmente caráter de festa e cerimônia, como no drama grego e nos autos medievais. Representações dessa espécie ainda aparecem em nossos dias. São, como disse um escritor, “ressurreições sem alma”. (LINS, 1974, p. 94-95).

De modo distinto de Hermilo e Ariano, que creditavam ao teatro a possibilidade de incidir sobre a identificação coletiva nacional, Osman viria a escrever o seu auto motivado, com efeito, pelo desejo de, individualmente, expandir seu repertório, encontrando novas soluções para o problema do anti-ilusionismo, como escreveu em

carta para Hermilo, e, coletivamente, para contribuir com a elevação da qualidade da dramaturgia brasileira:

[...] o número de peças ordinárias é tão grande e tantos os indivíduos que, sem condições para realizar qualquer outra coisa no campo da literatura, improvisam-se em *autores* teatrais, [...] que o escritor se sente quase no dever de contribuir de algum modo para elevar o nível dos textos nacionais, perturbar um pouco com a sua presença a deslavada aventura que reina nesse campo, já que nada pode fazer contra outros aspectos igualmente perniciosos da cena brasileira. (LINS, 1974, p. 101, grifo do autor).

Em carta a Hermilo Borba Filho, datada de 22 de setembro de 1972, Osman reafirmaria essa impressão quanto à má qualidade da dramaturgia brasileira de sua época. A propósito da dificuldade que Hermilo vinha tendo em montar *Sobrados e mocambos* [sic], Osman opina que:

Para falar a verdade, não me admiro. Não sei por que misteriosas causas, os produtores e encenadores brasileiros têm verdadeiro horror a textos teatrais saídos das mãos de quem sabe escrever. Pode ver: só vai para a cena, eu não digo propriamente o lixo, mas sempre coisa mal escrita, trivial se possível e tanto sobre o óbvio. Exemplo: Oduvaldo Viana [sic], Filho. Não se pode dizer que seja nulo, mas é a expressão acabada da mediocridade e o tipo de cara que nunca conseguiria escrever nada fora do teatro. (In: VIEIRA, 2019, p. 250).

Apesar de citar nominalmente Oduvaldo Vianna, Filho (1936–1974), o incômodo de Osman dirigia-se muito mais à mentalidade restrita que, segundo ele, grassava em todo o *establishment* teatral brasileiro, em geral pouco disposto a correr os riscos empresariais de montar peças que fugissem ao ideal de uma “peça bem-feita” (como se dizia em inglês, *well-made-play*, ou em francês *pièce bien faite*), ou seja, um “teatro superficial e mecanicamente eficaz” (GUZIK, 1986, p. 81), além de despreocupado com incentivar o desenvolvimento de dramaturgos brasileiros,¹²² críticas que, por exemplo, eram feitas de modo reiterado ao Teatro Brasileiro de Comédias (TBC), até os anos 1960 a maior referência da face profissionalizada do teatro brasileiro.

Nesse mesmo ensaio, Osman seguiria sua crítica ao meio teatral brasileiro por identificar nele um desinteresse em promover o autor nacional em detrimento da lógica corporativa, chegando a apontar que “Estava longe de conhecer, quando escrevi minhas peças, o reino indiferente e cruel que é o nosso teatro.” (LINS, 1974, p. 102),

¹²² Segundo Alberto Guzik (1986, p. 188), “[...] o TBC, se formou um poderoso núcleo de atores, se concorreu grandemente para a instauração de uma nova mentalidade teatral no país, nada fez pela dramaturgia brasileira.”

e, em seguida, passa a caracterizar o ambiente assoberbado que encontrara entre os atores, as atrizes, os empresários e a crítica, todos alheios ao pouco peso social que, para Osman, tinha de fato o teatro no Brasil. Para ele, o corporativismo e a insuficiência do apoio governamental eram os principais fatores que, de modo conjunto, impediam o reconhecimento do valor do texto e do dramaturgo: “Jamais se pensa que o autor, instrumento mais raro e mais importante que um grupo teatral, deveria ser o centro de interesse de toda e qualquer instituição destinada a desenvolver a arte cênica [...]” (LINS, 1974, p. 113).

Para Osman Lins, o eixo de toda criação literária, tanto em teatro quanto na ficção, era o texto. Por isso, o que desejava sobretudo era aproximar o público dos seus escritos, aproveitando a possibilidade de, por meio do teatro, dar sua obra ao conhecimento de um público diferente, ao mesmo tempo aproveitando inclinações pessoais que não caberiam na ficção:

[...] mais importante me é o livro que o mais perfeito e o mais desenvolvido dos teatros; por outro lado, não é sensato desdenhar um gênero capaz de atrair grande massa de público e através do qual, conquanto de maneira incompleta, posso externar minha visão das coisas sem trair-me. Importante ainda considerar que o nosso teatro me permite o aproveitamento de um material pouco ajustável à minha ficção [...]. (LINS, 1974, p. 101).

Na tentativa de atingir esse ideal aproximativo de teatro, recusa frontalmente a criação de um ilusionismo cênico, desejando uma representação que estivesse absolutamente aquém de qualquer tentativa de duplicar a vida:

Sonho, por todos os motivos referidos, com um tipo de representação que deixasse de ser, sob qualquer aspecto, concretização do texto e que, ao contrário, aspirasse a aproximar o texto do espectador. [...] esta seria a regra básica no espetáculo a ser esboçado: ausência de interpretação. Ou melhor, uma interpretação que poderíamos chamar *branca* e que deveria aproximar-se, tanto quanto possível, da neutralidade da página, uma vez que seu objetivo seria restabelecer o contato entre determinada faixa de leitores e o livro. (LINS, 1974, p. 96, grifo do autor).

Quanto ao modo de atuação dos atores e atrizes, Osman vislumbrava, até certo ponto, uma aproximação com o modo de encenação do teatro brechtiano:

Seria necessário então que o ator não chamasse a si o encargo das paixões ou mesmo do sentido do que lhe cabe transmitir. Jamais procuraria encarnar-se em personagens, acaso os houvesse. Nenhuma convicção interpretativa. (LINS, 1974, p. 97).

Dessa forma, caberia aos intérpretes somente conservar a dimensão prosódica da obra, isto é, o ritmo da leitura, “este, sim, de considerável importância na

elaboração do texto.” (LINS, 1974, p. 97). E como recorda Teresa Dias (2011, p. 88), “A advertência para que os atores jamais encarnem seu papel remonta à postura dos intérpretes nos autos medievais, quando os atores constantemente vigiavam a si mesmos.”. A analogia é válida; todavia, há uma diferença considerável: no caso da Idade Média, essa vigilância devia-se à qualidade secundária que era dada à vida terrena em relação aos personagens bíblicos, enquanto que nessa proposição de Osman Lins a chamada “interpretação branca” advinha de uma atitude intelectualista que supunha a dramaturgia sobre a encenação.

Finalmente, segundo esse contrato cênico osmaniano, caberia ao encenador “manter a ligação mais íntima entre o espectador e o texto; e recusaria qualquer meio que, obliterando o significado das palavras, desse primazia ao jogo cênico.” (LINS, 1974, p. 97). Percebe-se, nesse ponto, a razão por que Osman, em um primeiro momento, recusou a montagem que José Pimentel preparava para o *Auto do Salão do Automóvel*. Pois o objetivo desse tipo de encenação pretendida por Osman (e enunciada por Willy Mompou) era — subtraído o componente lúdico — a estrita demonstração do sentido do texto, intenção que poderia ser realizada por meio do auto, dada sua elasticidade épica e sua inclinação histórica ao didatismo. Começamos, então, a compreender por que o autor foi buscar nessa tradição algo longínqua a base para oferecer uma crítica à cultura sua contemporânea.

É preciso, ainda, levar em consideração o momento histórico no qual Osman buscou afirmar esse teatro “demonstrativo”, se assim pudermos chamá-lo. Entre os anos 1960 e 1970, passada a influência da geração de diretores como Louis Jouvet (1887–1951), Jacques Copeau e Jean Vilar, que defendiam a centralidade do texto teatral, crescia na cultura do teatro do Ocidente uma tendência contrária à que Osman defendia no seu ensaio: as pesquisas no campo da linguagem teatral iam cada vez mais no sentido da subordinação do texto aos elementos visuais e corporais do teatro (ROUBINE, 2003, p. 140), a ponto de o crítico Anatol Rosenfeld (1912–1973) nesse momento classificar essa posição de Osman como “antiquada e superada” (ROSENFELD, 1971 apud DIAS, 2011, p. 91). Cabe lembrar, porém, que, poucos anos depois, o próprio Rosenfeld¹²³ voltaria atrás, reconhecendo o acerto de Osman

¹²³ Em 1974 (pouco depois do falecimento de Anatol Rosenfeld, portanto), Osman Lins escreveria sobre ele um artigo intitulado *Anatol Rosenfeld – homenagem à memória do intelectual*, em que, de modo afetuoso, lembrava as relações pessoais que manteve com o crítico alemão: “Aquele homem pequeno e quase sempre sorridente empreendera com o mundo um combate de que poucos têm notícia. Amando os livros e o ato de escrevê-los, dera de ombros a tudo e a eles consagrara-se. Era, de certo

Lins em defender o texto como elemento fundamental do teatro, embora sem dar à operação textual, como o escritor pernambucano, uma preeminência absoluta. Essa mudança de atitude do crítico resultou do reconhecimento que as ações de alguns grupos importantes, como o estadunidense Living Theatre e o brasileiro Teatro Oficina, naquele momento encaminhavam-se, segundo Rosenfeld, para a normalização de uma prática irracionalista, mais próxima de uma seita mística que de um grupo de teatro (DIAS, 2011, p. 100).

Logo, fica evidenciado que a postura de Osman em relação ao teatro não era pautada nem pela adesão nem pelo menosprezo: seu senso pragmático levou-o a avaliar o ambiente de recepção e escolher convictamente quais caminhos criativos percorrer, e neste sentido o teatro não era, para ele, prioritário. Mas, se é assim, por que razão teria Osman optado por escrever um auto?

A essa pergunta devemos, antes de mais nada, somar a explicação do próprio autor sobre o porquê de, em suas peças de maturidade, ter abandonado os parâmetros ilusionistas:

A principal [razão de ter escrito textos para o teatro esteticamente convencionais] é que, na altura em que os escrevi, os postulados do naturalismo pesavam ainda muito nas minhas ideias sobre literatura. Imitar, num estilo preciso e elaborado, [...] constituía meu objetivo. [...] Tudo isto já foi ultrapassado. Se algo existe que continue a atrair-me no Drama é o rigor da construção, o cálculo com que se distribuem os acontecimentos, o artifício e o engenho com que urge preparar e solucionar a intriga. [...] A tendência a preparar com minúcias todos os meus trabalhos literários, com vistas a assegurar-lhes harmonia e unidade, perdura; *minhas concepções, porém, tendem agora para o épico* e se desligaram da subserviência à tradição do real; ou melhor, à tradição naturalista e estreita do real. (LINS, 1974, p. 104, grifo nosso).

Essa mudança no modo de enunciação das peças, acrescentaria ainda o autor,

Decorre de minha vigilância perante as coisas e em face de mim mesmo, das leituras múltiplas e atentas, do reexame em torno de princípios aceitos, do hábito de confrontar o aprendido com o testemunhado, *das viagens, da contemplação de inúmeras obras de arte e das reflexões sobre elas*, assim como da recordação que me deixaram [...]. Mas decorre, principalmente, de minha experiência literária, do trato com processos de composição que foi necessário viver para abandonar. [...] Aventuro-me então ao desconhecido com um preparo alcançado em rotas familiares; empreendo traçar o mapa de minhas descobertas com a experiência obtida através de uma cartografia consagrada. [...] Conheço e experimentei as regras que empreendo quebrar. (LINS, 1974, p. 105, grifo nosso).

modo, um herói da palavra — e, portanto, com algo de patético, como todos os heróis.” (In: FERREIRA, 2004, p. 311).

Assim, como podemos depreender do testemunho do próprio Osman Lins, a escrita de peças teatrais de cunho épico resultou do seu amadurecimento intelectual. Após ter adquirido fluência na escrita de peças convencionais, em que o engenho dramático tinha origem em uma relação causal e dialógica, Osman percebeu que aquilo que desejava dizer já não cabia nessa forma de expressão, e que o próprio mundo havia se transformado de tal maneira que a mobilidade restrita dessa estética não seria capaz de traduzir a sua realidade histórica. Para chegar a essa conclusão, o autor recorreu à experiência acumulada em anos de trabalho com o texto literário e à observação interessada da cultura artística. A escolha por escrever um auto decorre então desse conjunto de vivências, entre as quais talvez a mais importante seja a viagem que fez à Europa em 1961, quando teve contato com a arte medieval.

6.6 OSMAN E A ARTE MEDIEVAL

No período em que esteve no continente europeu, Osman seguiu uma programação de visitas a diversos museus e catedrais, assim como assistiu a uma quantidade considerável de peças, na França, onde fixou morada, e também na Itália e na Holanda. Em *Marinheiro de Primeira Viagem*, Osman registrou algumas impressões para ele marcantes, que certamente podem nos servir como indicação para compreendermos os motivos que o fizeram escrever as peças *Auto do Salão do Automóvel*, *Romance dos Dois Soldados de Herodes* e *Mistério das Figuras de Barro*. Afinal, o denominador comum das três é tanto a adoção de soluções do teatro épico, anti-ilusionista, quanto sua ligação com a cultura do medievo, indicada desde os títulos. Na Europa, Osman alargou consideravelmente suas referências artísticas, podendo nessa viagem confirmar algumas intuições que já possuía. Como diz o autor: "... a viagem me marcaria muito porque nela viriam a se definir certas coisas que já se esboçavam no meu espírito antes de partir." (LINS, 1979, p. 212); em especial, Osman aprofundou sua consciência a respeito das relações delicadas entre o objeto artístico e o seu reflexo no tempo histórico.

Empregando, como em quase todo o livro, um ponto de vista narrativo, e não autobiográfico, em *Marinheiro...* Osman faz algumas observações muito relevantes sobre um espetáculo visto por ele na França, a representação de uma peça medieval, *Le Jeu de Robin et Marion* (século XIII), do trovador francês Adam de la Halle (1237?–1288). Nessa reflexão, Osman observa como pode uma obra mudar profundamente

em contato com outra circunstância histórica, e como seus sentidos podem emudecer na via até o real:

“Em exibição, no *Théâtre de l’Alliance Française*, uma peça do século XIII, *Le Jeu de Robin et Marion*, de Adam de la Halle. Penso, assistindo-a, no quanto a escolha desse texto e o amor com que é apresentado significam de mentira e de fuga aos nossos dias. Não tem, todo artista, obrigação de enfrentar seu próprio tempo? Amá-lo se possível e *em nenhum momento* ignorá-lo? Jean Vilar, montando Turcaret, introduz a música de Duke Ellington na comédia do século XVIII e atribui a Lesage preocupações nossas, revigorando assim uma obra do passado, impregnando-a da substância do nosso próprio tempo. Não tem sentido, hoje, irmos ao teatro para vermos os ingênuos pastores de La Halle, habitantes desse falso paraíso que é o antigo tempo e do qual todos nós, homens do presente, seríamos tristes exilados.” (LINS, 1980, p. 34, grifo do autor).

Revigorar uma forma do passado com o conteúdo do seu tempo é precisamente o que faz Osman Lins em *Auto do Salão do Automóvel*. Nessa reflexão, e em outras, Osman alude à impossibilidade de recuperar, pela simples contemplação artística, as relações originais de uma obra de arte. Pois a perspectiva sempre modifica o observado, e nenhuma beleza resiste de modo absoluto às transformações operadas no real, de maneira que tentar isolar as belezas existentes em uma obra é ignorar a ligação do sujeito poético com a inevitável historicidade do destinatário da mensagem estética. Por isso, afigurava-se para Osman cada vez mais a necessidade de encontrar um ponto de vista que de certa forma pudesse denunciar essa ilusão de naturalidade histórica:

“Ilude-se quem crê na apregoada perenidade da arte: nem mesmo as obras-primas conservando a rica e palpitante plenitude que envolve a sua criação. Que receberemos nós, verdadeiramente, das obras elaboradas fora do nosso tempo, seja cronológico, seja sociológico? Que receberemos dos gregos, dos totens, de toda a arte sacra, com seus anjos? A captação desses mundos é demasiado imperfeita e sempre equivocada. [...] Fora das pressões que a elaboraram, que a fizeram necessária, talvez inevitável, a obra de arte, testemunha de uma circunstância, modifica eternamente o seu depoimento. Infundimos-lhe nossa visão das coisas, atribuímos ao mundo no qual ela se produziu e que reconstituímos — se reconstituímos — pela imaginação cultivada, realidades nascidas de nossa própria experiência, impregnamos com a nossa vida o seu significado original.” (LINS, 1980, p. 135-136).

Na arte europeia medieval, Osman reconheceu a ritualização da vida como um modo de espalhar o belo em todas as coisas, imprimindo sobre elas o ponto de vista de uma espiritualidade que se pretendia eterna, na prática negando ao observador a possibilidade de uma perspectiva pessoal. Já em 1961 o autor enfatizava a ideia de ritualização que anos mais tarde lamentaria estar sendo perdida no ambiente urbano moderno. Fascinado pela arte do medievo, Osman deixou-se, em especial, impregnar

pela visão dos vitrais das igrejas góticas, não apenas pela beleza radiosa que projetavam sobre o interior das igrejas, mas por encontrar neles a manifestação perfeita do aperspectivismo medieval. Logo no início da viagem, o autor anotaria o encantamento que sentiu por um vitral em Bordeaux; depois, em Saint-Etienne, admiraria o que chamou de “poder de síntese espantoso” (LINS, 1980, p. 12) do vitral. Sem prejuízo à reflexão, o assombro de Osman ante os vitrais proveio justamente da sabedoria que identificava no fato de que neles não havia obediência ao princípio naturalista de representação, no fim das contas ilusório:

Sente-se ligado aos homens de há 700 anos, que teceram essas ogivas de chumbo, vidro e luz. Que há, pergunta, nestes vitrais do século XIII, que os faz superiores aos dos séculos XV e XVI? Por que estes últimos, imitando com servidão crescente a “natureza”, extraviaram-se, parecendo hoje autênticos malogros? (LINS, 1980, p. 12).

A fascinação de Osman, como se vê, o fez captar muito bem o poder de síntese do signo alegórico, criado por uma comunidade baseada na tentativa de traduzir a matéria do espírito em um mesmo conjunto de símbolos e didaticamente expô-los no concreto das ações terrenas. Toda essa admiração, mesmo do ponto de vista técnico, levou-o, evidentemente, a tomar a forma artística medieval como um objeto de reavaliação do seu projeto literário, como uma mostra do quão sutil é a relação de identidade entre uma forma e as suas significações externas. Como já dissemos, não foi somente na ficção de Osman que houve, a partir dos anos 1960, um redirecionamento estético. Ao escrever suas últimas peças, o autor também afirmou sua convicção de criar segundo a lógica épica e anti-ilusionista. Por isso, ao remeter diretamente uma delas a uma forma dramática medieval, Osman não pretendeu replicar essências, e sim aproveitar aquilo que essa forma já presumia para, como disse na citação acima, impregná-la “da substância do nosso próprio tempo.” (LINS, 1980, p. 34).

Durante o período em que viveu em São Paulo, Osman constataria o caráter crescentemente fragmentário das relações entre as pessoas, de forma que compreendeu que a substância do seu tempo, como disse acima, se expressa sobretudo no fragmento. Seria preciso, assim, encontrar uma forma suficientemente aberta para comunicar esse feixe de relações, o que, muito habilmente, o autor veio a encontrar na tradição do auto medieval, em cuja moldura introduziu essa substância fragmentada. Por meio desse jogo entre a forma antiga e o conteúdo radicalmente contemporâneo, Osman conseguiu comunicar as contradições e a falta de

interioridade psicológica que poderiam caracterizar certa dimensão da vida urbana moderna. Portanto, observemos, a seguir, como o autor procurou aplicar essa perspectiva no *Auto do Salão do Automóvel*.

6 AUTO DO SALÃO DO AUTOMÓVEL: UM AUTO DA URBANIDADE

Escrita por volta de 1969, a peça *Auto do Salão do Automóvel* recebeu duas montagens. A primeira apresentação, sobre a qual já tratamos, se deu em novembro de 1970, no teatro do TPN, sob direção de José Pimentel. Já a segunda foi apresentada no Teatro Hermilo Borba Filho, também em Recife, entre setembro e outubro do ano de 2012, tendo sido dirigida por Kléber Lourenço. Ao contrário do que ocorreu na montagem realizada pelo TPN, na versão mais recente, a peça, como pretendeu Osman, teve como cenário a cidade de São Paulo.

Juntamente com duas outras peças em um ato, *Mistério das Figuras de Barro* e *Romance dos Dois Soldados de Herodes*, esse auto foi publicado em 1975 pela editora Livraria Duas Cidades. Logo na página de apresentação do volume, Osman informa sobre a natureza menos fechada dessas peças, aludindo à liberdade que o encenador teria para efetuar várias escolhas criativas no momento da transposição delas para o palco, uma mudança marcante em relação ao conceito de fidelidade irrestrita ao texto que Osman defendera com tanta veemência em *Guerra sem Testemunhas*. Talvez o caráter acentuadamente épico dessas peças distasse da defesa em abstrato que o autor manifestara no seu ensaio sobre teatro.¹²⁴

Na abertura do livro que reuniu essas três peças, Osman chega a lamentar não ter podido assistir à encenação produzida pelo TPN para *Auto do Salão do Automóvel*,¹²⁵ que dedicou a Hermilo Borba Filho e aos escritores Esdras do Nascimento (1934–2015) e Gilvan Lemos (1928–2015). Uma das advertências que comunica na apresentação do livro diz respeito à natureza fantástica dos fragmentos principais da peça *Auto do Salão do Automóvel*, “Ciclistas e pedestres”, em que a insurreição dos pedestres e ciclistas, segundo o autor, “não passa de uma alegoria

¹²⁴ No caso específico de *Mistério das Figuras de Barro*, Osman dirigiu uma apresentação com seus alunos do curso de Letras da Faculdade de Letras de Marília, onde lecionou de 1970 a 1976. No texto de abertura das peças, Osman informa que, por não poder contar com atores e atrizes profissionais, optou por uma encenação diversa da que concebera originalmente para o texto. (LINS, 1975, p. 7).

¹²⁵ Essa menção ao TPN pode ter sido incluída a pedido de Hermilo, que, em carta, diz: “Se puder, quanto a *AUTO DO SALÃO DO AUTOMÓVEL* faça uma referência ao TPN [...]” (In: VIEIRA, 2019, p. 323).

fantástica.” (LINS, 1975, p. 7). Já especificamente na abertura da peça, o autor adverte que esta era composta por cinco *fragmentos*, nomenclatura mais que significativa em função da conformidade de sua estrutura com o assunto de que trata. Dentro desses fragmentos, um deles, “Ciclistas e pedestres”, como informa o autor, “divide-se por sua vez em cinco breves partes, entre as quais intercalam-se os outros fragmentos.” (LINS, 1975, p. 31).

Em seguida, Osman oferece algumas instruções para a leitura da peça, explicitando, entre outras coisas, o fato de que as frases escritas em letras maiúsculas correspondem a “citações extraídas da vasta literatura publicitária divulgada no ano em que foi escrita a peça (1969), creio eu, na qual se inserem, formando uma espécie de *colagem*.” (LINS, 1975, p. 31, grifo nosso). No parágrafo que segue, o autor informa ao encenador que este teria liberdade para modificar a ordem em que cada fragmento deve aparecer, com exceção de “Ciclistas e pedestres”, que contém o desfecho. Essa noção de colagem descrita por Osman é acrescida da possibilidade que teria o encenador de substituir qualquer fragmento pela pantomima “O Tímido Deseja um Táxi”. Nela, além do caráter anti-dialógico, há um evidente parentesco com o mimo, que, tal como nos autos da Idade Média, recortava a encenação da história bíblica, inserindo nela um tom de comicidade. Nessa pantomima distingue-se também algo da estética do cinema mudo: “Com pacotes que escorregam, óculos que caem, guarda-chuva aberto, um indivíduo tenta inutilmente conseguir um táxi, às 6 horas da tarde, em meio ao tráfego intenso, fustigado pelo vento e pela garoa.” (LINS, 1975, p. 31).

No primeiro dos fragmentos intitulados “Ciclistas e pedestres”, como uma introdução ao mundo fantástico do auto, ouvimos a voz do guarda de trânsito, sujeito épico que organiza e apresenta a existência opressiva da São Paulo ficcional. A presença dos automóveis, entretanto, é uma projeção mental, como descrevem tanto a didascália quanto o narrador, que se refere a um “imaginário cruzamento da avenida Paulista com a rua 15 de Novembro” (LINS, 1975, p. 33). Neste cruzamento, no qual estaria concentrado todo o dínamo impessoal da metrópole, esse guarda fantástico comanda o movimento de vários modelos de carros, seres, segundo ele, servis ao destino que lhes era designado: “Obedientes, queimando O ÓLEO DO FUTURO JÁ DISPONÍVEL HOJE, param quando ordeno, segundo as decisões que me vêm, em ondas invisíveis, dos escritórios centrais e dos subterrâneos.” (LINS, 1975, p. 33). Como indicado na apresentação da peça, essas frases em caixa-alta foram retiradas

de anúncios publicitários da época. O efeito desejado, assim parece, é mostrar o guarda como um organismo por meio do qual essa forma estranha de sobrenatural se manifesta. Incorporada nele, essa linguagem publicitária é enunciada no ambiente coletivo da cidade à maneira de uma prédica, pois é como um demiurgo que o guarda, que, com o poder da sua voz, cria todas as coisas. Esse cenário que o narrador descreve sugere uma cosmogonia essencialmente má, em cuja atmosfera sobressaem apenas instituições e objetos que representam a face mais desumanizada da vida urbana:

Vejam esses altos edifícios. Aí funcionam as companhias aéreas, jornais, agências de turismo, emissoras de TV, de rádio, companhias de investimentos, grandes cinemas, concessionárias de automóveis, casas de moda, prostíbulos de luxo. Grandes organizações bancárias: as catedrais dos juros. Sou ligado a tudo isso e tal ligação me engrandece. Meu coração bate ao compasso das grandes rotativas, das Walter Disney Productions, dos turbo-jatos, da violência, das máquinas de calcular, dos programas de maior audiência e dos computadores. (LINS, 1975, p. 33).

Nesse sentido, o fragmento “Ciclistas e Pedestres — 1” serve ao auto de Osman como o Gênesis à cosmogonia cristã, uma vez que no primeiro livro da Bíblia também é a voz do nume que confere existência aos entes. Com a diferença que, na peça, a criação não faz surgir vida: não há animais e nem pessoas, e mesmo as cores dos automóveis que imaginariamente circulam na voz do guarda são “cores que ninguém, por mais que busque, poderá encontrar na natureza, em nenhum céu, em nenhum pássaro, ou pedra, ou flor ou peixe.” (LINS, 1975, p. 33). Na peça, os únicos seres que manifestam vontade são os pedestres e ciclistas, em quem, nos fragmentos seguintes, o narrador vê insinuar-se uma forma de animalidade ameaçadora.

Por tratar-se de um auto, gênero estruturado sob a linguagem religiosa, é inevitável que essa desumanização do ambiente criada desde o início na peça de Osman proponha uma analogia entre a malignidade da vida urbana e as forças demoníacas conhecidas da história bíblica. A associação da ideia de maldade cristã com a cidade é tematizada também no poema *Uivo*, de Allen Ginsberg (1926–1997), no qual, de maneira parecida com a do auto de Osman, o poeta estadunidense faz a cidade ser vista como a divindade Moloque, cuja adoração Deus condenou no Velho Testamento. A certo ponto do poema, a imagem da cidade descrita pelo eu lírico lembra a do narrador do *Auto*...:

[...] Moloque cujos olhos são mil janelas cegas! Moloque cujos arranha-céus erguem-se nas longas ruas como infundáveis Jeovás! Moloque cujas fábricas

sonham e grasnam na névoa! Moloque cujas chaminés e antenas coroam as cidades!

Moloque cujo amor é infindável petróleo e pedra! Moloque cuja alma são eletricidade e bancos! [...] (GINSBERG, 1973, p. 17, tradução nossa).¹²⁶

No *Auto do Salão do Automóvel*, porém, a origem dessa voz que escutamos é inversa, partindo como que do interior da cidade, e o que ela anuncia é uma forma de vínculo ontológico com as construções e entes do sistema financeiro, núcleo do qual partiriam as predicções desse mundo. Sobre esse aspecto da peça, convém mencionar que, recém-chegado em Paris, Osman relatou ter percebido no conjunto urbano a presença mesma da cidade, como se nesta houvesse uma subjetividade que precisasse ser captada:

[...] pensou que a cidade, até então enfática, árida e esquiva, começava a entregar-se — a torre, a ponte, a névoa, o sol, os castanheiros — e que ele estava no umbral de uma aventura: a de conviver durante meses com uma *entidade urbana* [...]. (LINS, 1980, p. 16, grifo nosso).

De forma que o que fez Osman em seu auto foi criar uma maneira de expressar a São Paulo que via — isto é, uma São Paulo “vista por um nordestino” (In: VIEIRA, 2019, p. 150) — também como uma “entidade urbana”. Como escolhesse inserir na peça uma discussão sobre a dificuldade de viver em uma grande metrópole, a entidade paulistana foi representada como a geratriz de um cosmos urbano opressor, que transformaria a natureza dos sujeitos a ponto de fazê-los agir como tipos. Na reclamação que fizera a respeito da montagem da peça pelo TPN, Osman acentua justamente a impossibilidade de, situando-a em Recife, conseguir transmitir essa ideia da existência de um ente urbano que tão poderosamente altera as relações entre os sujeitos e as coisas: “Vejo a ação da peça decorrendo numa cidade de 8 milhões, com mil dificuldades a esmagar o indivíduo.” (In: VIEIRA, 2019, p. 162). Além disso, na adaptação de Pimentel o guarda de “Ciclistas e Pedestres” é o mesmo que volta a aparecer em outros fragmentos, segundo Osman Lins, um erro de compreensão fundamental:

[...] O Pimentel compreendeu que na peça só há *um* guarda. Nada mais errado. O Guarda de Ciclistas e pedestres nada tem de “real”. É um guarda fantástico, solidário com os bancos, a *mass media*, a propaganda, com tudo que dirige os homens. [...] Ora, o Pimentel estava vendo nesse guarda um indivíduo esmagado quando ele é exatamente um ser solidário com o

¹²⁶ “Moloch whose eyes are a thousand blind windows! Moloch whose skyscrapers stand in the long streets like endless Jehovahs! Moloch whose factories dream and croak in the fog! Moloch whose smoke-stacks and antennae crown the cities!

Moloch whose love is endless oil and stone! Moloch whose soul is electricity and banks!”

esmagamento. A destruição dele na peça, como escrevi [na abertura do volume], é “uma alegoria fantástica”. Fantástica. Impossível. Projeção de um desejo. Só. Este guarda é o oposto, por exemplo, do guarda de *Cruzamentos*, que compra uma luneta para ficar mais perto dos homens. Tem de haver, portanto, uma delimitação nítida entre o Guarda que aparece em *Ciclistas e Pedestres* e todo o resto da peça. (In: VIEIRA, 2019, p. 162-163, grifo do autor).

Especialmente nesses fragmentos intitulados “Ciclistas e pedestres”, o que Osman apresenta é, com efeito, uma urbanidade na qual se concentram os piores vícios da sociedade de consumo, como a despersonalização dos indivíduos, transformado em consumidor, a mercantilização das relações, a desigualdade social, a desfaçatez da linguagem publicitária, o empobrecimento do trabalhador, a uniformização dos gostos, a violência e o arbítrio das instituições governamentais, etc.

A desconfiança e o desconforto que Osman Lins sentia em relação ao modo de funcionamento de uma metrópole foram tematizados pelo autor também nos artigos que publicou em jornais. Em *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*, livro onde foram reunidos alguns desses artigos, há uma seção intitulada “Problemas da cidade”, dedicada a discutir exclusivamente questões urbanas que incomodavam o autor. A crítica à indústria imobiliária, por exemplo, foi um tema frequente. No artigo *A ciência na frente do homem. Pior para o homem*, de 1977, Osman aborda a assimetria entre o interesse público e o das grandes corporações imobiliárias que constroem novas edificações sem levar em consideração os transtornos causados pelo uso de máquinas muitíssimo ruidosas. Como percebe o autor, esse fenômeno, causado pela desigualdade social, é um fator que constitui toda a lógica de construção nas grandes metrópoles:

Uma das manifestações desse fenômeno, a mais contundente, a mais comum, a que atinge nas cidades grandes um maior número de pessoas desabrigadas pela lei, é a influente, a triunfante, a arrogante, a sacrossanta e ultraimpune indústria imobiliária. (LINS, 2018, p. 368).

Utilizando-se, pois, dessa imagem de um poder ominoso que interfere livremente no desenho da cidade, fazendo surgir nela construções que sufocam a escala humana, Osman construiu um auto em que a metafísica se manifesta de modo ameaçador. Dessa forma, a peça de Osman adequa ao seu tempo um dos determinantes históricos do auto medieval, uma vez que, neste, o modelo de humanidade existia em função de suas relações com Deus, sob uma axiologia e um universo de símbolos estáveis e simplificados, ou seja, sob a noção de *moldura* a que se referia Auerbach (1976, p. 136). E através dela o drama medieval garantia, entre

outras coisas, a comunicação com um público de pessoas simples, a quem era mostrado a vitória sempiterna do Bem sobre o Mal.

Essencialmente, há no *Auto do Salão do Automóvel* uma ironia histórico-formal. Isto porque Osman inseriu um conteúdo de crítica à dessacralizante urbanização moderna em uma forma dramática que, como já vimos, só pôde se diversificar justamente como resultado do desenvolvimento de uma urbanidade disposta em torno de um sistema simbólico profundamente sacralizante. Aqui, de modo breve, há que se lembrar o sentido que organizava a cidade medieval. Esta nasceu para oferecer aos seus habitantes uma noção de ordem (*kósmos*), de segurança contra o perigo de ataques externos, vindos sobretudo do campo. Como diz Jacques Le Goff (1998, p. 111), a partir da chamada Baixa Idade Média, “[...] a cidade deve corresponder a uma imagem simbólica, uma imagem de ordem.”. Sobre esse aspecto em particular, anota Mircea Eliade que:

Instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo. Quando a instalação já não é provisória, como nos nômades, mas permanente, como é o caso dos sedentários, implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade. “Situá-lo” num lugar, organizá-lo, habitá-lo — são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao “criá-lo”. Ora, nesse “Universo” é sempre a réplica do Universo exemplar criado e habitado pelos deuses: participa, portanto, da santidade da obra dos deuses. (ELIADE, 2010, p. 36).

Em uma sociedade impregnada pelos símbolos da religião, como era o caso do conjunto das sociedades católicas medievais, escolher um espaço para erigir uma cidade implicaria necessariamente uma consagração ao comando das leis divinas. De sorte que a cidade medieval europeia era o lugar onde o sagrado cristão, o Bem, deveria se manifestar, e uma dessas formas de celebração do sagrado, como sabemos, era a encenação de autos de milagres, de mistérios e de moralidades.

Em contrapartida, a grande cidade moderna seria o resultado mais bem-acabado da racionalidade produtiva e da confiança no progresso da civilização. Alteada sobre a técnica, ela representaria a conquista de um espaço próprio; simbolicamente, seria a vitória dos humanos sobre as forças cegas da natureza, algo como um cosmos civil. O resultado, no entanto, é, na época em que Osman escrevia seu auto, a contínua dispersão da medida humana e uma tendência quase irrefreável à fragmentação. Consolidava-se, assim, um processo histórico de massificação da cultura, de homogeneização das formas de vida, que levava as comunidades a perderem sua originalidade, como Osman advertia em relação ao Brasil. Escrita em

um período particularmente contraditório da história do capitalismo brasileiro, *Auto do Salão do Automóvel* cria uma linguagem por meio da qual fica exposta a incompatibilidade que constituía o ideal de “modernização conservadora” empreendido pelos governos militares da época. Nesse período, o do chamado “milagre econômico”, ao mesmo tempo em que houve um grande acréscimo no número de residências que possuíam televisores, facilitando não por acaso a veiculação de anúncios publicitários e propaganda em prol do regime, houve também um abandono dos programas sociais financiados pelo Estado, o que aumentou consideravelmente a desigualdade social, especialmente nos maiores núcleos urbanos (FAUSTO, 2008, p. 269).

Portanto, a escolha de inserir em um gênero dramático antigo esse conteúdo histórico comunica, no plano formal, a feição contraditória do momento histórico no qual Osman escreveu essa peça.

A redução do teatro a artigo de entretenimento é também sentida como efeito desse conjunto de transformações técnicas, entre as quais está a afirmação dos meios de comunicação em massa como principal agente formador do discurso público, daí que Jean-Jacques Roubine (2003, 181, grifo do autor) aluda à existência, no teatro do século XX, de uma “nostalgia do *sagrado*”. Por isso a ironia no choque entre a designação do gênero auto e o conteúdo dramático da peça de Osman, que representa o fragmento — e o fragmento, e o fragmento; e por isso também a sacralidade estranha que vemos no *Auto do Salão do Automóvel*, rompida somente pelos pedestres e ciclistas, os únicos nessa cosmogonia capazes da ação desautomatizada. Além de resgatar toda a tradição dos autos de moralidade da Idade Média tardia, a nível pessoal, Osman Lins, realizou, com essa peça, seu propósito de criação conscienciosa, enfrentando o caos dos significados da vida urbana e extraíndo dele uma ordem possível. Pois, como afirma o autor:

Pode o ficcionista servir ou enfrentar o universo. Servi-lo, implica em estudo e análise, mas repudia a imersão no âmago das coisas, apenas rondando sua intimidade e passivamente registrando a ordem que as rege; enfrentá-lo, ao contrário, se não desdenha a análise e o estudo, compreende uma insurreição contra o mundo e o esforço agressivo de submetê-lo a uma ordem que estabelecemos. Na violência ao real, no conflito com o real é que o revelamos. (LINS 1974, p. 60).

Osman compreendeu perfeitamente bem que buscar representar indivíduos psicologicamente estáveis, em relação linear, como fizera em *A Idade dos Homens*, seria, naquele momento, completamente descabido. Inerme diante dessa realidade

estonteante da urbanidade capitalista, a contraposição do sujeito não poderia surgir de uma relação interpessoal, e sim no confronto com o próprio mundo — porque agora quem impunha o desafio à humanidade era, repetindo o que dissera Osman, a “entidade urbana”, neste caso representada pela figura do guarda de trânsito. Como bem aponta Teresa Dias (2011, p. 125):

A fragmentação daquilo que, por sua vez, é um fragmento estremece de modo absoluto a natureza da forma dramática, apontando para o desenvolvimento de um teatro épico, em que o dramaturgo aproxima-se do narrador.

De maneira que, se a matéria histórica apresentava seus elementos de modo fragmentário, também a estrutura dramática buscou reproduzir esse compasso dotando cada parte isolada de significado, ainda que mediando-as pela integridade do conjunto, o que pode ser constatado *por entre* os fragmentos do *Auto do Salão do Automóvel*.

No segundo fragmento da peça, “Vermelho, amarelo e verde” Osman optou por uma forma de enunciação dramática que assemelha a ideia do “drama documentário” que, no início do século XX, buscou Erwin Piscator (1893–1966) ao aplicar no palco a estética da reportagem e da revista, “numa apresentação simultânea e sucessiva de um sem-número de quadros.” (ROSENFELD, 1977, p. 145). No *Auto...*, antes de iniciar o fragmento, há uma advertência informando que “*O texto que se segue quer reproduzir ou imitar, em termos teatrais, uma reportagem ilustrada. [...]*” (LINS, 1975, p. 33). Em seguida, narra-se uma reportagem sobre o trabalho de um guarda de trânsito em São Paulo. Não o guarda fantástico do fragmento inicial, mas um personagem individualizado, Felício Estevão Lima, que, entre *flashes* do seu dia a dia, dialoga com o repórter:

— O senhor imagine. É isso todo santo dia. Há seis anos e meio estou no tráfego. Sofro de pesadelos. Um porco num Mercedes, levando-me para o Salão da Criança. Proprietários de Volks me crucificando num semáforo.
[...]
— O que lhe vem à mente quando se fala em vermelho?
— O fruto do café, a Colsan, extintores de incêndio, o comunismo, o sol no horizonte, as luzes no alto das torres por causa dos aviões. E, não sei por que, dinheiro e falta de dinheiro. (LINS, 1974, p. 34).

Como neste caso, o diálogo entre o repórter e o guarda é sempre entremeado pelas sutilezas do ambiente histórico da peça, escrita durante o período mais brutal da ditadura empresarial-militar brasileira. Ao fim de cada sequência de perguntas, o repórter, além disso, pede que o guarda responda o que ele lembra quando pensa

nas cores do semáforo e, no fim, também no semáforo apagado. O tipo de resposta associativa oferecida pelo guarda inclui invariavelmente uma pequena denúncia às condições de trabalho dos servidores públicos. Esse fragmento contém de fato um caráter de documento social, algo que o próprio Osman Lins confirma na carta a Hermilo sobre a qual já discutimos anteriormente: “Vermelho, Amarelo, Verde. [...] — Não esquecer que essa entrevista é o resultado de várias conversas que eu tive com elementos ligados à Força Pública. É um documento social.” (In: VIEIRA, 2019, p. 164).

Vale mencionar aquilo de que lembra o guarda quando perguntado sobre as outras cores. O amarelo: “— O enxofre, os girassóis, laranjas, malmequeres, a bÍlis, os chineses. A corrida do ouro para a Califórnia.” (LINS, 1975, p. 35). O verde: “— O Caçador de Esmeraldas, a Mãe D’Água, papagaios, calangos, a folhagem do mundo. O dólar.” (LINS, 1975, p. 35). O semáforo apagado: “— A falta de rumo, os buracos sem fundo, o chão do mar, o outro lado da lua, o desconhecimento do futuro. O bolso sem dinheiro.” (LINS, 1975, p. 37). Percebe-se então que, ao encerrar cada sequência associativa com uma menção do guarda à falta de dinheiro, na peça fica ligeiramente sugerido um pessimismo social alegorizado pelas cores do semáforo.

O fragmento seguinte é a segunda parte de “Ciclistas e pedestres”. Após enumerar alguns nomes de modelos de automóveis que imagina passar sob seu comando, o narrador volta a referir-se à sua identidade inseparável da substância urbana:

As raízes dessa força que a tantos subjuga mergulham fundo: bebem a seiva nas caixas-fortes e nas pedras das fundações. [...] Os veículos, estes ficam comigo, sob as minhas ordens e o alto patrocínio de. Vão para onde mando e determino. De início, uma vantagem se impõe: os motoristas, com as mãos no volante e na alavanca de marcha, têm os olhos em mim e nas luzes do semáforo. (LINS, 1975, p. 38).

A seguir, cita mais uma vez os males do mundo como sendo originados nos pedestres e ciclistas, únicos que não obedecem ao seu comando e em quem começa a perceber sinais insurgentes de vida natural:

Onde pensam que está o nascedouro dos males deste mundo? No cristianismo? Na varíola? Na alquimia? Nos pedestres. Detesto-os. [...] Quem os obriga quando o sinal se abre para eles, a seguir em frente? [...] Nas calçadas, é rei, dono e senhor. Uma coisa hoje me assusta: há mais pedestres que de costume e todos parecem tensos, com os olhos muito abertos. Estarei enganado ou vejo realmente, no fundo de seus olhos, ouriços, anzóis, pedras, cacos de vidro e chifres? (LINS, 1975, p. 38).

No fragmento “O Fanático do Trânsito”, por sua vez, Osman insere um personagem que conversa com um guarda de trânsito; a presença deste, entretanto, é somente a de um interlocutor suposto. Aqui também Osman explora a dimensão épica por meio de uma maneira diversa de estabelecer um pretense diálogo. Como o personagem do Fanático do Trânsito é apresentado efetivamente como um tolo que internalizou todos os códigos massificados da vida urbana — em termos políticos, como um reacionário —, sua enunciação se dá em um plano mais concreto que o do guarda de “Ciclistas e pedestres”, sendo, a seu modo, a voz dessa comunidade, ou o representante da *coralidade*, como dizem alguns teóricos do teatro contemporâneo (MÉGEVAND, 2013, p. 38). Essa perspectiva surge precisamente como resultado da dispersão de uma ideia mais ampla de comunidade. Como ressalta Jean-Pierre Sarrazac (2017, p. 164, grifo do autor), “A coralidade é a *perda do coro*.”, já que nas sociedades ocidentais modernas não seria mais possível, como nas tragédias antigas, supor um ponto de vista unitário com o qual se identifiquem conjuntamente os cidadãos.

Ainda segundo Sarrazac, uma das características dos personagens que incorporam essa noção de coralidade é a repetição de lugares-comuns, de estereótipos que denunciam uma visão convencional do mundo, no pior sentido da expressão, além de uma concordância com suas piores facetas: “E existe, portanto, uma coralidade que estigmatiza o homem comum no momento em que se torna vítima concordante de processos totalitários que abolem toda personalidade, toda singularidade.” (SARRAZAC, 2017, p. 167). O Fanático do Trânsito seria, desse modo, o resultado de uma serialização da vida urbana capitalista. Tanto é assim que o personagem paradoxalmente afirma a si e à sua família por intermédio dessa despersonalização:

Os automóveis, a mão única, as proibições de estacionar, acho tudo isso tão bacana que escolhi um número pra mim. Quando me perguntam: “Seu nome?” Eu digo: “35-27”. Acho melhor isso do que ter um nome. Qualquer desordeiro pode ter um nome igual ao meu. Mas vá ver se existe nos cartórios ou nos assentos de batismo alguém com o número 35-27. Assino nos recibos rifas, subscrições da Associação pela Defesa da Tradição, da Família e da Prosperidade, tudo com esse número. Meu filho é conhecido na rua como Vinte e Setinho. (LINS, 1975, p. 39).

A desumanização se estende também ao modo de expressão do personagem. Quando este reproduz um diálogo que teve com a sua mulher, as suas vozes são representadas pelo barulho de automóveis:

Até minha mulher, que é uma santa, de vez em quando aparece com reclamação. Ainda ontem veio me dizer: (*som de buzina, agudo e sincopado, imitando a fala da mulher.*) Nem deixei que ela acabasse. Fui categórico. (*Enquanto finge falar, ouve-se sua frase: rumor característico de motor ligado com o escapamento aberto.*) Ela: (*novamente o efeito de buzina.*) (*Tanto nas falas imaginária da mulher como nas do homem, este move os lábios e gesticula como se estivesse reproduzindo a discussão.*)

Eu: (*fortes explosões do cano de escape, enquanto o personagem braceja e pateia violentamente. Ouve-se o rumor estridente de freios.*) (LINS, 1975, p. 39).

Nesse personagem típico, Osman procurou resumir todas as características mais nocivas da cultura política do Brasil. Dirigindo-se de modo submisso a um agente das forças públicas, o Fanático do Trânsito demonstra ser, ao mesmo tempo, um derrotista, que crê no país uma inferioridade nata (“Reclamam, porque o brasileiro é insatisfeito. Povo impaciente.” [LINS, 1975, p. 39]); um admirador da ideia de controle pela força (“Tem que obedecer. Por isso que eu gosto de ver um batalhão marchando. Um, dois, um dois... Ninguém desobedece.” [LINS, 1975, p. 39]); um defensor da ausência do Estado como promotor de justiça social (“Imagine esse quadro: eu querendo discutir com o senhor, querendo que o senhor aumente o meu salário, dê escola de graça a meu filho, remédio e tudo mais. Tive filho porque quis. O senhor não tem nada com isto. Assim é o governo.” [LINS, 1975, p. 39]); um deslumbrado com a cultura estadunidense (“Lá vão três gringos, entrando no Hotel Jaraguá. Basta a gente olhar: vê logo que são almas caridosas. O senhor sabe? Lá na terra deles existe um troço chamado C.I.A., que só pensa em fazer o bem.” [LINS, 1975, p. 39-40]); e, em matéria de comunicação e arte, um conformado com o discurso ufanista, ou “alienado”, como se dizia à época da publicação da peça:

Eu não sei de nada. Toda minha leitura é do jornal luminoso [na peça, este era o meio de comunicação oficial do governo]. Mas, se fizesse uma peça de teatro, um samba, ia procurar engrandecer os bons costumes. [...] Diga se não era formidável uma peça de teatro contando a vida do Ministro do Planejamento. Mas não, o pessoal só quer mostrar miséria, falar do que não presta. Porque o Presidente, porque o Burguês, porque os Estados Unidos... vamos falar da Mãe, minha gente. Da meninice. “Ai, que saudades que eu tenho, da aurora da minha vida...” Não é uma beleza? (LINS, 1975, p. 41).

Em uma palavra, o Fanático do Trânsito é um sujeito reacionário.¹²⁷ E a sua caracterização sob um ângulo um tanto diverso desse foi, para Osman, também uma

¹²⁷ Tão certo foi Osman na composição psicológica desse tipo, que é possível enxergar nele a imagem contemporânea do conjunto de brasileiros que compuseram o núcleo que, entre 2018 e 2022, deu sustentação ao governo fascistoide do ex-presidente Jair Bolsonaro, da boca de quem ouvimos as mais aterradoras demonstrações de indiferença em relação ao cuidado com a vida do povo brasileiro. O “E daí? Não sou covão.” dito em resposta ao aumento de mortos durante a pandemia de covid-19 corresponde à mesma pulsão de morte que, na peça de Osman, faz o Fanático do Trânsito elogiar a

das razões por que a montagem de José Pimentel pareceu insatisfatória: “O Fanático do Trânsito. Na direção de Pimentel, está ágil, vivaz. Errado. Trata-se de um chato, um conversa-mole. Um tipo que não tem o que fazer e que fica bestando junto ao guarda.” (In: VIEIRA, 2019, p. 165).

A adesão do personagem ao poder instituído e, por assim dizer, à cosmologia urbana é tão completa, que o Fanático do Trânsito enxerga a totalidade das relações humanas sob o prisma do modo de funcionamento do trânsito, como se este fosse uma filosofia:

O governo se vê louco. Procura agradar a um, procura agradar a outro — e todo mundo continua reclamando. É por isso que ele toma as suas precauções. Institui a *filosofia do trânsito* da administração pública. Faz muito bem. *O modelo de todas as coisas da vida não é o trânsito?* Na minha casa já estabeleci mão e contramão. Estou indo do quarto para a sala; minha mulher vem da sala para o quarto; temos de conservar a direita. Na sala de jantar, ninguém pode rodear a mesa deste lado. É sempre deste outro. *Ordem é ordem. Assim devia ser o mundo.* (LINS, 1975, p. 40, grifo nosso).

Nesse fragmento do Fanático do Trânsito, assim, Osman consegue criar um sujeito épico que de certo modo antecipa o conceito contemporâneo de coralidade, e nele faz convergir uma série de elementos político-sociais que até hoje persistem na sociedade brasileira.

O fragmento seguinte, “Cruzamentos”, é um monólogo proferido por um guarda de trânsito, mas não o mesmo guarda de “Ciclistas e Pedestres”, embora ambos, como indicado no texto, pronunciem “palavras imaginárias” (LINS, 1975, p. 43). O guarda de “Cruzamentos” posta-se numa “encruzilhada desmedida e jamais silenciosa” (LINS, 1975, p. 43), imaginariamente situada entre as avenidas Nove de Julho e a Avenida Brasil, em um ponto de tráfego intenso. Dali o guarda descreve a passagem dos automóveis, que imagina conduzidos por pessoas mortas, enquanto reflete sobre a natureza ínfima da sua existência:

Quanto a mim, nessas horas, o que sou? Um ponto. Um sinal. Todos que transitam a meu lado e avançam, sempre a olhar para a frente, ignoram-me. Quanto maior o número de carros, mais oco e invisível eu sou. (LINS, 1975, p. 43).

indiferença do Guarda ao ver dois corpos estendidos na avenida: “Gostei de ver o Guarda. Nem deu atenção. A troco de que ia dar? Em primeiro lugar, não tinha nada com isso; em segundo, não era aderente ou parente dos defuntos; em terceiro, se um cadáver não servir nem mesmo de sinal de trânsito, para que é que serve?” (LINS, 1975, p. 42).

Nesse fragmento Osman aprofunda a noção de cosmogonia, apontando obliquamente para a tradição dos autos natalinos, já que o que o guarda narra é o seu próprio nascimento. Nascimento que é também um ato criativo do Verbo, pelo qual o guarda funda um entre os muitos pontos de vista sobre a cidade.

Já no início, o narrador se define como um sujeito solitário, condição, segundo Peter Szondi (2001, p. 50), característica do teatro épico moderno, em que mesmo o diálogo tende à inessencialidade dramática. Nem mesmo parentes o narrador de “Cruzamentos” diz possuir; porém, a ideia de parentesco a que se refere o guarda é ela também um enunciado que parece ter sido posto para acentuar sua solidão e sua ausência de fixidez psicológica, visto que, mais à frente, ele mesmo irá narrar o encontro que ocasionou seu nascimento, simultaneamente vivendo e previvendo o acontecimento. A fragilidade subjetiva dos sujeitos é logo referida pelo narrador; observando com atenção a cidade, vê “As mulheres dos banqueiros, dos industriais e de outras profissões cujo rendimento não é inferior ao esforço dispendido, [que] em geral aparecem nesta hora da tarde.” (LINS, 1975, p. 44) a caminho da consulta com o psicanalista:¹²⁸

O psicanalista finge interessar-se, descobre o que elas querem que seja descoberto e faz revelações chocantes quando chega a hora de chocar. Nessas mulheres perfumadas, nem sempre jovens, tão profundo é o desejo de um contato, que tais horas lhes parecem breves e o preço que custam insignificante. Saem do consultório saciadas, leves; sempre acham que a seção foi muito bem-sucedida. (LINS, 1975, p. 44).

Isolado e carente de genuíno contato humano, o narrador épico passa então a lembrar o fato capital de sua vida:

Um dia, na página de OPORTUNIDADE, entre anúncios de máquinas fotográficas, toca-discos e vestidos de noiva, vi que ofereciam a bom preço uma luneta. Repugnando-me ser um homem por que todos passam e que com ninguém estabelece relações humanas, decidi comprá-la. Foi o único modo que encontrei, neste grande parque industrial, de aproximar-me das pessoas. (LINS, 1975, p. 44).

Dali para frente, o guarda, em seus horários de folga, passou a observar a vida alheia. Instalado na janela do 16° andar de um prédio, o narrador começou a

¹²⁸ Refletindo sobre a atração que a psicanálise exerce sobre a cultura moderna, Ricardo Piglia faz uma reflexão que nos importa: “Em meio à crise generalizada da experiência, a psicanálise traz uma épica da subjetividade, uma versão violenta e obscura do passado pessoal. Ela é, pois, atraente porque todos aspiramos a uma vida intensa; em meio a nossa vida secularizada e trivial, seduz-nos admitir que, num lugar secreto, experimentamos ou experimentávamos grandes dramas [...]”. Assim, conclui Piglia, “A psicanálise nos convoca a todos como sujeitos trágicos [...]”. (PIGLIA, 2004, p. 52).

acompanhar um mesmo casal que aos domingos se encontrava e deixava-se ficar escondido entre os arbustos. Metodicamente, o guarda diz ter cronometrado “esses acasalamentos, sempre rápidos; e, não obstante a pressa, a expressão que a seguir eu descobri no rosto da mulher era de júbilo.” (LINS, 1975, p. 45). Afeiçoando-se ao casal, procurou conhecer mais sobre a vida da mulher, que descobriu ser casada com outro homem. Acompanhando sua rotina, soube também onde morava, aproximando-se dela para sentir o seu perfume, ligando para conhecer sua voz, tentando, dessa maneira um tanto mórbida, estabelecer com ela uma relação. Como resultado, principiou a sentir que nasceria de seu ventre:

De repente, comecei a sentir que, naquele ventre distante, *eu me formava*. Era como se a cidade inteira, com as suas estruturas de concreto e aço, suas avenidas, suas casas de crédito, favelas, automóveis, fosse um limbo, o nada, uma escuridão silenciosa, universo de possibilidades, por mim rompido. Dentro dos meus olhos, dia e noite, via o trabalho do sangue. *Eu era o crescimento*. (LINS, 1975, p. 46, grifo nosso).

O fragmento “Cruzamentos” exige o máximo da lógica intrínseca do gênero com o qual se identifica a peça. No princípio de simultaneidade que sustenta essa sequência de acontecimentos, por menos reais que se pretendam, há o exemplo não tão distante de autos mistérios medievais como o *Mistério de Adão*, em que o personagem de Adão agia no presente estático como prefiguração da História Sagrada, e por isso já conhecia a vinda de Cristo. Todavia, à diferença deste, em “Cruzamentos” o gesto de prefiguração é ao mesmo tempo adâmico e crístico, pois para nascer o guarda precisa agir no interior de uma realidade informe, numa moldura autotélica em que ele é figura de si mesmo: “No meu posto, continuava a dirigir o tráfego, mas não estava só, abrigava em mim a minha própria matriz.” (LINS, 1975, p. 46).

Chegando o momento em que soube que deveria nascer, continuou a observar o casal, e, vendo que seriam surpreendidos pelo marido enganado, precisou então intervir para assegurar sua existência:

Uma tarde, lá estavam os dois, a mulher e o indivíduo que, segundo ultimamente eu descobrira, parecia-se comigo. [...] Vejo então que um automóvel para junto ao meio-fio. O motorista desce e olha em redor. Assesto sobre ele a luneta e o reconheço. [...] Apanho uma faca, chamo o elevador e vou ao seu encontro. Não pela mulher, nem pelo seu amante, mas por mim: não quero ser morto antes de nascer. [...] Vê-me e não sabe o que fazer. Fitando-me, talvez hesite entre as hipóteses de que eu seja quem ele procura ou ali esteja por acaso. Antes que a dúvida se dissipe, cravo-lhe a faca no estômago, depois nas costas.

Ensanguentado, tomei a direção do meu quarto. [...] Dificultosamente, subi os dezesseis andares, tirei a roupa e corri para a luneta. O casal, de mãos dadas, parecia dormir. A expressão de seus rostos era de sossego. [...] Então, com as dores de quem nasce, tão grandes quanto as dores do parto, fui parido. Com todas as minhas forças aspirei o ar e dei um longo, um forte vagido sobre os punhos cerrados. (*Grita.*) Pássaros e nuvens, por mim tragados no ar que aspirava, foram devolvidos ao mundo no meu brado. (LINS, 1975, p. 46).

Na sequência, o quarto fragmento “Ciclistas e Pedestres”. Nele intensifica-se o procedimento de colagem com anúncios publicitários, que se misturam freneticamente com a narração. Modulando a voz como se projetasse um sermão sobre toda a cidade, o guarda fantástico elogia as virtudes da administração (“o superior descortínio dessa venerável administração, a excelsa administração, a infalível administração, a administração [...]” [LINS, 1975, p. 48]) e promove as vantagens do consumo de um sem-número de produtos. Enquanto pronuncia esse sermão, porém, o guarda é momentaneamente interrompido por ciclistas (“Mais três ciclistas de negro, remando contra a maré. Jogam folhas de papel em minha direção.” [LINS, 1975, p. 47]), um prenúncio do acontecimento final da peça. E logo depois, surpreso pela desaparecimento repentina dos veículos, percebe insinuar-se uma ameaça: “Que significa, agora, esta súbita ausência de veículos? A Avenida e a Rua, cruzadas, estão desertas. No vazio deixado pelos automóveis avulta o rumor, agora bem mais próximo, de reza irada e de gaivotas famintas.” (LINS, 1975, p. 48).

No diálogo cômico “Ventosa, o Chofer”, Osman oferece uma caricatura vivíssima das relações de exploração do trabalho no sistema capitalista. Organizado num diálogo entre Ventosa e seu duplo, esse fragmento agilmente descreve a historietta de um trabalhador que desejava comprar um relógio. Para isso, deixou o Nordeste em um pau-de-arara em direção a São Paulo, “A Terra do Trabalho e da Usura!” (LINS, 1975, p. 51). Lá na cidade grande o personagem aceitaria toda sorte de trabalho para conseguir realizar seu sonho de comprar o relógio, mas por mais que trabalhasse nunca se aproximava do objetivo.

De uma às cinco, faxina em botecos; de cinco às sete, carregador no mercado; de sete e meia às onze e meia, lavar automóveis; de doze e meia às dezessete horas, novamente na pá e no carro de mão; de dezessete às vinte, vender bilhetes de loteria, arrastando uma perna, para fingir de aleijado; de vinte e quatro, tomar conta de carros perto dos cinemas. De meia-noite à uma — o merecido repouso. Isto resolveu?

— Não, não resolveu.

— Tentaste, na busca, outras profissões.

— Exatamente. Tentei ser prestamista, banqueiro, cáften, agiota, lojista, joalheiro, concessionário de empresas automobilísticas, vendedor de drogas, dono de farmácia, incorporador, contrabandista, hoteleiro, proprietário de

uma rede de ônibus. Nada consegui: faltava-me capital. Então experimentei ser motorista de táxi. (LINS, 1975, p. 51).

Não conseguindo, com nenhuma dessas ocupações, atingir sua meta, Ventosa decide dividir-se em dois, mas nem isso adianta.

- Que ideia tiveste, de repente, para aumentar teus ganhos?
- Dividi-me em dois. Motorista de táxi e motorista de ônibus. Quero ter um relógio e ficar rico, dê no que der. Agora sou ou somos dois a trabalhar.
- Isso vem dando certo?
- Não, não vem. Somos dois a comer, dois a calçar, dois a vestir, dois a resfriar. Nossas despesas se multiplicaram.
- Que conclusão tiraste?
- A de que pobre é furado.
- Onde o furo, Ventosa?
- Não sei. No bolso, nas costas, no estômago, na vida, nos pés. Qualquer dinheiro que entra, sai pelo buraco.
- Continuas dormindo de meia-noite à uma?
- Continuo.
- Não será o buraco essa hora que dormes?
- Talvez tenhas razão. Vou experimentar, a partir de amanhã, durante um ano, a dedicação integral: vinte e quatro horas por dia! (LINS, 1975, p. 52)

Nessa parte da peça, Osman parece se divertir com a tolice de quem pensa que, no capitalismo, a riqueza tem de fato alguma relação com a medida do esforço empreendido no trabalho. Pois, via de regra, não importa o quanto um indivíduo trabalhe, para enriquecer, parafraseando o próprio Ventosa, sempre lhe faltará o capital. Hoje, mais do que na época em que a peça foi escrita, a estratificação social é um dado estruturante das sociedades pautadas pela ideologia neoliberal, cada vez menos permeáveis à mobilidade de classes. Mais: diante do fenômeno que hoje testemunhamos, da superexploração do trabalho, ou, como se diz, da “uberização” dos vínculos trabalhistas, a caricatura de Ventosa vai espantosa e inadvertidamente deixando de ser uma exageração estilística e se aproximando da nossa realidade, ou melhor, a nossa realidade é que teima em se aproximar da caricatura.

Assim como em outros fragmentos, também na adaptação de “Ventosa, o Chofer” Osman veria uma leitura errada por parte de José Pimentel:

No quadro “Ventosa, o Chofer”, há um diálogo rápido, na 2ª pessoa do singular, entre Ventosa e Ventosa, um diálogo com ele mesmo. Não só mudaram o diálogo para a 3ª pessoa, com que o diálogo perde em rapidez, como substituíram um dos Ventosas por um Guarda. Não é. Ventosa, que é chofer de táxi, resolve ser DOIS, trabalhando também com ônibus, para ver se assim ganha mais. O que não dá resultado, como se poder ver se se ler com um pouco de atenção o original. (In: VIEIRA, 2019, p. 162).

Por fim, o fragmento “Ciclistas e Pedestres — 5”, em que ocorre a “revolta dos pedestres, dos ciclistas” (LINS, 1975, p. 53). Apesar de todo o pessimismo, do clima

por vezes sombrio da peça, *Auto do Salão do Automóvel* termina de modo esperançoso, quase poder-se-ia falar em uma esperança revolucionária. A estruturação da peça, mantendo sempre como eixo os fragmentos “Ciclistas e Pedestres”, prepara esse momento de excitação final, em que os mecanismos de opressão urbana são derrubados pela força irresistível da ação coletiva. O fato já vinha sendo preparado desde o primeiro dos fragmentos. Logo no início, o guarda apontava para a ideia de contramão e para a liberdade de movimento dos pedestres e ciclistas como manifestações perigosas à manutenção do seu controle sobre a cidade imaginária. E como diria Marx (2011, p. 31), nenhuma revolução atinge os centros do poder como “um raio do céu sem nuvens”; é próprio, portanto, do correr da história haver sempre uma esfera latente de sedição, uma reserva de energia contida no interior das contradições históricas, esperando apenas a ocasião propícia para precipitar-se de modo explosivo.

Assim, ainda outra vez pela perspectiva do guarda fantástico, assistimos ao povo insurgir-se contra o organismo malévolo da cidade, representado pelo guarda:

Muitos silentes, muitos murmurando, muitos cantando, muitos bradando, muitos sós, muitos de braços dados, todos decididos. Marcham sobre mim. Usando escadas de corda, descem dos andaimes, das janelas. Saltam das portas. Nascem do asfalto. Brotam das calçadas. Impossível calcular seu número, pois crescem sempre. (LINS, 1975, p. 53).

Como se fosse um formigueiro, do interior da cidade surgem os pedestres e ciclistas, direcionando sua revolta aos objetos (“Cada vez mais violentos, jogam contra a parede bateadeiras, enceradeiras, aspiradores de pó, liquidificadores.” [LINS, 1975, p. 53]), empunhando cartazes com lemas questionando o *status quo*: “‘Fracassamos na vida: é menos lucrativo para os outros’. ‘Abaixo o *happy-end*.’” (LINS, 1975, p. 53) e zombando da massificação da linguagem jornalística: “Alguém, num alto-falante, lê alternativamente cabeçalhos dos matutinos e vespertinos: ‘Conferência de Cúpula.’ ‘Nua na gafeira.’ ‘Manifestações juvenis abalam o mundo.’” (LINS, 1975, p. 53). E sob esse impulso iconoclasta, derrubam os signos dessa cosmogonia opressiva:

A onda se aproxima, lenta. Parte arrombou as entradas dos prédios, enveredou pelos corredores e, das janelas mais altas, desenrolam cordas das quais pendem figuras de animais. [...] Em meio aos gritos, aos cânticos esparsos, às vidraças que saltam, ao ressoar desses pés, um brado repetido em coro por incontáveis gargantas martela as caixas-fortes, as torres transmissoras, as tabuletas de bronze, cada vez mais tenso: “Desobedecemos. Desobedeçamos. Desobedeçamos. Desobedecemos.” (LINS, 1975, p. 54).

De modo apoteótico, a multidão se aproxima do guarda, e no céu este vê, como se fosse uma bandeira, que “Um grande papagaio de papel, em muitas cores, rodeado de fitas adejantes, sobrepaira a manifestação.” (LINS, 1975, p. 54). E no ar se espalha o refrão do povo:

UMA FORMIGA NÃO COME UM CÃO,
MAS SEISCENTAS MIL COMEM UM LEÃO. (LINS, 1975, p. 54).

Desesperado, o guarda ainda tenta interpor os últimos obstáculos à vontade coletiva, mas acaba sendo esmagado por essa marcha irresistível:

E agora estão próximos, ei-los, fecho o sinal para eles, mas apedrejam o semáforo, apedrejam-me, derrubam-me, pisam-me, destroem-me, um último e imenso cartaz desce sobre mim, é o meu epitáfio — e nele está escrito, com grandes letras vermelhas e azuis, em nossa língua paterna: THE END! (LINS, 1975, p. 54).

Como disse o próprio Osman na apresentação do volume, “a insurreição dos pedestres e ciclistas, que centraliza o *Auto do Salão do Automóvel*, não passa de uma alegoria fantástica.” (LINS, 1975, p. 7). De qualquer modo, com ela move-se um horizonte de significantes bastante conhecidos da psicologia moderna, na qual há um forte apelo ao questionamento das estruturas que garantem a reprodução da vida nas grandes metrópoles. Haveria, assim, como que intuída, uma metafísica civil que rege essas relações com a arbitrariedade de um deus mau. Contra essa floresta de ruídos que é a metrópole moderna, contra a monotonia cinzenta da automatização dos impulsos naturais, Osman sonhou, com o *Auto...*, uma vitória. Uma vitória da vida natural e da liberdade sacudida pelo alcance vistoso da insurgência popular.

7 CONCLUSÃO

Consideremos, ainda que de passagem, o quanto de aventura houve nessa iniciativa de reanimar uma tradição dramática que passou séculos sendo menosprezada pelo gosto dominante e pelos praticantes de teatro. Especialmente para Hermilo Borba Filho, que esteve no início desse processo, foi sem dúvida preciso contar com muita coragem, pertinácia intelectual e principalmente com um inabalável entusiasmo no conhecimento das pessoas, na qualidade essencialmente gregária da cultura. Afinal, para enunciar uma nova maneira de acolher toda uma parcela da sensibilidade dramática do Ocidente seria necessário aplicar-se na criação de um sistema causal próprio, capaz de justificar-se historicamente. É claro que, para isso, Hermilo valeu-se de um ambiente histórico receptivo, pois havia no Brasil dos anos 1940 energia e curiosidade nacionais que permitiram esse empreendimento artístico. Mas o fato é que esse interesse pelas coisas brasileiras ainda não havia se expressado com vigor no meio teatral. Eis então o desafio: demonstrar, na prática, a atualidade possível de certas estruturas tidas como ultrapassadas, como era o caso das formas dramáticas medievais, e com elas tentar refundar a relação do povo de uma região com o teatro.

O princípio fundamental dessa retomada foi a percepção da presença, na arte popular brasileira e nordestina, de uma linguagem espetacular cuja origem provinha em grande medida dos autos de milagres, mistérios e moralidades medievais.¹²⁹ Porém, o conhecimento dessa fonte do drama medieval europeu não pode prescindir da consideração quanto ao seu caráter negativo, quer dizer, não se pode ignorar que a cultura medieval é de certa forma um palimpsesto da religiosidade e da identidade estética dos povos ditos pagãos, como os gregos e os romanos. Por isso foi necessário, na primeira parte deste trabalho, explicitar essa relação, na medida em que, sem ela, não conseguiríamos enfatizar como o ressurgimento do teatro na Idade Média é revelador de sua força e de sua capacidade quase ilimitada de produzir implicação coletiva. Pois, por maiores que tenham sido os esforços dos teólogos, tanto no campo da semiologia quanto da dogmática, para afastar das sociedades católicas a impiedade que pressentiam no teatro, bastou haver uma primeira brecha na

¹²⁹ Como dissera Hermilo, “toda a tradição da arte popular nordestina e brasileira é religiosa — trágica, cômica, de moralidade, de mistério, de metamorfose, de milagre.” (BORBA FILHO, 1959 apud REIS, 2018, p. 26).

composição da missa para que voltasse a se manifestar historicamente a irreprimível vontade humana de representar. De modo análogo ao que dissera Aristóteles na *Poética* (2017, p. 57) quanto aos indivíduos, também na infância *dos povos* a ação mimética constitui uma primeira forma de aprendizado com a qual se compraz a coletividade, que nela se reconhece. Com efeito, do mesmo impulso proto-dramático que fizera, entre os gregos, surgir a tragédia, nasceu o drama religioso, este derivando do diálogo entre o anjo e as três Marias que visitam o túmulo de Cristo, o “A quem buscais?” (*Quem quaeritis?*) pascalino, depois também estendido para as celebrações natalinas.

A partir daí, deu-se um incremento dramático que, aos poucos e não sem o protesto das autoridades eclesiásticas, acatou a extraordinária variedade do fabulário profano, o que incluía a tradição cômica latina do mimo. A essa altura, o drama já havia deixado o recinto das igrejas e como que conquistado o adro, e logo também a praça. Juntamente com os seus tipos, o mimo trouxe a sabedoria do improvisado e a capacidade de se comunicar com a massa camponesa que vinha às cidades para comercializar seus produtos e reforçar, no serviço religioso, seus laços com a dimensão espiritual da vida. O aprendizado sobre as coisas da fé passava por um conjunto de manifestações estéticas que alcançava seu ponto máximo nas festas ligadas ao calendário religioso, as procissões e os espetáculos dramáticos, que poderiam durar vários dias. Esse conjunto, como vimos, correspondia à chamada Bíblia dos pobres (*Bíblia pauperum*), e foi dessa maneira que o teatro reconquistou sua legitimidade social, exibindo toda a história bíblica em um mesmo mosaico simultâneo emoldurado pelos sinais alegóricos deixados pela vontade divina, quando da disposição das coisas no momento da Criação.

Não possuindo o conhecimento da larga tradição teatral grega (que, em grande parte, havia sido destruída pelos primeiros cristãos), o Ocidente católico produziu um teatro que refletia esse pendor de representar todas as camadas de mundo que a soteriologia cristã concebia. Por isso o drama medieval era baseado na amplitude do gesto épico. À unidade poética da tragédia grega tal como descrita por Aristóteles, encadeada segundo laços de necessidade dramática, o teatro medieval, por seu turno, oferecia um quadro ilimitado de ações, combinando a essência da mensagem cristã com a alegre estultice da comédia popular. O resultado dessa despreocupação com a unidade dramática foi a ampliação do espetáculo e a absorção, nele, da dinâmica urbana que por volta do século XII se instaurava na Europa católica. No

palco simultâneo, portanto, há um ponto de encontro entre o incremento da dimensão urbana e a diversificação formal do teatro cristão. E esse dado histórico que liga a encenação dos autos medievais à forma de urbanidade que predominaria no Ocidente, tal como expusemos, é significativo para a interpretação da peça de Osman Lins.

Nesse processo, destacam-se, a princípio, desse mesmo fundo espetacular os autos de milagres e de mistérios. Como tentamos explicitar no decorrer deste trabalho, o, digamos, instrumento intelectual com o qual a maior parte desse tempo que denominamos Idade Média interpretava a realidade não concedia às formas do Ser uma autonomia genérica, de modo que a tipologia formal que aqui adotamos — autos de milagres, mistérios e moralidades — tem como propósito reconhecer certas propriedades dessa cultura que herdamos, e na qual o teatro moderno do Nordeste encontrou proveito. De qualquer modo, o desenvolvimento didático dos assuntos ligados à História Sagrada levou à encenação dos primeiros autos, entre os quais se destacavam aqueles que expunham a história da vida dos santos católicos, os autos de milagres. Esta categoria dramática tinha seus limites ideológicos estabelecidos de saída: explicar a ideia do maravilhoso na agência excepcional de alguns sujeitos santificados. Assim, sua ação moralizante buscava de alguma maneira debulhar o mistério, oferecendo-o inteligível e festivamente para a imaginação medieval, e com isso estabilizando os mais profundos sentidos da manifestação da realidade, aquilo que Jacques Le Goff (1985, p. 23) chamou de “estetização do maravilhoso”. No curso deste trabalho, tentamos demonstrar como os autos de milagres contribuíram para criar um modelo de intervenção do maravilhoso cristianizado na tradição dramática da cultura ocidental, o que passa pelo teatro vicentino e, na época moderna, se verifica exemplarmente na obra de Ariano Suassuna.

Quanto aos assim chamados autos de mistérios, sua designação se origina da característica naturalmente performativa do sacramento, e no campo do teatro é responsável pela ampla tradução dos significados dos eventos bíblicos para os palcos medievais. Neles, as unidades de tempo, espaço e ação foram dissolvidas em função do seu objetivo pedagógico: encenar a História bíblica quase por completo, da Criação à Ressurreição de Cristo. Ainda, o aspecto organizativo dos mistérios contribuiu para a fixação definitiva dos núcleos urbanos, uma vez que eram as corporações profissionais, em colaboração com a Igreja, que se encarregavam de construir o aparatoso palco em que eram apresentados os mistérios. A organização formal do

palco seguia a lógica teocêntrica que regia a mentalidade desse período. E com a estruturação do palco segundo o princípio de simultaneidade, tornava-se exequível a tentativa de dar vazão à natureza episódica dos mistérios. No palco simultâneo cristaliza-se, assim, a tendência épica de toda a tradição dramática da Idade Média, pois esta se baseou na perspectiva de que o drama — ao contrário do teatro clássico grego — não era uma manifestação do presente, e sim, como todas as coisas, era expressão de um tempo absoluto no qual todas as ações se realizavam, o tempo da Salvação. Daí que uma figura importante para essa espécie de encenação seja o sujeito épico — rapsódico — do *praecursor*, isto é, o narrador que unia as instâncias da representação e do relato. Essa tendência épico-rapsódica, aqui argumentamos, é um dos traços mais importantes para a retomada do gênero auto no teatro brasileiro moderno. Mas, entre os dramaturgos cujas obras analisamos, essa escolha não se deu, como no caso do paulista Teatro de Arena (COSTA, 1996, p. 58), como correspondência da elaboração brechtiana, antes como recomposição, no teatro erudito, das propriedades épicas dos espetáculos há muito cultivados pelo povo da região Nordeste.

O desenvolvimento da urbanidade ocidental a partir da Idade Média resulta, entre outras coisas, da atuação das ordens mendicantes, em especial dos franciscanos e dos dominicanos, tanto no plano da ação prática quanto na formulação mais profunda dos teólogos ligados a essas duas denominações. O século XIII, período em que ambas surgiram, marca uma fronteira na história do pensamento ocidental. Nesse momento, há uma tendência geral a abandonar as especulações em torno da irradiação da *essência* em favor de uma posição que vê na *existência* as propriedades do Ser. Em uma palavra, sobrepunha-se, nos meios universitários católicos (a escolástica), a leitura de Aristóteles sobre a de Platão, que, por sua vez, tivera maior relevo na Alta Idade Média. Dito de outro modo, a concepção *nominalista* veio a predominar sobre a *realista*. Esse fato, da ordem da especulação metafísica, entretanto, teria influência sobre a arte praticada a partir de então. É o que pode ser verificado, assim tentamos afirmar ao longo desta tese, no teatro tardio da Idade Média, que gestou os autos de moralidade. Neles, o que se via era a disputa entre o Bem e o Mal pela alma cristã em peregrinação. Sem uma clara definição psicológica, nas moralidades a alma de um Humano genérico sofria a interferência de entidades alegóricas que o estimulavam a escolher o caminho da fé ou do inferno.

Mas talvez a contribuição mais duradoura das moralidades tenha sido a assunção do personagem-*tipo*, ou seja, quando a matéria alegórica fez-se típica. Desse modo, tornaram-se bem mais diversas as possibilidades dramáticas, uma vez que, ao invés do Humano universal, sobressaíram *humanidades* historicamente situadas, por exemplo, em classes. Disso se aproveitaria não só Gil Vicente, mas toda a tradição do drama ocidental, que, com esse instrumento analítico, viu-se diante de um novo arranjo de possibilidades dramáticas. Os tipos representam, na história do teatro, um fenômeno de passagem entre a Idade Média e a era moderna, e as moralidades, portanto, simbolizam a fronteira de validade epistêmica dos autos medievais. Uma nova época que requeria novos modos de expressão.

Por força das novas relações econômicas e do contato que os europeus voltaram a ter com os textos gregos, a sensibilidade artística europeia modificou-se profundamente, afetando o juízo que incidia sobre a arte medieval, a partir dali considerada como feia, grotesca, formalmente antiquada. A linguagem despuerada, a mistura do cômico e do sério, a temática religiosa e a absoluta falta de unidade fizeram com que, para os europeus do século XVI em diante, o auto se tornasse como que um retrato embaraçoso da sua cultura. O classicismo, então, tomou como um dos seus propósitos antes de tudo o abandono dessa forma e a posterior adoção, embora errônea, dos preceitos aristotélicos sobre a verossimilhança teatral. Ainda que de modo adventício alguma peça tenha se aproximado desse modelo medieval, pode-se afirmar que, após o século XVII, o auto foi ignorado pelos dramaturgos do Ocidente, sendo tratado também pela historiografia do teatro quase como um passado indesejado. Ao negar as formas medievais, o caminho do teatro europeu desembocaria no drama burguês, que buscaria o verdadeiro no mais alto grau de ilusão teatral, por isso separando a cena e os espectadores como se estes assistissem ações que ocorriam em um outro mundo.

O que no decurso desta tese desejamos afirmar foi a escolha dos três autores — Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Osman Lins — pelo auto como resultado de uma escolha conscienciosa, que compreende de modo profundo a natureza mediadora da forma. Pois, nela, os elos soltos da realidade se conjugam em um todo que ordena a absorção da matéria histórica; é, portanto, por intermédio das formas — seja na política ou na estética — que os significados agem no circuito de forças da vida em sociedade. É evidente que, em cada um desses autores, a opção pelo auto se originou de circunstâncias individuais, mas foram todos eles beneficiados pela

existência de um ambiente histórico receptivo a esse resgate formal. E isto se deve primordialmente à atuação de uma geração precedente de intelectuais que se preocupavam com a especificidade histórica da cultura da região Nordeste, notadamente Gilberto Freyre. Como indicamos, tanto no caso de Hermilo quanto no de Ariano, de modo mais direto, não fosse pela repercussão das ideias de Gilberto Freyre certamente não teria sido possível afirmar um projeto artístico como o do TEP. Para ele, existiria um jogo necessário entre o antigo e o novo, cabendo à particularidade da região avaliar o que há de proveitoso na tradição. Somente assim, criticamente, a modernidade deveria ser adotada como moldura epistêmica de um dado povo.

No que diz respeito a Hermilo, sua tentativa de, nos tempos do TEP, fundar uma dramaturgia nacional voltada para os problemas da região responde justamente a esse anseio. Ante a adoção servil dos modelos do teatro aburguesado de épocas passadas, Hermilo propunha, na esteira das recomendações freyreanas, um teatro consciente da sua particularidade regional, capaz de se comunicar com o espírito festivo do povo e, no caso do povo do Nordeste, com uma identidade essencialmente ligada aos símbolos da religiosidade cristã. Para instituir a *visão épica e coletiva do mundo* no teatro moderno de Pernambuco, Hermilo viria a se inspirar sobretudo nos espetáculos populares da região. Assim, no pastoril, no fandango, no mamulengo e, principalmente, no bumba-meu-boi, Hermilo enxergaria o caráter épico, lúdico e coletivo que buscava para formar um repertório dramaturgicamente adequado aos seus propósitos. No período em que escreveu o *Auto da Mula-de-Padre* Hermilo se ateria mais ao aspecto temático do que à encenação, ao improvisado, o que viria a se manifestar a partir dos anos 1960, durante o tempo em que esteve à frente do TPN. De todo modo, com essa peça, Hermilo pôs em cena uma lenda regional, dando a ela, já nesse momento, um tratamento épico resgatado da tradição medieval.

Decidindo-se, desde o título, pelo gênero auto, Hermilo aproximou as técnicas modernas de teatro (como a estética expressionista) com o fundo religioso que, na peça, governa os acontecimentos dramáticos. Como nos autos de milagres, *Auto da Mula-de-Padre* introduz o elemento sobrenatural como encadeador das ações. Porém, ao contrário da forma medieval, no auto de Hermilo a resolução não se dá como apaziguamento, e não confirma a soberania da fé sobre o mundo, pois é no arcaísmo das relações estabelecidas socialmente que ocorre o erro da personagem do Padre. Trata-se do ambiente fechado de uma cidade da Zona da Mata açucareira,

impregnado pelas intuições e pelos interditos da moral católica. O que sustentamos, pois, é que, com essa peça, Hermilo realizou uma revisão de certos pressupostos formais do auto medieval. Por meio de um teatro que insistiu no caráter épico, confrontou os códigos da cultura medievalizada do catolicismo popular com uma configuração humana em que os sujeitos se mostram essencialmente falhos. No terreno mais amplo da cultura, Hermilo, além disso, contribuiu imensamente para legitimar essa vertente do teatro moderno em Pernambuco, ou seja, um teatro que se empenha em tornar válida a tradição popular do teatro épico, o que necessariamente inclui o auto.

Também Ariano Suassuna, tendo feito parte do TEP e posteriormente da primeira fase do TPN, estava imbuído desse mesmo propósito de reestabelecer a relação do teatro moderno com o público mais amplo, de modo similar ao que ocorria nas encenações medievais. Em seu caso, porém, a fonte a fornecer os temas necessários à escrita de sua dramaturgia provinha do Romanceiro popular, da literatura de cordel, das narrativas orais do povo sertanejo e também do teatro popular latino. Conservando, do ponto de vista dramático, uma estrutura de causalidade tradicional, que continha, bem demarcados, princípio, meio e fim, Ariano compôs uma série de peças com as quais almejava encontrar, nas suas palavras, o “tom eterno da tradição” (SUASSUNA, 2008, p. 54). Sua perspectiva tradicional, assim como no caso de Hermilo, tinha ligação com as ideias regionalistas. Ariano pressupunha, na formação de uma dramaturgia regional, a possibilidade de se comunicar com uma essencialidade popular assentada na cultura do catolicismo que baseava a experiência histórica do povo brasileiro, especialmente do povo nordestino. O auto seria, assim, uma dessas formas naturalmente aptas a produzir uma identificação coletiva profunda, pois continha elementos que, para Ariano Suassuna, eram condizentes com o mundo elementar dos “povos jovens e primitivos” (SUASSUNA, 2008, p. 74), como entendia ser o caso do Brasil.

Ariano aduzia, portanto, a dramática épica como sendo a mais apropriada forma de conseguir fundar uma nova ligação entre o povo brasileiro e o seu teatro, criando, para o público, uma experiência de “encantamento”. Tal como no drama medieval, também no seu teatro se destaca a figura de um narrador que, de modo pedagógico, transmite ao público um conteúdo moralizante. No *Auto de João da Cruz*, primeira peça de Ariano intitulada como auto, essa figura é o Guia, que se divide entre personagem e narrador. Nessa peça, o tema fáustico é recolocado no ambiente do

sertão nordestino, onde, fugindo da seca, um personagem, João da Cruz, cai na desmedida de desejar o poder absoluto, e por isso abdica da sua vida e da sua relação familiar, núcleo onde o sagrado se manifesta de modo íntegro. Aproximando-se das moralidades medievais, no caminho de João da Cruz, o Humano nordestino, intervêm as forças do sagrado e diabólicas. Nesse caminho, além dos representantes celestes e infernais, aparecem vários personagens típicos da mentalidade medieval, como o Peregrino e o Eremita. No fim das contas, a solução dramática da peça aponta para a adoção dos valores católicos como única forma de salvação. No conjunto da sua dramaturgia, e nesse auto em específico, Ariano Suassuna buscou, na sua contemporaneidade, reinterpretar a manifestação cultural do sagrado e, por meio do teatro, revelar a unidade simbólica que haveria entre o mundo ibérico-medieval e o imaginário do povo nordestino.

Em Osman Lins, encontramos também uma reflexão a respeito das relações do artista com a sua cultura nacional, porém com um enfoque particular. Para começar, o próprio autor insistia no caráter secundário que atribuía à arte dramática, porque sentia que o espaço do drama não satisfazia suas virtualidades de escritor. De qualquer forma, buscou observar, também no meio teatral, como crescentemente se esgarçavam os laços entre os indivíduos e a sua cultura. Entre outras coisas, encontrava no ambiente urbano, massacrante, uma perda dos sentidos rituais, o que empobrecia a experiência humana, uma vez que em qualquer rito haveria sempre depositado considerável conteúdo humano. Havia, na sua visão, um processo excessivamente individualizante na cultura moderna, que punha sobre os valores materiais uma importância que, na mesma medida, fazia minguar os valores espirituais de que se ocupava a criação literária. Contra essa tendência, afirmava a necessidade de o escritor intervir na vida coletiva, com todos os meios de que dispusesse. E o teatro era um desses meios.

No que se refere ao teatro, Osman preconizava um forte apego à preservação da integralidade do texto. Para ele, a função do teatro deveria ser aproximar o texto do espectador, algo que diferia da visão de Hermilo, de quem foi aluno e depois amigo. Essa inflexibilidade de Osman no que concerne à conservação do texto, aliás, é a origem da discordância que manifestou quanto à adaptação que o TPN preparava do *Auto do Salão do Automóvel*, que, em nome da fluidez da encenação, modificava várias características da peça. Nela, Osman manifesta uma série de princípios estéticos que tornaram-se fundamentais na sua trajetória, tanto em sua ficção quanto

em seu teatro. O aperspectivismo e a modalidade épica, anti-ilusionista, determinaram uma divisão convencional em sua obra, que por isso costuma ser dividida em duas metades. E é na segunda delas que sobressai o procedimento épico que observamos no *Auto do Salão do Automóvel*.

Aqui argumentamos que essa divisão resulta, entre outras coisas, da viagem que fez Osman à Europa, em 1961, quando entrou em contato com a arte medieval. No livro *Marinheiro de Primeira Viagem*, Osman chega a ressaltar alguns desses aprendizados que influíram de modo determinante na sua trajetória artística. Nesse sentido, se destaca a admiração do autor pela arte dos vitrais, assim como a reflexão que, em vários momentos, fez sobre a delicada relação dos enunciados históricos com o seu suporte formal. Um desses momentos se deu justamente quando assistia a uma peça escrita originalmente no século XIII, percebendo a fragilidade de um objeto artístico cuja apresentação descurou de sua compatibilidade com o tempo em que era recebido. Como consequência dessas observações, Osman compreenderia então a importância de estar sempre alerta à substância do seu tempo, que entendeu ser o fragmento. É o que vemos no *Auto do Salão do Automóvel*, peça essencialmente fragmentária, na qual Osman apresenta uma cosmologia urbana que apequena os indivíduos e os automatiza. Sem unidade de espaço e nem de tempo, assim como nos autos medievais, a peça de Osman refere os efeitos da urbanidade capitalista sobre a subjetividade moderna, e o faz por meio de uma entonação radicalmente rapsódica. A designação dessa peça como um auto é, assim, um modo de comunicar a contradição que há no tipo de desenvolvimento técnico que se estrutura sobre uma sociabilidade despreocupada com os valores humanos.

No fim das contas, nessas três peças, Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna e Osman Lins encontraram um modo de reclamar para nossa cultura uma velha forma europeia, vendo nela não somente seu conteúdo espiritual, mas a sua pertinência enquanto estrutura de sentido, talvez com isso determinando sua sobrevivência no tempo que ainda virá. Eis uma grande aventura.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor, W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (org.). *Guia Literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- ALVES, Leda; REIS, Luís Augusto (org.). *Hermilo Borba Filho: teatro selecionado*, Volume I. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- _____. *Hermilo Borba Filho: teatro selecionado*, Volume II. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Ana Luiza. “Reciclando o engenho: Osman Lins e as constelações do gesto épico”. In: ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 69-112.
- ARISTÓFANES. *As rãs*. Tradução do grego, introdução e notas Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Annablume, 2014.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- AUERBACH, Erich. *Lenguaje Literario y Público en la Baja Latinidad y en la Edad Media*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1969.
- _____. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa/Recife: UFPB/Editora Universitária; UFPE/Editora Universitária, 1996.
- BACCARELLI, Milton (org.). *O teatro em Pernambuco: trocando a máscara*. Recife: Fundarpe, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2013.
- BANNIARD, Michel. *A Alta Idade Média Ocidental*. Lisboa: Publicações Europa América, s/d.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. “A sátira da mudança no teatro de Gil Vicente: o peso da História e a leveza da Arte”. In: *Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Vol. 1*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, n. 1, dez., 1998, p. 17-35.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do bumba-meu-boi*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

_____. *Diálogo do encenador: Teatro do Povo, Mise-en-scène e A donzela Joana*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2005.

_____. *Espetáculos Populares do Nordeste*. Coleção Buriti. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1966.

_____. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1968.

_____. *Teoria e prática do teatro: antologia organizada por Hermilo Borba Filho*. São Paulo: Agência Editora Íris, 1960.

BIEBER, Margarete. *The History of the Greek and Roman Theatre*. Princeton: Princeton University Press, 1961.

BLOCH, Marc. *Feudal Society*. Volume I, The Growth of Ties of Dependence. Translated from French by L.A. Manyon. London and New York: Routledge, 1989.

BOIADZHÍEV, G. N.; DZHIVELÉGOV, A. *Historia del teatro europeo: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Tomo I. Traducción directa del ruso, de Sérgio Belaieff. Buenos Aires: Editorial Futuro, S. R. L., 1957.

BUTTERFIELD, Ardis. "Medieval Genres and Modern Genre Theory". *Paragraph*, v. 13, n. 2, July, p. 184-201, 1990.

CADENGUE, Antonio Edson. *TAP – Sua Cena & Sua Sombra: o Teatro de Amadores de Pernambuco (1941–1991)*. Recife: Cepe: SESC Pernambuco, 2011.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna. São Paulo: IMS, n. 10, nov., 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental, Vol. 1*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1978.

_____. *História da Literatura Ocidental, Vol. 2*. Rio de Janeiro: Editorial Alhambra, 1985.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um teatro do povo e da terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife: Cepe, 2011.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2012.

CHACON, Vamireh. "Gilberto Freyre, Mário e Oswald de Andrade". *Ciência & Trópico*, v. 21, n. 1, jan.-jun., p. 7-16, 1993.

CHAMBERS, E. K. *The Mediaeval Stage, Vol. II*. London: Oxford University Press, 1903.

CHARTIER, Pierre. “Os avatares de Fausto”. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente*. Tradução: Leila Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 148-170.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*. Volume 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de; MAURÍCIO, Ivan (org.). *Hermilo vivo — vida e obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicarte, 1981.

CORREIA DE ALMEIDA, Maria. “O auto vicentino”. In: VASSALLO, Lígia (org.), *Teatro Sempre*, jan.-mar., Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1983, p. 48-56.

CORREIA, Juareyz; ALVES, Leda (org.). *A palavra de Hermilo*. Prefácio: Ricardo Noblat. Recife: CEPE, 2007.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

DANAN, Joseph. “Diálogo narrativo, diálogo didascálico”. Tradução BAUMGÄRTEL, Stephan; FALEIRO, José Ronaldo. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 41-42, 2013. DOI: 10.5965/1414573101202013041. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013041>. Acesso em: 25 mar. 2023.

DE LIMA VAZ, Henrique. *Escritos de Filosofia VII: Raízes da modernidade*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente 1300–1800: uma cidade sitiada*. Tradução Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIAS, Teresa. *Um teatro que conta: a dramaturgia de Osman Lins*. São Paulo: Hucitec, 2011.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____. *Como se Faz uma Tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

ELIADE, Mircea. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas I: de la prehistoria a los misterios de Eleusis*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1976.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

EURÍPIDES. *Ion*. Introdução general de Carlos García Gual. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2008.

FERREIRA, Ermelinda (org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre Osman Lins*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. "Modelo e imagem. O pensamento analógico medieval". *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, BUCEMA*, n. 2, fev., p. 1-30, 2008.

FREYRE, Gilberto. In: ALTMAN, Fábio (org.). *A arte da entrevista*. Tradução Inês Antonia Lohbauer, Maria dos Anjos Santos Rouch, Rosanne Pousada. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 416-434.

_____. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. "Nominalismo, artes plásticas e trópico". In: *Arte, ciência e trópico*. São Paulo: DIFEL, 1980, p. 37-51.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica: quatro ensaios*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1978.

GANDILLAC, Maurice de. *Gêneses da modernidade*. Tradução de Lúcia Cláudia Leão e Marília Pessoa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

GIBBONS, Edward. *Os cristãos e a queda de Roma*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

GINSBERG, Allen. *Howl and other poems by Allen Ginsberg*. San Francisco: City Lights Books, 1973.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1977.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GONZÁLEZ, Mario M. "Lazarillo de Tormes: um estudo crítico". In: *Lazarillo de Tormes*. Edição de Medina del Campo, 1554; organização, edição do texto em espanhol e estudo crítico Mario M. González; tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves; revisão da tradução de Valeria De Marco. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 185-217.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Tradução Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004

GUZIK, Alberto. *TBC: Crônica de um Sonho*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HAPPÉ, Peter (ed.). *Four Morality Plays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979, p. 75-210.

HARDISON, Jr., O. B. *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*. Maryland: Johns Hopkins University Press, 2019.

HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y del Arte, Vol. 1*. Zaragoza: Editorial Labor, 1993.

HELIODORA, Bárbara. *Algumas reflexões sobre o teatro brasileiro*. Porto Alegre: Editora Meridional EMMA, 1972.

HOLANDA, Lourival. *Realidade inominada: ensaios e aproximações*. Recife: Cepe, 2019.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2013.

HOORNAERT, Eduardo. "A cristandade durante a primeira época colonial". In: _____. (org.). *História da Igreja no Brasil — Primeira Época*. Petrópolis: Vozes, 1979, t. 2.

HORÁCIO. *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

HUBERMAN, Leo. *História da Riqueza do homem*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *O outono da Idade Média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

IGEL, Regina. *Osman Lins: uma biografia literária*. São Paulo: T. A. Queiroz; Brasília, DF: INL, 1988.

JAEGER, Werner. *Paidéia: A Formação do Homem Grego*. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KERÉNYI, Karl. *Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

_____. *Elêusis: imagen arquetípica de la madre y la hija*. Traducción María Tabuyo y Agustín López. Madri: Ediciones Siruela, 2004.

KOTKIN, Joel. *A cidade: uma história global*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LAFER, Celso. *Gil Vicente e Camões*. São Paulo: Ática, 1978.

LE GOFF, Jacques. "O homem medieval". In: LE GOFF, Jacques (org.). *O homem medieval*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 9-29.

_____. *O maravilhoso e o quotidiano no Ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*; 18 ensaios. Tradução de Thiago de Abreu e Lima Florêncio e Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LIBERA, Alain de. *A Filosofia Medieval*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. *A filosofia medieval*. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes, vol. 1*. Seleção, introdução e revisão técnica, Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LINS, Osman. *Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

_____. *Guerra sem Testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Marinheiro de Primeira Viagem*. São Paulo: Summus, 1980.

_____. *Problemas Inculturais Brasileiros: do ideal e da glória e evangelho na taba*. ANDRADE, Fábio (org.). Recife: Ed. UFPE, 2018.

_____. *Santa, Automóvel e Soldado*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2009.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2012.

MACHADO, Lúcia (org.). *HERMILO: lembrança viva de um mestre*. Prefácio: Luís Augusto Reis. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 2007.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.

MARTINS MOREIRA, Thiers. *A arte-maior na poesia dramática de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1945.

MARTINS, Wilson. *O modernismo (1916–1945)*. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

MARTY, Martin. *O mundo cristão: uma história global*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MASSIP, Francesc. “El teatro en el otoño medieval: de la puesta en escena a la puesta en texto”. In: PÉREZ, Bautista; GAMBÁ, Francisco & Jimena (ed.). *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua, San Millán de la Cogolla, 2010, p. 271-276.

MÉGEVAND, Martin. “Coralidade”. Tradução BAUMGÄRTEL, Stephan; FALEIRO, José Ronaldo. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 37-39, 2013. DOI: 10.5965/1414573101202013033. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013037>. Acesso em: 22 abr. 2023.

MELO NETO, João Cabral de. *Auto do frade: poema para vozes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

MILARÉ, Sebastião. *Batalha da quimera*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

MONTANELLI, Indro. *História de Roma: da Fundação à queda do Império*. Coimbra: Edições 70, 2007.

MONTEIRO, João Gouveia. *História concisa do Império Bizantino: das origens à queda de Constantinopla*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

MOURA, Ivana. “O teatro da palavra de Osman Lins ou a palavra no centro do palco”. In: FERREIRA, Ermelinda (org.). *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman Lins*, Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004, p. 181-194.

MURARESKU, Brian C. *The Immortality Key: The Secret of the Religion with No Name*. New York: St. Martin's Press, 2020.

NEIVA, Saulo. *Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 2009.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Ariano Suassuna*. Coleção Série Essencial – Vol. 93. São Paulo: Imprensa Oficial – SP (IMESP), 2018.

_____. *Ariano Suassuna: vida e obra em almanaque*. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.

_____. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1999.

_____. “Um fausto sertanejo”. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto de João da Cruz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021, p. 9-19.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIXEY, Catherine. *The Darkening Age: The Christian Destruction of The Classical World*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2018.

OLIVEIRA, Francisco de. "Consequências da expansão romana". In: BRANDÃO, José Luís; OLIVEIRA, Francisco de (org.). *História da Roma Antiga: das origens à morte de César*. Volume I. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

OLIVEIRA, Lauro de. "Ética na vida e na ficção". In: ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004, p. 17-34.

_____. *Osman Lins: vocação ética, criação estética*. Recife: Bagaço, 2010.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote: meditación primera*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Vivos na memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIRENNE, Henri. *As cidades da Idade Média: ensaio de história econômica e social*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.

PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. Coleção Buriti. São Paulo: São Paulo Editora S. A., 1966.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

RAMOS, Carla Michele. "Teatro Político Cepecista: o *Auto dos 99%* como peça de agitação e propaganda". *Espaço Plural*, v. VII, n. 15, jul.-dez., p. 29-31, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org.; Editora 34, 2009.

RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

_____. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

REIS, Luís Augusto. *Fora de cena, no palco da modernidade: um estudo do pensamento teatral de Hermilo Borba Filho*. Recife: Editora da UFPE, 2009.

_____. "A herança 'Regionalista-Tradicionalista-Modernista' no Teatro Popular do Nordeste: fraternais divergências entre Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho". *Revista Investigações*, v. 17, n. 1, p. 7-25, 2004.

_____. "Hermilo Borba Filho e a dramaturgia moderna em Pernambuco". In: VIEIRA, Anco Márcio Tenório; LEITE, João Denys Araújo; REIS, Luís Augusto. *Hermilo Borba Filho e a dramaturgia: diálogos pernambucanos*. Organização e prefácio de Lúcia Machado. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010, p. 15-26.

_____. *Teatro Popular do Nordeste: o palco e o mundo de Hermilo Borba Filho*. Recife: CEPE, 2018.

REY-FLAUD, Henri. *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*. Paris: PUF, 1979.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ROCHA FILHO, Rubem. *A personagem dramática*. Recife: CEPE, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. *O teatro moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUCQUOI, Adeline. *História Medieval da Península Ibérica*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

RUSSELL, Bertrand. *História do pensamento ocidental: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Tradução Laura Alves, Aurélio Rebello. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Rosaura-Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTO AGOSTINHO. *A Cidade de Deus: (contra os pagãos) parte I*. Introdução de Emmanuel Carneiro Leão; tradução de Oscar Paes Leme. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Federação Agostiniana Brasileira; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2014.

_____. *A doutrina cristã: manual de exegese e formação cristã*. São Paulo: Paulus, 2002.

SANTONI RUGIU, Antônio. *Nostalgia do mestre artesão*. Campinas: Autores Associados, 1998.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1976.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltès*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHMITT, Natalie Crohn. "The Idea of a Person in Medieval Morality Plays". *Comparative Drama*, v. 12, n. 1, p. 23-34, 1978. Disponível em: [JSTOR, www.jstor.org/stable/23293695](http://www.jstor.org/stable/23293695). Acesso em: 11 jun. 2021.

SERMON, Julie. "O diálogo segundo enunciadores incertos". Tradução BAUMGÄRTEL, Stephan; FALEIRO, José Ronaldo. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 33-35, 2013. DOI: 10.5965/1414573101202013033. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013033>. Acesso em: 17 abr. 2023.

SEVCENKO, Nicolau. "A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio". In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 514-620.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes. *Rastros do Auto Medieval e Vicentino no Teatro do Nordeste Brasileiro*. Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa). Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2020.

_____. "Tradição do auto medieval e vicentino no teatro do Nordeste brasileiro". In: *Anais do XXVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa*. Campina Grande: Editora Realize, 2022, p. 1095-1106.

SOLBERG, Emma Maggie. "A history of 'The Mysteries'". *Early Theatre*. s/l, 2016, p. 9-36.

SOLER, Luis. *As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Editora Universitária, 1978.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SPINA, Segismundo. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

_____. *Manual de versificação românica medieval*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1971.

_____. *Presença da literatura portuguesa: Era Medieval*. Direção de Antônio Soares Amora. São Paulo: DIFEL, 1971.

STEEN, Edla van. *Viver & Escrever – Vol. 2*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *A Pena e a Lei*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____. *Auto de João da Cruz*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. Depoimento. In: BACCARELLI, Milton (org.). *O teatro em Pernambuco: trocando a máscara*. Recife: Fundarpe, 1994.

_____. *Iniciação à estética*. Recife: Ed. Universitária, 1975.

_____. “O movimento Armorial”. *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*, v. 4, n. 1, jan.-jun., p. 39-64, 1977.

_____. *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

_____. *Seleção em prosa e verso*. SANTIAGO, Silviano (org.); ilustrações: Zélia Suassuna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

SYMES, Carol. “The History of Medieval Theatre/ Theatre of Medieval History: Dramatic Documents and the Performance of the Past”. *History Compass*, n. 7, s.l., 2009.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880–1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA, Flávio Weinstein. *O movimento e a linha: presença do Teatro do Estudante e d’O Gráfico Amador no Recife (1946–1964)*. Recife: Ed. UFPE, 2016.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1858 até hoje*. Petrópolis: Vozes, 1978.

TYDEMAN, William (ed.). *The Medieval European Stage, 500–1550*. New York: Cambridge University Press, 2008.

ULLMANN, Reinhold Aloysio. *Plotino: um estudo das Enéadas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

VALÉRY, Paul. *Degas, dança e desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

VASSALLO, Lúcia. “O grande teatro do mundo”. In: *CADERNOS de Literatura Brasileira*: Ariano Suassuna. São Paulo: IMS, n. 10, nov., 2000, p. 147-180.

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

_____. “O teatro medieval”. In: VASSALLO, Lúcia (org.), *Teatro Sempre*, jan.-mar., Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1983, p. 36-47.

VAUCHEZ, André. “O santo”. In: *O homem medieval*. LE GOFF, Jacques (org.). Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 211-232.

VEYNE, Paul (org.). *História da vida privada: do Império Romano ao ano mil – Vol. 1*. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VIARO, Mário Eduardo. *Manual de etimologia do português*. São Paulo: Globo Livros, 2013.

VICENTE, Gil. *Gil Vicente: obras completas*. Volume I. Prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968.

_____. *Gil Vicente: obras completas*. Volume II. Prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1942.

_____. *Gil Vicente: obras completas*. Volume III. Prefácio e notas do prof. Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1963.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. *Dante, a poesia e a sua forma cristã*. Recife: Ed. UFPE, 2017.

_____. “Enganos e controvérsias a propósito de um conceito: regionalismo”. In: MOTTA, Roberto; FERNANDES, Marcionila (org.). *Gilberto Freyre: região, trópico e outras aproximações*. Rio de Janeiro: Fundação Miguel de Cervantes, 2013, p. 40-54.

_____. “Joel Pontes e o teatro de José de Anchieta”. Prefácio. In: PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Ed. Universitária da UFPE, 2011, p. 11-19.

_____. “O regionalismo de 1926 e os seus desdobramentos no teatro brasileiro: O dizer e o como dizer na obra de Hermilo Borba Filho”. In: VIEIRA, Anco Márcio Tenório; LEITE, João Denys Araújo; REIS, Luís Augusto. *Hermilo Borba Filho e a dramaturgia: diálogos pernambucanos*. MACHADO, Lúcia (org.). Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010, p. 28-51.

_____. *Osman Lins & Hermilo Borba Filho: correspondência (1965–1976)*. Organização, notas e prefácio Anco Márcio Tenório Vieira. Recife: CEPE, 2019.

WASSON, R. Gordon; HOFMANN, Albert; RUCK, Carl A. P. *The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries*. California: North Atlantic Books, 2008.

WERTZ, Dorothy. “Mankind as a Type-Figure on the Popular Religious Stage: an Analysis of the Fifteenth-Century English Morality Plays”. *Comparative Studies in Society and History*. v. 12, n. 1, jan., p. 83-91, 1970.

WILES, David. “Theatre in Roman and Christian Europe”. In: BROWN, John Russell (org.). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

APÊNDICE A - INFORMAÇÕES SOBRE AS MONTAGENS DAS PEÇAS

Informações sobre as montagens das peças:

Auto da Mula-de-Padre

Em julho de 2007, a peça *Auto da Mula-de-Padre* foi apresentada como parte do espetáculo *Cenas Hermilianas*. Experimentos a partir da obra *Auto da Mula-de-Padre*, de Hermilo Borba Filho.

Músicos: Eduardo Buarque, Kléber Santana

Direção: Quiercles Santana

Coordenação: Lúcia Machado

Elenco:

Arilson Lopes

Ivo Barreto

Lilian Kellen

Paloma Almeida

Soraya Silva

Auto de João da Cruz

A peça *Auto de João da Cruz*, de Ariano Suassuna, foi montada duas vezes. A primeira delas, em 1957, pelo Teatro do Estudante da Paraíba, com direção de Clênio Wanderley, no Teatro Santa Roza.

Elenco:

Guia – Hugo Caldas

Cego – Genildon Gomes

Regina – Gil Santos

Mãe – Carmen Costa

João da Cruz – Sóstenes Kerbrie

Peregrino – Raimundo Nonato Batista

Anjo da Guarda – Matinho Alencar

Anjo Cantador – Ernani Moura

Retirante – Ruy Eloy

Silvério – Vanilton Souza

Eremita – Ruy Eloy

A segunda e mais recente montagem foi um trabalho da Cia OmondÉ, com direção de Inez Viana, que em janeiro de 2020, foi apresentada no Teatro Firjan SESI Centro, no Rio de Janeiro.

Elenco:

Guia – Leonardo Bricio

Cego – André Senna

Regina – Elisa Barbosa

Mãe – Tati Lima

João da Cruz – Zé Wendell

Peregrino – Iano Salomão

Anjo da Guarda – Junior Dantas

Anjo Cantador – Luis Antonio Fortes

Retirante – Tati Lima

Silvério – Boneco de mamulengo manipulado por Junior Dantas

Auto do Salão do Automóvel

Auto do Salão do Automóvel, de Osman Lins, também teve duas apresentações. A primeira, como já mencionamos, foi realizada, em novembro de 1970, pelo TPN, no teatro do próprio grupo, na Avenida Conde da Boa Vista, no centro do Recife. A encenação ocorreu fez parte do espetáculo *BUUUM!*

Elenco:

Roberto Ney

Pedro Henrique

Paulo de Castro

Maurício Borges

Luiz Maurício Carvalheira

Evandro Campelo

Wellington Luiz

Marinete Dantas

A segunda apresentação, ocorrida em 2012, no Teatro Hermilo Borba Filho, em Recife, fez parte do projeto *Transgressão em Três Atos*, concebido e executado por Stella Maris Saldanha, em parceria com Alexandre Figuerôa e Cláudio Bezerra.

Direção: Kléber Lourenço

Consultor dramaturgico: Luís Reis

Elenco:

Stella Maris Saldanha

Zé Ramos

Roger Bravo

Alexandre Guima

Evandro Lira