

O CANCIONEIRO PENINSULAR E O ROMANCEIRO NORDESTINO EM ARIANO SUASSUNA

Luisa Trias Folch
Universidade de Granada (Espanha)
luisatriasfolch@gmail.com

Em Memória do meu Mestre e Amigo Leodegário de Azevedo Filho

A colonização portuguesa no Brasil foi, antes de tudo, a aventura da conquista e ocupação do sertão. As terras americanas significavam para os colonizadores um imenso vazio a ser preenchido com seus interesses, concepções e valores. Representavam-na como um grande deserto, como um “desertão”. Daí a origem do nome sertão. Um sertão que se podia comparar com o Mar Oceano. Os colonizadores portugueses conquistaram o sertão: formando cidades e vilas, plantando canaviais, extraíndo metais preciosos ou criando gado. Impunham a autoridade do rei, difundiam a fé cristã e transformavam índios e negros africanos em escravos. Buscavam construir o Novo Mundo à semelhança do Velho Mundo, de onde vieram.

A primeira área do Brasil Colônia a ser povoada por meio de uma atividade pastoril foi a caatinga do Nordeste, que se tornou zona de fornecimento de carne e animais para o trabalho nos engenhos e transporte nos canaviais. A atividade pastoril foi a única atividade rentável no sertão, uma terra que não possuía riquezas minerais e não era apropriada para a lavoura. Os rebanhos, além de servirem de meio de transporte para os engenhos e posteriormente para a mineração, forneciam carne e couro para o consumo da colônia e da metrópole.

Junto com essa economia, surgiu um tipo particular de população com uma cultura própria, a sertaneja, marcada por sua dedicação ao pastoreio, por sua dispersão espacial e por traços característicos identificáveis no modo de vida, na organização da família, na estruturação do poder, na vestimenta típica, nos folguedos estacionais, na culinária, na visão de mundo e numa religiosidade propensa ao messianismo.

Com poucas mudanças, essa cultura sertaneja chegou ao século XX. A formação cultural do Nordeste, particularmente do sertão, foi primordial na formação de Ariano Suassuna¹, principalmente quanto ao seu forte apego à tradição, e nela a cultura ibérica, que tanto o influenciou.

Basta ver como dois estudiosos, Euclides da Cunha e Darcy Ribeiro, que tão bem analisaram o sertão, traçam pontos em comum entre a cultura sertaneja e a influência ibérica. Para Darcy Ribeiro a cultura do mediterrâneo europeu está presente na formação da sociedade sertaneja: “as populações sertanejas, desenvolvendo-se isoladas da costa, dispersas em pequenos núcleos através do deserto humano que é o mediterrâneo pastoril, conservaram muitos traços arcaicos”².

Em *Os Sertões*, há uma passagem interessante sobre a cultura sertaneja e o seu folclore: “ali estão com suas vestes características, o seu estranho aferro às tradições mais remotas, o seu sentimento religioso levado até ao fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra, e o seu folclore belíssimo de rimas de três séculos...”³.

Nesse caldeamento cultural, Ariano Suassuna foi um dos elos que atualizou os três séculos anteriores, de colonização e formação cultural, trazendo-os aos dias atuais. Para Raquel de Queiroz, Suassuna “não é apenas um bom compilador folclórico e restaurador competente de fórmulas bonitas e arcaicas”. Segundo a escritora, ele integrou “o material popular com o material erudito, juntando lembrança, tradição e vivência, com o toque pessoal de originalidade e improvisação”³. A infância passada no sertão familiarizou o futuro escritor e dramaturgo com os temas e formas de expressão artística que mais tarde viriam a constituir o seu universo ficcional. Não só as histórias e casos narrados foram aproveitados como suporte para o processo de criação de suas peças e romances, mas também todas as formas da narrativa oral e da poesia sertaneja foram assimiladas e reelaboradas por Suassuna. Suas obras se caracterizam justamente por isso, pelo domínio dos ritmos da poética popular nordestina.

Em 1946, já no Recife, com apenas 19 anos, Suassuna ligou-se a um grupo de jovens escritores e artistas. As atividades desse grupo desenvolveram-se em

três direções: levar o teatro ao povo por meio de apresentações em praças públicas, instaurar entre os componentes do conjunto uma problemática teatral e estimular a criação de uma literatura dramática de raízes fincadas na realidade brasileira, particularmente na nordestina. Suassuna criou, nos anos 70, o *Movimento Armorial*, unindo teatro, romance, música, artes plásticas e danças populares. Em 1990, o movimento passa por um aprofundamento e passa a se chamar *Movimento Romançal*: o objetivo foi construir uma arte brasileira fundamentada nas raízes populares.

O interesse de Suassuna pela cultura popular é o ponto de partida para analisar o seu pensamento nacionalista e a intransigente defesa da cultura popular por parte dele. Ariano Suassuna adora os folhetins e a literatura de cordel; isto é, os pequenos livros que ficavam pendurados nas cordas, geralmente em feiras populares do Nordeste e que recolheram a transmissão oral da tradição ibérica.

As obras de Suassuna reportam-se às origens culturais ibéricas do Nordeste, e trazem a alegria, o frescor e a característica inocência da cultura popular e do folclore nordestino. A apreciação dele pelos grandes escritores do Século de Ouro espanhol como Calderón de La Barca e Lope de Vega e também Gil Vicente; pelos romances de cavalaria, tais como Carlos Magno e os Doze Pares de França, o Amadis de Gaula; A Demanda do Santo Graal; El Canto del Mio Cid e o Palmerín, entre outros; e a predileção pelo clássico dos clássicos, Dom Quixote de La Mancha.

O que começou com a defesa das manifestações populares como a literatura de cordel, o maracatu rural e o bumba-meu-boi, se transformou em um engajamento nacionalista em defesa do “Brasil real”. Para Suassuna, o país real é formado pelos “despossuídos, famintos, analfabetos e semi-alfabetizados; isto é, todos aqueles que foram marginalizados pela injustiça fundamental do processo histórico brasileiro”⁴. Já o Brasil oficial é aquele dos poderosos que exploram o povo. Para explicar os dois “Brasis”, Suassuna usa alguns escritores e teóricos. Dentre eles, Machado de Assis, escritor que considerava o Brasil oficial “caricato e grotesco” e que, segundo Suassuna, “já quis ser francês; e que hoje, impelido por nossas más lideranças, de maneira triste e vã procura se tornar americano”⁵. E continua com Euclides da Cunha, que identificou o Brasil oficial na Rua do

Ouvidor, centro da civilização cosmopolita e falsificada; e o Brasil real, no emblema bruto do sertão, arraial de Canudos.. Ariano Suassuna não olha para cultura apenas como um simples conceito. Para ele, o termo vai muito mais além. A defesa da cultura popular significa um projeto de desenvolvimento e soberania nacional, aproximando o Brasil dos desfavorecidos, que ele chama de real, da melhor qualidade de vida do Brasil oficial. Quanto à influência peninsular ou ibérica, Suassuna a considera elemento formador da cultura nacional, e assim sendo, não pode ser considerada como algo estrangeiro, pois se insere no contexto histórico do Brasil.

A obra de Suassuna abrange a poesia, o drama, a comédia, a farsa e o romance. Vamos tratar da presença da literatura de cordel no *Auto da Compadecida*, e a partir da literatura de cordel, vamos procurar suas origens ibéricas.

A chamada literatura de cordel é a literatura popular em verso. Surgiu no Nordeste no final do século XIX, influenciada por manifestações semelhantes de países da Europa e da América Latina. A primeira publicação de folheto no Nordeste, historicamente comprovada, aconteceu em 1870, de autoria de Silvino Pirauá de Souza. A poesia de cordel tem algumas especificidades: é feita em sextilhas (estrofes de seis versos) e as rimas acontecem nos segundo, quarto e sexto versos. Cada verso deve ter sete sílabas, às vezes permitindo oito quando a última é átona. Os folhetos têm 8, 16 ou 32 páginas, em média. São poemas longos, que contam uma história de forma linear. Bravura e drama são dois elementos presentes nos poemas.

O nome cordel originou-se do fato de os folhetos serem expostos em cordões, quando vendidos em barracas nas feiras livres, mas não é possível precisar em que época surgiu essa denominação. O auge no Brasil da literatura de cordel ocorreu nos anos 40 e 50. O principal nome do cordel foi Leandro Gomes de Barros, elogiado por Ariano Suassuna, que o considera “o mais genial de todos os poetas do romanceiro popular do Nordeste”. No entender de Suassuna, em Canudos, o que aconteceu foi o choque do Brasil oficial contra o Brasil real. Ele considera o cordel, do ponto de vista da literatura, como o único espaço no qual até hoje o povo brasileiro conseguiu se expressar sem deformações e sem

imposições que viessem de cima ou de fora. Do mesmo jeito, Canudos foi a única vez em que o povo brasileiro, também sem imposições, se expressou a respeito do problema político, como ele sonhava uma comunidade organizada, de acordo com as utopias do Brasil real e não do Brasil oficial.

A definição mais simples, e também mais completa, que já se deu à literatura de cordel de âmbito brasileiro é talvez a seguinte: "poesia narrativa, popular, impressa"⁶.

Existe uma vinculação muito estreita entre desafios e folhetos, não só pela versificação e a linguagem espontânea e popular, mas também porque famosas pelepas poéticas foram logo recolhidas em cordel por poetas que assistiram ao desafio ou que depois o ouviram reproduzir com maior ou menor fidelidade. As pelepas poéticas, chamadas também de repentistas ou desafios; isto é, a disputa de rimas entre dois repentistas acompanhados de viola⁷, respondem à versão oral da literatura popular, cuja manifestação escrita se encontra nos folhetos de cordel ou "de feira".

A literatura de cordel, no marco europeu e peninsular, foi o berço dos folhetos populares que com o tempo emigraram como fenômeno a toda latino América. O processo de transmissão do cordel estendeu-se juntamente com a colonização, que se tornou irreversível com a afluência massiva de imigrantes espanhóis e portugueses ao Novo Mundo. Os novos colonos tinham preferências populares e, assim, possivelmente os primeiros folhetos que visitaram América foram os mesmos que os primeiros colonos levaram consigo⁸. Assim, no final do século XIX, enquanto começava a decadência do cordel peninsular, o brasileiro tomava o relevo com novas forças, e a literatura popular afincava-se no Nordeste do país, mantendo características medievais. Formou-se, no Nordeste do Brasil, uma literatura de cordel netamente brasileira, ao tempo que perdurava a inclinação dos primeiros colonos pelas velhas histórias da Europa.

As apropriações de Suassuna tanto do folheto nordestino quanto de outras fontes literárias⁹, que encontramos na sua obra, são possíveis porque a palavra imitação, usada por Suassuna, nos remete ao conceito aristotélico de *mimesis*, cujo significado não representa apenas uma repetição à semelhança de algo, uma

cópia, mas a representação de uma realidade, mais precisamente de uma revelação da essência dessa realidade.

Esse é um dos pontos mais marcantes da obra de Suassuna, a busca de elementos do classicismo helênico e latino, do medievo, da cultura ibérica e do folclore e da cultura popular nordestina para escrever suas peças e romances. O *Auto da Compadecida* é uma releitura do folclore nordestino em linguagem teatral moderna. Suassuna já fez diversos elogios da imitação como ato de criação e costuma dizer que boa parte da obra de Shakespeare vem da recriação de outras histórias mais antigas. “Sempre acreditei que a imitação já foi, e no meu caso continua sendo, um processo criador”, explica o dramaturgo¹⁰. Segundo Hutcheon¹¹, como processo, “o ato de adaptação sempre envolve (re)interpretação e (re)criação.”

Na obra de Suassuna intitulada *Seleção em prosa e verso*, organizada por Silviano Santiago¹², apresenta um “Depoimento” sob o título de “Notas sobre o Romanceiro popular Nordestino”. Suassuna serve-se do termo “Romanceiro” justamente por este abranger a oralidade, aspecto típico dos cantadores brasileiros, mas que também é perceptível desde a Antiguidade, na qual a literatura escrita foi influenciada pela circulação do relato oral. Para Suassuna: “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, onde tudo aparece com nitidez, onde o sangue é sangue e o riso é riso, como 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”¹³.

Suassuna encontra também semelhanças entre as personagens do romanceiro e as da literatura espanhola do Século de Ouro: “Quanto aos tipos, basta lançar uma vista sobre o ciclo heróico ou o ciclo cômico, satírico e picaresco – o “ciclo do herói sagaz”[...] O “Benedito”, e “O negro Preguiçoso” do Mamulengo, o “Mateus” e o “Bastião” do Bumba-meu-boi, são todos variantes do mesmo pícaro que herdamos da literatura ibérica de origem popular e que, lá também, tanto se

parece com os graciosos do Teatro de Calderón de la Barca ou Lopes de Veja(?). O “Sancho Pança”, do Dom Quixote também é da mesma família”¹⁴.

A peça *Auto da Compadecida*, escrita por Ariano Suassuna, em 1955, obteve grande destaque ao ser encenada no Rio de Janeiro, em 1957, por ocasião do 1º Festival de Amadores Nacionais. O Brasil descobria ali um novo tipo de teatro, calcado na tradição popular.

O enredo da peça é um trabalho de montagem e moldagem baseado em uma tradição muito antiga, que remonta aos autos medievais¹⁵ e mais diretamente a inúmeros autores populares que se dedicaram ao gênero do cordel. Nesse tipo de literatura, os criadores contam e recontam as mesmas histórias e acrescentam o seu toque pessoal.

A peça tem um pequeno texto introdutório que visa a orientar a encenação e a explicar, em linhas gerais, o espírito da obra: “O *Auto da Compadecida* foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste. Sua encenação deve seguir, portanto, a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebido e realizado [...]”.

Um pouco adiante, o autor sugere ainda que na primeira cena se utilize o palco como um “picadeiro de circo”. De fato, nessa cena, todas as personagens (com exceção de Manuel, o Jesus, representado por um ator negro, que fica escondido para preservar o efeito de surpresa) apresentam-se ao público fazendo reverências e são anunciadas em voz alta pelo Palhaço, numa atmosfera circense.

A primeira fala da peça cabe ao Palhaço, e a orientação do autor é que seja realizada em “grande voz”:

“Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo [...]”.

Após um “toque de clarim”, o assunto da peça é anunciado pelo Palhaço: “A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida!”

Todos esses elementos antecipam partes da narrativa: desde a apresentação prévia dos personagens até o anúncio de que será realizado um julgamento e que nele Nossa Senhora intervirá de forma a salvar os condenados.

Assim no “Auto da Compadecida” Ariano Suassuna define seu espetáculo, onde ele denuncia com muito humor a hipocrisia, a miséria e a desigualdade social.

Na cidade de Taperoá – Paraíba, João Grilo, “um amarelo muito safado”, chamado assim por protagonizar com muita esperteza, confusões em busca de dinheiro e comida, ao lado de Chicó, seu fiel amigo, consegue “enterrar um cachorro em latim”, convencendo o sacristão e o padre a fazer o enterro do cachorro, inventando um testamento, em que o bicho acrescentaria, em troca do enterro, dez contos de réis para o padre e três para o sacristão. Com um “pequeno arranjo” inclui também o bispo no testamento, que imediatamente passa a concordar com o enterro do cachorro conforme “o código canônico”.

Vamos procurar as fontes deste tema. Ariano utiliza um folheto intitulado, “O enterro do cachorro”, recolhido por Leonardo Motta, em *Violeiros do Norte*¹⁶, sem nome de autor, razão pela qual Suassuna interpretou que era anônimo. Tempo depois um estudioso adquiriu um folheto de Leandro Gomes de Barros, intitulado “O dinheiro”, mostrando que “O enterro do cachorro” é um fragmento daquele. Quando se publicou *O Auto da Compadecida*, Raimundo Magalhães Júnior chamou a atenção para o fato de que esta história, que Suassuna pensava puramente nordestina, já fora usada, numa versão parecida por Lê Sage, no *Gil Blas de Santillana*¹⁷ (obra inspirada, como é sabido, no romance picaresco, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel).

Por outro lado, prossegue Suassuna, “quando, depois o *Auto da Compadecida* foi traduzido e encenado na Europa¹⁸, os professores Jean Girondon e Enrique Martínez López –um, francês, o outro espanhol- mostraram que a história é muito mais antiga do que Le Sage; vem do norte da África, tendo passado à Península Ibérica com os árabes, e sendo muito comum nos fabulários e novelas picarescas ibéricas, assim como, na França, por Rutebeuf”¹⁹.

O Auto da Compadecida está formado por três histórias, três romances, escritos em sextilhas de sete sílabas (oito em espanhol), com os ímpares livres e os pares consonânticos. As tramas de *O Auto da Compadecida* estão baseadas em histórias do romanceiro popular nordestino. Se Suassuna se baseou no primeiro e no segundo atos em textos de Leandro Gomes de Barros, *O Enterro do Cachorro* e *A História do Cavalo que defecava dinheiro*, respectivamente, o terceiro ato é uma mistura de *O castigo da soberba* de Anselmo Vieira com *A peleja da alma* de Silvino Pirauá Lima.

Enrique Martínez-López mostra como estas três histórias, que formam *O Auto da Compadecida*, pertencem a histórias populares de caráter universal: a tradição mariana²⁰ e a picaresca²¹. Assinala também, por exemplo, que da “História do cavalo que defecava dinheiro” existem 105 versões diferentes, das quais 27 são hispânicas, 62 não hispânicas e 16 orientais e africanas, e afirma também que o tema de “O enterro do cachorro” pertence a uma fábula de Esopo, que se pode ler, com suas variantes, em conhecidas coleções orientais, latinas, francesas, alemãs e espanholas.

João Grilo, protagonista do *Auto da Compadecida*, misto de personagens convencionais, como o arlequim²² ou o pícaro, é um malandro cheio de artimanhas. A primeira idéia que se tem de João Grilo, quer pelo nome, quer pelas características com que é descrito, é que se trata do mais brasileiro e mais nordestino dos heróis ladinos que povoam a literatura de cordel. Queremos insistir em que, Ariano Suassuna, ao contar a história de João Grilo e seu companheiro de trapanças e espertezas, Chicó, cheia de aventuras para sobreviver à fome e à pobreza, resgata a imagem do pícaro clássico, cuja vida também esteve povoada do “buscarse la vida”. A partir da morte de João Grilo, porém, a alma deste nordestino, astuto e fraudulento, se vê perdida e suplica pela misericórdia da Nossa Senhora, diante das apelações do Diabo, que insiste na justiça divina. O papel da Nossa Senhora é de “advogada nossa”, na linha dos autos e mistérios medievais.

Queremos insistir em que *O Auto da Compadecida* é também e fundamentalmente um auto mariano; a Nossa Senhora que aparece é aquela própria da vida na Europa do século XII, maternal e compassiva; é uma Santa

Maria que protege os seus devotos; é a Nossa Senhora dos *Milagros* de Berceo, de las *Cantigas* de Alfonso X.

No terceiro ato, no quadro do tribunal Celeste, o autor recupera o conflito entre a Justiça e a Misericórdia, com o diálogo entre o pícaro João Grilo e o Tribunal Celeste, que apresenta um contraste entre o espiritual e o carnal, segundo as normas da Idade Média. Suassuna, ao criar este Juízo Final, consegue fundir a este legado cristão os intuitos de crítica social e folclore nordestino numa mesma cena, que culmina com a compaixão da Virgem Santa para com a alma do pícaro João Grilo.

Recontar uma história alheia para o cordelista e para o dramaturgo popular, é torná-la sua, porque parece existir na cultura popular a noção de que a história, uma vez contada, torna-se patrimônio universal e transfere-se para o domínio público. Autoral, apenas, é a forma textual dada à história por cada um que a reescreveu e a reescreverá”, conseguindo assim uma superação universal do regional.

A lição, que Suassuna nos deixou, foi apreendida por João Cabral de Melo Neto nos seguintes versos: “Sertanejo, nos explicaste/ como gente à beira do quase,// que habita caatingas sem mel/ cria os romances de cordel¹⁴”.

Luisa Trias Folch
Professora Catedrática de Filologia Portuguesa
da Universidade de Granada/Espanha

¹ Ariano Suassuna é autor das seguintes peças: *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947); *Auto da Compadecida* (1955); *O Casamento Suspeitoso* (1957); *O Santo e a Porca* (1957); *A Pena e a Lei* (1959); *Farsa da Boa Preguiça* (1960); *A Caseira e a Catarina* (1962) *A História do Amor de Romeu e Julieta* (1997); e dos romances: *A História de Amor de Fernando e Isaura* (1956) *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta* (1971) *Ao Sol da Onça Caetana* (1974); além de poesia e ensaios.

²Vid. Melo Neto, Joao Canbral, *Obra Completa*, Ed. Organizada por Mrly de Oliveira com assistência do autor, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1944, p. 420.

³Vid. Queiroz, Rachel de, *Romance da Pedra do Reino* de Ariano Suassuna, Rio de Janeiro, Jose Olympio, 1976, p.4.

⁴ Vid., Ribeiro, Darcy, *O povo brasileiro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 352.

⁵ Vid. Cunha, Euclides da, *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1985 p. 83.

⁶ Vid. Ariano Suassuna, Folha de São Paulo, Opinião, p. A2, 14/03/2000.

⁷ *Idem*

⁸ Esta definição foi formulada por Veríssimo de Melo e Raymond Cantel, e recebeu o apoio de investigadores como Manuel Diégues Junior ou Câmara Cascudo. Vid. Veríssimo de Melo, "Literatura de cordel- visão histórica e aspectos principais" em *Literatura de Cordel (Antologia)*, Banco do Nordeste do Brasil, Fortaleza, 1982, pp. 13-15.

⁹ No Nordeste os cantadores só cantam sem acompanhamento musical, servindo este para dar espaço entre a pergunta e a resposta do outro cantador.

¹⁰ A data de 1830 marca o início oficial da poesia popular nordestina. Desde então até 1880 apareceram os que se consideram "grandes nomes" do cordel brasileiro, e desde essa data até 1920 houve um impressionante incremento do número de cantadores. Mas só comenzaram a serem editados em volta de 1900 (o primeiro folheto que se conhece, conservado encontra-se na Casa "Rui Barbosa" e data de 1902), momento em que também se iniciou um *boom* impressor que chegaria até 1945.

¹¹Na apresentação de sua peça *O Santo e a Porca*, o dramaturgo utiliza o subtítulo "imitação nordestina de Plauto", referindo-se à *Aululária* do autor latino.

¹² O crítico francês Gérard Genette, no estudo *Palimpsestes: a literatura de segunda mão* (2005), afirma que todo texto é um palimpsesto. Genette apropria-se do vocábulo palimpsesto como metáfora. Entende-se por palimpsesto "um pergaminho cuja inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode ler por transparência, a antiga sob a nova. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos, todas as obras derivadas de um obra anterior, por transformação ou por imitação" (Genette 2005, p. 8).

¹³Vid. Hutcheon, Linda, *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985, p. 8.

¹³Vid. Suassuna, Ariano, "Notas sobre o Romancero popular Nordestino", em *Seleto em prosa e verso*, organizada por Silviano Santiago, José Olympio Editora, 2ª edição, Rio de Janeiro, 2007, pp. 249-284.

¹⁴*Idem* p. 252

¹⁵ Vid. Suassuna, et alii, "A Compadecida e o romancero nordestino" in *Literatura popular em verso: Estudos*, p. 183

¹⁶Os autos de José de Anchieta inauguram a literatura brasileira. Vid. Extremera Tapia, Nicolás "A lírica de Anchieta: os *contrafacta*", in *Actas do Congresso Internacional, "Anchieta em Coimbra-Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)"*, Porto, Edição da Fundação Eng. António de Almeida, 2000, pp. 1073-1105.

¹⁷Vid. Mota, Leonardo, *Violeiros do Norte*, Rio de Janeiro, 1955 (2ª ed.)

¹⁸ Trata-se de um romance francês de Le Sage, publicado de 1715 a 1735. Escrito dentro do cânones da novela picaresca.

¹⁹*Auto de la Compadecida*. Escrito em português brasileiro por Ariano Suassuna, adaptación de José María Pemán, Madrid, Editada por Escelicer, 1965. Depois de uma breve

introdução, indica-se que a obra foi representada em Madrid, no teatro Beatriz, a 5 de abril de 1965.

²⁰Rutebeuf, autor de “fabliaux”: breves poemas narrativos (entre 300 y 400 versos) de los siglos XII y XIV. Sendo seu conteúdo erótico ou humorístico pertencem a poesia de caráter popular. Vid. Suassuna, A. “Notas sobre o Romanceiro popular Nordestino”, op. cit. p. 261.

²¹Enrique Óscar assinala que “na tradição das peças da Alta Idade Média, geralmente designadas como *Os Milagres de Nossa Senhora* (do século XIV), o herói em dificuldades apela para Nossa Senhora, que comparece e o salva, tanto no plano espiritual como temporal”. Vid. Óscar, E., “Introdução”, in Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*, Rio de Janeiro, Livreria Agir Editora, 1962, pp. 9-10.

²²Martínez-López, Enrique, “Guía, para lectores hispanos, del *Auto da Compadecida*”, em *Revista do Livro. Órgão do Instituto Nacional do Livro*, nº 26, Ano VII, Setembro de 1964, pp. 85-103.

²³ O Arlequim é um dos personagens de teatro mais conhecido de todos os tempos e países, cujo nome deriva de “Hellequin”, um pequeno diabo das lendas medievais. Personagem da *commedia dell'arte*, cuja função, no início, se restringia a divertir o público durante os intervalos. Sua importância foi gradativamente afirmando-se, e o seu fato, feito de retalhos multicoloridos geralmente em forma de losango, o destacava mais ainda na cena. Em sentido figurado passou a significar bufão, gracioso, farsante, truão, palhaço. No Nordeste é um dos personagens do bumba-meu-boi, moço de recados do cavalo-marinho, adaptação no século XIX do *arlequin* da *commedia dell'arte*.