



Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Licenciatura em Letras/Português
Monografia em Literatura

KRISHNA MONIQUE DE ANDRADE
04/16398

**AS MARCAS DA CULTURA POPULAR DO TEATRO
VICENTINO NA OBRA "O SANTO E A PORCA" DE
ARIANO SUASSUNA.**

MENÇÃO	
---------------	--

ORIENTADORA: Professora Dra. Lúcia Helena Marques Ribeiro

Brasília- DF
1ª SEMESTRE/2011

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	3
CAPÍTULO 1 – A EXPRESSÃO DA CULTURA POPULAR NO TEATRO MEDIEVAL	6
CAPÍTULO 2 – O TEATRO DE GIL VICENTE.....	12
CAPÍTULO 3 – AS MARCAS DA CULTURA POPULAR DO TEATRO VICENTINO NA OBRA "O SANTO E A PORCA".....	21
CONCLUSÃO.....	28
REFERÊNCIAS	30

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, serão discutidas as marcas da cultura popular do teatro de Gil Vicente na obra *O Santo e a Porca* de Ariano Suassuna. Gil Vicente é considerado o primeiro grande dramaturgo português, além de poeta de renome e, para muitos, é tido como o pai do teatro português, ou mesmo do teatro ibérico, já que também escreveu em castelhano - partilhando a paternidade da dramaturgia espanhola com Juan del Encina.

Um dos expoentes da contemporânea dramaturgia brasileira é, sem sombra de dúvida, o escritor paraibano Ariano Suassuna. Ele foi fundador do Teatro de Estudante de Pernambuco, foi diplomado em Direito e exerceu o cargo de professor de Estática na Faculdade de Filosofia da Universidade de Recife.

As obras de Gil Vicente influenciaram dramaturgos do mundo inteiro e no Brasil tiveram grande influência sobre a obra de Ariano Suassuna, o qual aplicou as marcas do teatro popular vicentino aos temas populares do Nordeste, notadamente, com o uso de elementos da farsa vicentina na construção de seus autos e de peças cômicas permeadas de sátiras sociais e criticidade da condição humana, especialmente do universo mítico do homem sertanejo.

O trabalho pretende de forma didática realizar a análise das marcas populares em três momentos bem definidos. No primeiro capítulo, serão apresentadas, brevemente, algumas noções sobre a expressão da cultura popular na Idade Média. Para tanto, se mostrará, com base na obra *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e Óscar Lopes entre outras, que durante a Idade Média existiu um teatro religioso, nascido, em parte pelo menos, nas representações litúrgicas do Natal e da Páscoa.

Os gêneros principais são, no século XV, os *mistérios*, que colocavam em cena, de forma mais ou menos realista, a vida de Cristo segundo o Novo Testamento, e a parte do Velho Testamento que se considerava como prefiguração daquele; as *moralidades*, peças mais curtas, cujas personagens eram abstrações personificadas, como os vícios e as virtudes, ou tipos psicológicos; os *milagres*, que apresentavam situações dramáticas das vidas dos santos, ou em que estes ou a Virgem interviam miraculosamente; as *farsas*, gênero essencialmente popular, normalmente marcado de intenção satírica; as *sotties*, espécies de farsas menores cujos protagonistas eram os “parvos”.

Havia ainda representações mais breves, como os *sermões burlescos*, que eram monólogos recitados por atores ou jograis mascarados com vestes sacerdotais e a figura do *momo* que eram alegorias muito espetaculares, com escasso diálogo em verso, limitando-se a vistosos desfiles de personagens das novelas cavaleirescas ou de símbolos da majestade.

O segundo capítulo tratará da produção teatral de Gil Vicente e da importância dessa produção. A encenação dos textos vicentinos é assunto que ainda não foi suficientemente estudado, no entanto, algumas contribuições críticas vieram lançar luz sobre a rica produção do autor chamado de “pai do teatro português”, como é o caso da obra *História do Teatro Português* de Luciana Stegagno Picchio que servirá de suporte teórico para situar a obra vicentina no teatro português de Quinhentos.

Entre 1502 e 1536, Gil Vicente fez na corte o melhor teatro da Europa Cristã da sua época, sob a forma de cinquenta autos. Os textos desses autos chegaram até nós através da *Compilação de todas las obras* de 1562, obra póstuma e organizada por Luis e Paula Vicente, filhos do autor e ainda através de alguns folhetos anteriores, impressos em vida pelo dramaturgo.

Por último, serão analisadas as marcas da cultura popular do teatro vicentino, especificamente, na obra *O Santo e a Porca* de Ariano Suassuna. A cultura popular faz, através do riso, a contraposição de todas as ideias pré-concebidas, dos valores estabelecidos e das

autoridades respeitadas da sociedade. É o reino do burlesco e da paródia. É o mundo visto às avessas, mas com grandes doses de otimismo e uma alegre confiança na vida.

Dessa forma, se verá que Ariano Suassuna sofreu grande influência de Gil Vicente, notadamente, quanto ao uso das marcas populares. A cultura nordestina é amplamente valorizada através de personagens que trazem consigo a marca de um povo sofrido, porém alegre, e com uma mítica própria, o que poderá ser observado na análise da obra *O Santo e a Porca* que está intrinsecamente ligada ao espetáculo teatral popular português, risível e profundamente cômico, festivo, mágico e carregado de crítica social.

1. A EXPRESSÃO DA CULTURA POPULAR NO TEATRO MEDIEVAL

O descobrimento do caminho marítimo para a Índia e do América – ambos rapidamente divulgados, pelo desenvolvimento da reprodução tipográfica, no século XV, bem como o encontro de civilizações antes desconhecidas como a chinesa, modificam as concepções seculares do Europeu acerca do planeta, dos costumes e das crenças.

Do final do século XV a meados do XVI os principais países do ocidente da Europa, seguindo a Itália entram na fase moderna da sociedade mercantil. Com o desenvolvimento do comércio, das atividades industriais e das cidades, surge o movimento o que é designado pela palavra Renascimento em sentido amplo. A velha cultura clerical não consegue satisfazer as novas necessidades e aspirações culturais. E alguns grandes acontecimentos transformam rapidamente o horizonte mental dos grupos sociais mais dinâmicos.

A descoberta da tipografia em meados do século XV é estimulada pela existência de um público em crescimento, para o qual os manuscritos de um livro reproduzido à mão já não bastavam. Tal descoberta acelerou de forma rápida a difusão de ideias e de notícias, e constituiu-se em poderoso fator de transformação ideológica.

É neste contexto que se torna possível uma assimilação muito mais ampla da cultura greco-latina. Embora alguns autores latinos não fossem ignorados no século XV (especialmente Séneca, Cícero e Ovídio), segundo Luciana Stegagno Picchio.¹

¹ PICHIO STEGANO, Luciana. *História do Teatro Português*. Lisboa: Ed. Portugalia, 1968, p. 18.

Outro aspecto a considerar no Renascimento português é a influência do Humanismo, que adotou como modelos as regras, os gêneros, as formas métricas, os recursos estilísticos, a disciplina gramatical dos antigos autores gregos e romanos. Segundo Joaquim de Carvalho (1982)², o Humanismo como impulso criador e crítico anima, a primeira metade do século XVI e atinge o seu apogeu pouco antes do século de 1550 com o Colégio Real das Artes e o magistério de humanistas, incluindo as representações acadêmicas de teatro clássico.

Durante a Idade Média existiu um teatro religioso, o qual surgiu, em parte ao menos, das representações litúrgicas do Natal e da Páscoa. No século XV, os seus gêneros principais são: *os mistérios*: que apresentavam em cena, de forma mais ou menos realista, por vezes com centenas de figurantes e dezenas de episódios, a vida de Cristo segundo o Novo Testamento, e parte do Velho Testamento que se configurava como prefiguração daquele, conforme nos mostra Stegagno Picchio.³

Já *as moralidades* eram peças mais curtas cujas personagens eram abstrações personificadas, como os vícios as virtudes, ou tipos psicológicos. Outro gênero comum da época eram *os milagres*, que representavam situações dramáticas das vidas dos santos, ou em que estes ou a Virgem intervinham miraculosamente, segundo a mesma autora.

As *farsas* surgem como gênero particularmente popular, normalmente de intenção satírica. As farsas carnavalescas ou *sotties* possuem como protagonista um sandeu (francês sot). Também havia os *sermões burlescos*, que eram representados por atores mascarados com vestes sacerdotais.

Faltam documentos históricos que atestem a existência de mistérios, moralidades e milagres em Portugal. Sabe-se, no entanto, que o povo representava ou improvisava sermões burlescos e criava pequenas farsas sobre histórias do clero, de máscaras e figuras alegóricas de anjos e demônios.

² CARVALHO, Joaquim de: *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do século XVI*, 2º vol., Coimbra: 1982, p. 1347-48.

³ PICHIO STEGANO, Luciana. *História do Teatro Português*. Lisboa: Ed. Portugália, 1968, p. 20-21.

Luciana Stegano Picchio (1968)⁴, estudiosa da história do teatro português, chama a atenção, ainda, para a existência de dois tipos de gêneros dramáticos pré-viceentinos, que são tratados como modalidades advindas de uma tradição laica cujos locais de origem foram a praça pública e a Corte, que são os jograis e os momos.

Os *jograis* podem se entendidos como supostas farsas características da cena portuguesa já desde o século XII. Um tipo encontrado desses jograis nos documentos históricos trata-se do *arrimidilum*, que segundo Viterbo que o incluiu em seu *Elucidário* de termos arcaicos seria sinônimo de farsa, comédia ou representação jocosa.

Afirma-se que os *arremedilhos* eram verdadeiras e próprias farsas em miniatura, dotadas de música e sobretudo de um texto escrito com a encenação de pelo menos dois atores que teriam gozado de grande fama ao longo da Idade Média portuguesa. Contudo, segundo Stegano Picchio, tais arremedilhos não eram considerados ainda como teatro, que é entendido como unidade indissolúvel de texto e representação.

Outro gênero dramático pré-viceentino representaria, ao lado dos *arremedilhos*, quase todo o teatro medieval português: trata-se do *momo*. Mas foi indevidamente que alguns estudiosos, historiadores e lexicógrafos aproximaram as duas expressões, pois a história do momo é bem diversa da que teria caracterizado as palhaçadas jogralescas, segundo Stegano Picchio (1968).

Os *momos* da corte de D. João II e de D. Manuel eram alegorias muito espetaculares, com escasso diálogo em verso, limitando-se a vistosos desfiles de personagens das novelas cavaleirescas ou de símbolos da majestade. Ficou célebre o momo do Cavaleiro do Cisne, comemorativo do casamento do príncipe D. Afonso, em que o próprio D. João II

⁴ PICHIO STEGANO, Luciana. *História do Teatro Português*. Lisboa: Ed. Portugália, 1968, p. 20-22.

desempenhou um papel. Outro exemplo pode ser encontrado já no *Cancioneiro Geral* pequenos esboços de farsa, como os de Anrique da Mota, que podem estar na linha de desenvolvimento de velhos arremedos jogralescos.

Os Portugueses são, no fim da Idade Média, um pequeno povo que vive de um grande e glorioso passado em que há descobertas e conquistas, mares nunca dantes navegados e construção de impérios. No entanto, é preciso não esquecer que esse passado já começava a se tornar passado quando no Renascimento, o teatro, em Portugal, começou a desempenhar funções peculiares, registrando os pensamentos, costumes e modo de ser de toda a sociedade.

Segundo Stegano Picchio (1968)⁵, a sociedade portuguesa já então estava fadada, pelo vasto mundo que tanto contribuíra a fazer, fadada a ir ficando cada vez mais a margem da história. E por isso é que, na extrema fortaleza europeia, o teatro nasce como o sorriso, por vezes a careta, da autocrítica, criando, ou melhor, recriando, a partir da lírica jocosa medieval, uma personagem que de Quinhentos até hoje percorre todo o repertório dramático, segundo ensina Luciana Stegano Picchio :

O “fidalgo pobre”, que a seu modo interpreta e exemplifica a trajetória nacional, personagem a sua maneira patética, muito mais do que o seu compadre espanhol, e concebida quase sempre não já como protagonista, mas como figura de um pícaro em que melhor se refugia e espelha o gênio nacional.⁶

Por outro lado, o teatro português acolhe também o mito do sebastianismo: todo o povo derrotado em Alcácer- Quibir, fica à espera de que no futuro, D. Sebastião ressuscitado, lhe devolva o domínio do Mundo. Entre esta fuga para o sonho e aquela disposição satírica oscilará a vida espiritual do País.

⁵ PICHIO STEGANO, Luciana. *História do Teatro Português*. Lisboa: Ed. Portugália, 1968. p. 28.

⁶ PICHIO STEGANO, Luciana. *História do Teatro Português*. Lisboa: Ed, Portugália 1968. p. 30-33.

É possível se verificar no teatro medieval português fases realistas, em que prevalece o sentido da história e fases saudosistas, em que o espírito nacional se reconhece e se compraz na saudade.

Antonio José Saraiva (1992)⁷, grande estudioso das obras de Gil Vicente, afirma que este não parece estar ligado a esta tradição, que aliás é pouco conhecida por ausência de material. A primeira peça vicentina, o *Auto da Visitação*, é o simples monólogo de um vaqueiro, destinado a festejar o nascimento de um príncipe (o futuro D. João III).⁸

À medida que vai avançando e enriquecendo as suas formas e repertório teatral, Gil Vicente integra novos elementos, alguns tradicionais: o sermão burlesco (gênero que existe na literatura espanhola do século XV, e nas representações populares portuguesas da mesma época), outras imitações jocosas de atos religiosos, como ladainhas; despropósitos de sandeus com raízes no *Sandeu* carnavalesco, tão conhecido por toda Europa.

Por outro lado, novas formas teatrais criadas fora de Portugal, como a fantasia alegórica de Torres Naharro; as moralidades e mistérios franceses e ingleses, que cultivou a maneira e modos desses dois povos fez supor algum conhecimento do teatro religioso europeu por parte dos autores portugueses.

Nem todas as fontes vicentinas terão um caráter literário ou dramático. Certos episódios de farsa (a Mofina Mendes, o da Mulher Brava e Mulher Mansa, por exemplo) vêm de exemplos e/ou de contos orais. Já alguns autos inspiram-se em romances de cavalaria. Os autos das Barcas baseiam-se numa alegoria cuja tradição remonta aos Diálogos dos Mortos de Luciano Samósata, século II a.C.

⁷ SARAIVA, António José, *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Gradiva, 1992, p. 88.

Dessas circunstâncias singulares em que nascem e se desenvolvem, as peças vicentinas adquirem certas características muito próprias, que em grande parte é difícil reduzir aos gêneros típicos do teatro medieval.

2. O TEATRO DE GIL VICENTE

Segundo Cleonice Bernadelli (1974)⁹, a primeira classificação metódica das peças de Gil Vicente deve-se aos filhos e editores do Poeta em Compilação de 1562, que as dividiu em autos de devoção, farsas, comédias, tragicomédias e obras menores, tão usados em Portugal sob a designação geral de autos. Esta classificação é um tanto arbitrária, pois os autos vicentinos ao alinharem, em geral, diversas estruturas dificultam as classificações.

Além disso, não haverá na sua obra nenhuma preocupação com unidade de tempo, lugar, ação, ou mesmo de tom, como se preconizava no teatro clássico. Na realidade, o teatro vicentino é marcado pela inobservância das regras do teatro clássico, mas de aproveitamento de toda variedade do teatro medieval e especialmente peninsular, o qual era formado de milagres, mistérios, moralidades, farsas, *sotties* (de onde vem o Parvo), momos e entremeses.

No entanto, segundo Antonio José Saraiva (1970)¹⁰ as peças de Gil Vicente podem ser divididas em grupos, sem grande rigor de critérios: Em primeiro lugar, os autos pastoris, que se estruturam como éclogas encenadas, à maneira de Juan del Encina. Trata-se de diálogo cômico de pastores, que se combinam com alegorias, como acontece no *Auto da Fé* e *Auto da Mofina Mendes*.

O segundo grupo seria formado pelo teatro religioso, que se pode caracterizar pelos autos de moralidade. É um grupo extenso na obra de Gil Vicente e pode ser subdividido em dois tipos. Há autos que irão tratar do nascimento ou da ressurreição de Cristo, resumem da teoria teológica da Redenção, como exemplos têm: o *Auto da Sibila Cassandra* e *Auto dos Quatro Tempos*.

O outro tipo consiste naquelas peças que sob formas mais alegóricas, pois nos dão um ensinamento religioso ou moral: tal o caso do *Auto da Alma*, que põe em cena a Alma

⁹ BERNADELLI, Cleonice. *Gil Vicente - Autos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1974, p. 126.

solicitada entre o Diabo e o Anjo da Guarda e o *Auto da Feira*, onde se comercializam virtudes e vícios.

Em terceiro lugar, há de se considerar a farsa. Na sua forma mais simples, a farsa pode ser descrita como um episódio cômico colhido em flagrante na vida da personagem típica, como exemplo podemos citar *Quem Tem Farelos?*, *Farsa dos Almocreves* ou de *O Clérigo da Beira*. Nesta última, aparece sucessivamente um padre rezando distraidamente as matinas e um escravo negro que rouba. Há de se considerar que existem aquelas farsas que são mais desenvolvidas com início, meio e fim é o caso do *Auto da Índia* ou do *Auto de Inês Pereira*.

Geralmente, Gil Vicente se limita a pequenos quadros ou flagrantes da cultura popular e que são externados em sua obra por meio do uso de alegorias que são bastante presentes em sua obra.

No quarto grupo de peças temos os autos cavaleirescos, como o de Amadis de Gaula e a Comédia do Viúvo, que são encenações de episódios sentimentais cavaleirescos, então em grande voga na Corte. Estas peças guardam relação com as farsas desenvolvidas, como a *Inês Pereira*, pois são autos de enredo, histórias dialogadas e monologadas em palco.

E, por fim, no quinto e último grupo estão as alegorias de tema profano, que oferecem formas variadas. Há uma alegoria principal e em volta desta se desenvolvem episódios de farsas, cenas de amor, cânticos e até bailados, como exemplo há a o *Auto das Cortes de Júpiter*¹¹

Assim, podemos dizer que são encontradas nas obras de Gil Vicente três estruturas cênicas: a farsa, que é simples episódio característico de um caso ou tipo social-moral, que encontra seu maior exemplo em *Quem Tem Farelos*, autêntica Farsa do Escudeiro; o auto de enredo, com exemplo de *Inês Pereira*; e o auto alegórico tanto o religioso, como a dos *Auto da Barca*, quanto o profano, como a *Frágua do Amor*.¹²

¹⁰ SARAIVA, Antonio José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, 17ª ed. Lisboa, Porto Editora Ltda, 1970, p. 194-198.

¹¹ BERNADELLI, Cleonice. *Gil Vicente - Autos*. Livraria Agir, Editora Rio de Janeiro, 1974, p. 122.

¹² BERNADELLI, Cleonice. *Gil Vicente - Autos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1974, p. 130-132.

Destas três estruturas, a mais comum e a que integra maior número de elementos é a do auto alegórico, aquele que mais bem representa a concepção do teatro de Gil Vicente.

Ao contrário do teatro clássico, o teatro vicentino não tem como propósito apresentar conflitos psicológicos. Não se trata de um teatro de contradições psicológicas, mas de um teatro de sátira social ou um teatro de ideias. No palco de Gil Vicente não se passam sujeitos individualizados, mas inseridos em um contexto social e que são vistos como tipos sociais e populares.

Dentre os quais poderíamos destacar as seguintes personagens: a) tipos humanos, como o Pastor, herdado de Juan Del Encina e adaptado a realidade portuguesa, O camponês, o Escudeiro, a Moça da vila, a Alcoviteira, o Frade folião, em torno do qual girava toda uma literatura medieval; b) personificações alegóricas, como Roma, representando a Santa Sé, a Fama Portuguesa; c) personagens bíblicas e míticas, com os Profetas e Sibilas, os deuses grego-romanos; d) figuras teológicas, como Diabo, Anjos e Alma; e) o Parvo, espécie de pastor bobo, que é um tipo tradicional de europeu.¹³

O tipo popular mais presente e satirizado na obra de Gil Vicente é sem dúvida o clérigo, e especialmente o frade, presente em todos os setores da sociedade portuguesa, na corte e no povo, na cidade e na aldeia. O autor irá satirizar nele a desconformidade entre os atos e os ideais pregados, pois, em lugar de praticar a caridade, a pobreza e a renúncia ao mundo, ele busca a riqueza e os prazeres e ainda blasfema, possuindo também mulher e filhos e ambiciona honras e cargos.

A sátira vicentina anticlerical, que atinge grande força, tem além de fundo popular e tradicional, objetivos bem definidos e às vezes alvos diretos. Segundo Gil Vicente, os frades são indesejavelmente numerosos. Na *Frágua do Amor*, que simboliza a regeneração de Portugal a propósito do casamento do rei, um frade sem vocação entra na frágua e sai transformado em soldado e mais de sete mil frades aguardam pela mesma transformação.

¹³ SARAIVA, Antônio José. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Porto Editora, 2000, p. 225-226.

Dessa forma se critica a multiplicação excessiva do clero e dos rendimentos eclesiásticos. Mesmo a Cúria romana, então em conflito latente com o rei de Portugal, não escapa aos ataques de Gil Vicente.

Outro tipo popular recorrente nos autos vicentinos é o Escudeiro, gênero de parasita ocioso e vadio. O Escudeiro imita os padrões da nobreza, toca instrumentos musicais, faz serenatas as filhas dos oficiais e apresenta-se como bravo e cavalheiro. Entretanto, não trabalha, muitas vezes passa fome, tem medo, é colocado pra correr sob a chuva de insultos da mãe da pretendida, que o aconselha a aprender um ofício para não morrer à mingua.

Também aqui ecoa na obra vicentina um sentimento popular de crítica aos governantes pela desassistência dos governantes a este grupo de famintos advindos da decadência da baixa nobreza, que era composta de ramos desqualificados, que eram alvos de críticas da parte dos burgueses e artífices.

Apesar de mais raros, os fidalgos aparecem também duramente atacados nos autos. Na *Barca do Inferno* e na *Farsa dos Almocreves* são caracterizados pela grande arrogância e por explorarem o trabalho dos serviçais sem lhes pagar a semelhança ao que também era costume dos Escudeiros em relação aos seus moços.

Não fica de fora das críticas bem humoradas, o grupo dos magistrados e encarregados da justiça, como é o caso dos meirinhos, corregedores e juízes, que eram vistos como insaciáveis espoliadores do povo e que são impiedosamente retratados na *Barca do Inferno*, *Floresta dos Enganos* e *Frágua do Amor*, onde a Justiça é representada por uma velha corcovada com as algibeiras cheias de galinhas, perdizes e bolsas, com as mãos enormes habituadas a apanhar.

A Corte, muitas vezes representada como o jardim onde se cultivam as belezas e os requintes irá aparecer outras vezes como um foco de corrupção, rapina e nepotismo, responsável pelos males da Nação. Os altos funcionários régios distribuem as benesses e despacham os requerimentos de acordo com seus interesses, como dito por uma queixosa da *Romagem dos Agravados*.

Não escapam, por fim, às críticas sociais vicentinas, algumas classes de trabalhadores, como o sapateiro que rouba o povo nos preços, o usurário, além do piloto incompetente. É de notar que o único ourives que aparece, apesar de tal ofício ser recorrente à época, surge como vítima do fidalgo que não lhe paga o trabalho feito.

Por outro lado, homens de negócio, mercadores, intermediários capitalistas, contratadores, etc. que à época já ganhavam importância crescente, não são objeto de sátira e estavam aparentemente fora das preocupações do Gil Vicente, provavelmente por não serem personagens tradicionais e padronizadas. Mas ao usurário e explorador dos pobres o referido autor não poupava corretivos.

Segundo Gil Vicente quem suportava toda a carga da hierarquia social de parasitas e ociosos tinha nome, o Lavrador, que surge em cena em duas obras *Barca do Purgatório* e *Romagem dos Agravados*, e se trata de uma personagem patética cuja voz acusadora tem conotação comovente. Trabalha até a exaustão, sem tempo sequer para secar o suor. O produto do trabalho lhe é arrancado pelos cobradores de impostos ou pelos frades. E na igreja são escorraçados como cão pelos clérigos.

Este olhar humanizado sobre a condição miserável do camponês, que é um sustentáculo dos privilégios senhoriais se reveste de apelo sincero em Gil Vicente. No entanto, a tipologia vicentina não se encontra limitada apenas aos estratos feudais, mas a outros que seguem sem voz, como é o caso da figura da mulher na sociedade da época.

Por exemplo, um dos tipos abordados na obra vicentina é a “moça da vila”, a Isabel de *Quem Tem Farelos?*, ou a *Farsa de Inês Pereira*.¹⁴ Geralmente, o pai da moça está ausente e a sua condição social é desconhecida, mas sabe-se que se trata de moça da vila, ou seja,

¹⁴ BERNADELLI, Cleonice. *Gil Vicente - Autos*. Rio de Janeiro, Livraria Agir, 1974, p. 152-154.

fora da corte, num aglomerado urbano. Ela deseja subir de condição e por isso tem os ouvidos atentos para o Escudeiro, que gosta de se apresentar como se fidalgo fosse.

As mulheres na obra vicentina, por vezes, se insurgem contra a situação subalterna em que vivem e contra os trabalhos de casa que lhe são impostos pela mãe, como ocorre que com Inês Pereira e Isabel. Há ainda uma longa tradição de farsa medieval sobre o tema do adultério feminino, e a ela se liga esta veia vicentina.

Ao analisarmos as temáticas apresentadas por Gil Vicente verifica-se que o autor não se afasta de concepção tradicional de sociedade, em que lavradores sustentam a hierarquia feudal, constituída principalmente por clérigos e nobres.

A sátira anticlerical, assim com o a sátira aos escudeiros, são temas tradicionais como o demonstram o *Livro de Buen Amor* do arcepreste de Hita (século XVI) ou o Larazillo de Tormes. Por outro lado, falta às obras vicentinas a observação e a crítica a alguns fenômenos típicos do século XVI, como a acumulação da riqueza, e, por conseguinte do poder, nas mãos dos aventureiros negociantes, em prejuízo da ordem senhorial, fenômenos que irritavam vivamente Sá de Miranda, bem como outros dois autores satíricos da época: Duarte da Gama e Álvaro Brito Pestana.

Entretanto, Gil Vicente retrata em sua obra fenômeno social coincidente com aquele: a migração dos provincianos para a corte, onde se aumentava a multidão dos ávidos de melhoria. Tal fato tem voz por meio da personagem do Almocreve, que exalta a sociedade de outrora em que o filho do lavrador casava com lavradora, o filho do oficial com filha de oficial e em que os camponeses davam o pão a todos.

As marcas do sentimento popular são evidentes na obra vicentina, porém, fica evidente também que tal sentimento é formulado em torno dos valores tradicionais da época. O grupo inovador da época e que apresentava risco à estrutura feudal não era o camponês ou o artesão, mas o mercador que de certa maneira foi ignorado por Gil Vicente, talvez por ainda não apresentar marcas peculiares na sociedade como tipo social bem definido.

É importante mencionar sobre o que ficou conhecido como sendo o teatro de idéias de Gil Vicente, em que o autor participou de grandes debates de ideais que agitou a primeira metade do século XVI e que assume principalmente a forma de discussões teológicas.

Alguns de seus autos, especialmente, o *Auto da Freira*, intervêm na polemica religiosa. O contexto fático da época marcado pelos litígios de D. João III com o clero nacional e com a Santa Sé, e as violentas dissensões entre o Papa e Roma em 1527 deram-lhe oportunidade de ir muito mais longe do que qualquer outro autor português do século XVI.

A corte pontifícia romana é uma das principais personagens do *Auto da Freira*. Roma pretende comprar a paz em troca de indulgências, perdões e outros bens supostamente espirituais, de valor venal. O Serafim recusa aceitar esta mercadoria e censura-lhe os vícios sem cerimônia. A situação pode ser resumida com este dito de Roma:

*Oh, vendei-me a paz nos céus,
Pois tenho o poder na terra!*(p.156)¹⁵

A crítica às indulgências, perdões e semelhantes fontes de remissão pelos pecados foram objeto de crítica por Lutero e estava na ordem do dia na época. Gil Vicente em o *Auto da Freira*, afirma que os únicos que merecem a aprovação do Serafim são os pastorinhos simples, que não pretendem comprar virtudes e imaginam o Céu como um sítio parecido com a serra da Estrela. Ele afirmará que a simples pureza moral não bastará para merecer o Céu, mas são os méritos da Paixão de Cristo na cruz do Calvário é que gratuitamente oferecem a remissão ao pecador.

É importante destacar o relevante papel desempenhado pela alegoria na obra vicentina. A alegoria origina-se das representações religiosas e profanas pré-vicentinas, sobretudo das *moralidades*, nas quais as personagens representavam abstrações personificadas de vícios e

¹⁵ SARAIVA, Antônio José. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Porto Editora, 2000, p. 208-209.

virtudes (a Avareza, a Esperança, a Humildade, por exemplo), e dos *momos*, com seus vistosos desfiles de personagens simbólicos (como a Tentação, os Profetas, a Redenção).

O teatro de Gil Vicente, seguindo a tradição medieval, é rico em elementos alegóricos: a Morte aparece em forma de esqueleto vestido de negro, o Inverno coberto de agasalhos, o Verão tremendo de febres, a Preguiça na pessoa de um preguiçoso que dorme e ronca sobre o palco.

Quase sempre alegoria e símbolo coincidem, atribuindo-se um valor simbólico à alegoria. Como bem assinalou Antonio José Saraiva, que melhor estudou a alegoria e o símbolo no teatro medieval ao afirmar que “*em Gil Vicente os tipos graduam-se numa escala abaixo da qual está a alegoria e acima o caráter individual*”.¹⁶

O exagero das situações é próprio da comédia, e Gil Vicente fazia rir a corte e povo satirizando comportamento e mentalidades de todas as classes sociais, valendo-se, entre outros, de três principais processos cômicos, conforme classificação utilizada por Henri Bérghson¹⁷, e aplicada às peças vicentinas, a seguir:

1. A **comicidade de caráter** é resultante das características psicológicas da personagem-tipo, as quais induzem a reações e comportamentos inusitados em relação a determinadas pessoas, situações, objetos, etc.

Como exemplo, podemos citar na farsa de Inês Pereira quando a personagem de Pero Marques revela sua ignorância diante de uma cadeira, sentando-se incorretamente. Em outra passagem, sua timidez não permite aproveitar-se da ausência da mãe de Inês. Ao perceber a saída dela, fala em retirar-se antes que alguém fale mal deles, o que provoca da ironia de Inês.

2. A **comicidade de situação** é provocada pelos atos das personagens-tipos ou pelos acontecimentos em que se inserem.

¹⁶ SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa América, 1970, p. 121.

¹⁷ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. Nesta obra é estudada de forma detalhada a comicidade de situações, de palavras, de caráter e de linguagem.

Ainda na Farsa de Inês Pereira identificamos tal comicidade na cena em que Pero Marques não encontra as peras que havia colhido para Inês. No Auto da Índia, a chegada de Castelhana, quando Lemos ainda está na casa de Inês, também exemplifica a comicidade de situação.

3. A **comicidade de linguagem** em Gil Vicente dá-se, sobretudo por meio de:

a) ironia na escolha dos nomes dos personagens, como, por exemplo, do nome de Constança (fidelidade) dado à ama infiel do Auto da Índia;

b) utilização de ironia da rima, graças ao seu conteúdo contrastante ou ambíguo, como no trecho da Farsa de Inês no qual Lianor Vaz relata o assédio sexual de um clérigo;

c) uso de lugares-comuns e fórmulas tradicionais, como rezas, provérbios etc.;

d) jogos de palavras, como na Farsa de Inês Pereira, em que Pero Marques diz que ficou com “mor gado” (com o maior gado) e a mãe de Inês entende que ele é proprietário de um “morgado”, isto é, de uma propriedade vinculada ou conjunto de bens que não se podiam alienar.

e) repetições de palavras ou expressões

f) emprego de termos em latim, como em várias passagens do Auto da Barca do Inferno.

g) gírias e termos de baixos e grosseiros, como os empregados pelo Parvo no Auto da Barca do Inferno.

O leitor ou interprete das peças de Gil Vicente deve considerar outros elementos cômicos, como as ações, os gestos, as atitudes, o vestuário etc., já que o texto é apenas um dos componentes do espetáculo teatral.

3. AS MARCAS DA CULTURA POPULAR DO TEATRO VICENTINO NA OBRA "O SANTO E A PORCA"

As obras de Gil Vicente influenciaram dramaturgos do mundo inteiro e no Brasil tiveram grande influencia sobre a obra de Ariano Suassuna, o qual aplicou as marcas do teatro popular vicentino aos temas populares do Nordeste.

Um dos expoentes da contemporânea dramaturgia brasileira, é, sem sombra de dúvida, o escritor paraibano Ariano Suassuna. Ele foi fundador do Teatro de Estudante de Pernambuco, foi diplomado em Direito e exerceu o cargo de professor de Estática na Faculdade de Filosofia da Universidade de Recife.

Sua obra é caracterizada pela fé católica, com objetivos manifestamente moralizadores, através de um processo dramático que tem origem em Plauto e o embasamento moderno do teatro medieval de raízes religiosas, como o auto sacramental de Gil Vicente.

Em sua obra, Suassuna fixou a presença do populário brasileiro, de motivos dos cantadores nordestinos, inspirando-se, na maior parte de suas peças, nas poesias cordel, nas lendas, nos espetáculos de feira, formas rudimentares de arte, as quais são muito recorrentes no Nordeste.

As principais peculiaridades da obra de Suassuna são a mescla de teatro espirituoso, com acentuado lirismo e comicidade dos imprevistos, irreverência e crítica social e agilidade dos diálogos.

Muitas das personagens populares e situações de falas são transportadas ao palco diretamente dos folhetos de feira (literatura de cordel), de mistura com fatos e pessoas conhecidas. Essa fusão de fábula e vida real se completa no plano filosófico pela idéia central, de que a vida é um grande espetáculo dirigido por Deus.

Cristo está presente na obra como um negro, ora como humilde sertanejo, e assim a Virgem e os Santos – S. Miguel, S. Pedro – na simultaneidade de suas existências humana e divina, movem-se entre as pessoas como qualquer uma delas, só se revelando ao final das comédias.¹⁸

Suassuna consagrou-se com o *Auto da Compadecida*, com sua estreia do Rio de Janeiro de 1957, que foi escrita como farsa e constitui-se em obra de grande notoriedade e repercussão nacional.

No entanto, há outro texto no autor de grande importância para a dramaturgia de Suassuna que é o *O Santo e a Porca* em que, inspirado em Gil Vicente e na obra *O Avaro* de Molière que remonta a Plauto (*Aulularia*), revivendo a eterna figura do avaro. A referida obra será objeto de análise, em razão sua notável importância.

A trama se passa nos anos 20 e tem início quando o fazendeiro Eudoro Vicente envia uma carta ao comerciante Eurico, mais conhecido como Euricão, pedindo-lhe o seu “maior tesouro”. Eudoro se refere, na verdade, à mão de Margarida, filha de Eurico, em casamento.

Mas Eurico pensa que o outro quer roubar-lhe a fortuna, guardada há anos em uma porca de barro. Para complicar, Margarida e o filho de Eudoro, Dodô, estão apaixonados e Benoma, irmã solteirona de Euricão, acha que o convite de casamento é para ela. É armada uma grande confusão quando os espertos Caroba e Pinhão decidem colaborar com o desenrolar desta história.

Eurico Árabe ou Euricão é um velho avaro, devoto de Santo Antônio, que esconde em sua casa uma porca cheia de dinheiro. A peça gira em torno das preocupações de Euricão em proteger a sua porca e da tentativa do fazendeiro Eudoro Vicente em casar-se com Margarida, filha do velho avaro. Caroba, empregada do Árabe, para evitar tal enlace, já que lhe fora prometido um pedaço de terra caso conseguisse, apronta inúmeras confusões a fim de acabar com o casamento.

¹⁸ PONTES, Joel. In: PAES, José Paulo e MOISÉS, Massaud. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 242.

A comédia não foge à regra dos espetáculos de Ariano Suassuna, onde a simplicidade do trabalho permeia toda ação dramática. O cenário recria um ambiente do interior nordestino e o figurino se apresenta com retalhos. A cultura nordestina é amplamente valorizada através de personagens que trazem consigo a marca de um povo sofrido, porém alegre.

O Santo e a Porca é uma comédia de costumes onde o expectador terá o prazer de se reconhecer através das cenas e diálogos inusitados que permeiam toda a encenação, uma vez que é formada por personagens de origem simples e retratam bem os tipos sociais típicos do Nordeste a semelhança das farsas vicentinas.

A obra é uma construção a moda brasileira e nordestina do avarento, tipo cômico que, desde Plauto, passa por diversas elaborações. É a retomada do viés latino herdado da Península Ibérica que deu origem ao que, hoje, pode ser considerada a comédia humanista. As tradições culta, religiosa e popular são misturadas, resultando em uma dramaturgia rica e repleta de efeitos de comicidade.

A reelaboração de tipos que remontam ao passado fecundo da história do teatro ocidental é a marca peculiar e original da dramaturgia de Ariano Suassuna. “*O Santo e a Porca*” insere-se na tradição teatral brasileira do mítico e do sagrado que, por sua vez, está ligada às fontes do teatro ocidental – o teatro grego, o latino, o italiano renascentista, o espanhol do século do ouro e, notadamente, o vicentino.

Trata-se de um teatro de simples em sua composição, desavergonhado, malandro e primitivo, que surge da natureza humana com seus impulsos selvagens, cheio de medo e pressentimentos, que é típico do homem interiorano e sertanejo.

A obra é uma autêntica mistura de heranças e influências ibéricas que apresentam a comicidade das farsas portuguesas com a tradição do riso, o qual é provocado pelo absurdo que alcança a avareza da personagem central da obra. Além disso, a obra apresenta a religiosidade

exacerbada, que, juntamente com a avareza, foram objetos de crítica nos autos e farsas vicentinos.

Numa sucessão de acontecimentos intrigantes, superpondo conflitos e obstáculos, costurando bordões, frases coloquiais e repetições, a trama de ritmo ágil, exclui qualquer tentativa de aprofundamento psicológico, convocando o leitor/espectador para as surpresas e as formas do jogo criado na obra, e para a busca do desfecho moralizador, no estilo de Gil Vicente.

O Santo e a Porca está intrinsecamente ligado ao espetáculo teatral popular português, risível e profundamente cômico, festivo, mágico e carregado de crítica social. A encenação busca instaurar um ambiente de encantamento, onde os contrastes entre a riqueza e a pobreza saltam aos olhos por meio de máscaras, disfarces, mantos coloridos, que revelam o insólito mundo da imaginação humana quando suas almas encontram-se obcecadas pelos seus projetos pessoais.

O jogo cênico procura enfatizar o espetacular, criando os alicerces para a transfiguração teatral do mundo e, conseqüentemente, da vida dos tipos humanos envolvidos com as suas angústias, vaidades, fraqueza e ambições.

Ao retomar um tema antigo e bastante recorrente na literatura, Suassuna inclui características típicas de seu teatro, tais como os elementos nordestinos, o sentido de moralidade/filosófico e a piedade (ou a compreensão das fraquezas do ser humano).

Assim, ao situar o tema em um novo contexto histórico-social, Ariano Suassuna confere à sua obra um inegável tom de originalidade, não se limitando a fazer uma simples reprodução de obras com temáticas e estruturas utilizadas por Gil Vicente, o qual surge apenas como influência e inspiração ao autor do Teatro Moderno Brasileiro.

Suassuna desenvolve uma trama mais complexa dos que as encontradas nas farsas de Gil Vicente ao utilizar um elemento cômico quiproquó (também denominado de interferência),

o que já estava presente na obra deste autor português, no entanto, em menor quantidade e que pode ser percebido na Farsa de Inês Pereira.

Esse procedimento cômico consiste em um diálogo entre as personagens em que, enquanto as mesmas pensam estar falando de um assunto, estão, na verdade, tratando de assuntos divergentes, surgindo, assim, uma confusão, um engano. Tal recurso foi utilizado na obra *O Santo e a Porca* de forma desenvolvida e em grande quantidade de vezes.

Como exemplo, temos, em *O Santo e a Porca*, a cena em que Dodó chega para confessar a Euricão que esteve no quarto de Margarida, considerando-se assim, o causador da aflição do velho avaro. Entretanto, Euricão entende que Dodó havia roubado a sua porca cheia de dinheiro, verdadeiro motivo pelo qual estava desolado.

Esse segmento constitui um dos quiproquós mais importantes da peça e encontra-se descrito nas páginas 74 e 75 e é reproduzido, a seguir:

EURICÃO – Como é que você teve coragem de tocar naquilo que não lhe pertencia?

[...]

DODÓ – A culpa foi das circunstâncias. E eu não já vim pedir desculpas?

EURICÃO – Não gosto desses criminosos que prejudicam os outros e depois vêm

pedir desculpas! Você sabia que ela não era sua, não devia ter tocado nela!

EURICÃO – Coisa tola o quê? Você não veio confessar? E depois, de repente, começa a se desdizer, dizendo que não tocou nela! Como é, tocou ou não tocou?

DODÓ – Bem, tocar, toquei, mas não foi nada que pudesse ofendê-la. Mas já que o senhor considera essa tolice um crime, por que não aceita os fatos e não me dá de vez esse tesouro?

EURICÃO – Como é, assassino? Você quer ficar com meu tesouro? Contra minha vontade?

DODÓ – Eu não estou DODÓ – Mas eu não já disse que o que aconteceu foi coisa tola?

lhe pedindo? A coisa que eu mais desejo no mundo é ficar com ela!

[...]

EURICÃO – Ah, não, você tem que devolver!

DODÓ – Devolver? Eu não já disse que não tirei nada? Devolver o quê?¹⁹

¹⁹ SUASSUNA, Ariano. *O Santo e a porca e O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 74-75.

Ressalta-se que a maior complexidade existente na obra de Suassuna se dá devido à quantidade e à qualidade dos quiproquós, e entende-se que é o caráter impreciso de algumas expressões que suscitam nos personagens a confusão. É facilmente perceptível, no trecho da obra analisado, que nem a personagem do avarento, nem o rapaz apaixonado pela filha daquele se expressam de forma objetiva, dando, assim, margem para compreensões dúbias e cômicas.

No excerto acima, percebe-se claramente como se dá a *interferência* no texto de Suassuna, o qual utiliza na voz da personagem Dodó e igualmente na de Euricão, palavras imprecisas ou pronomes indefinidos que, no contexto, podem ser empregadas tanto para expressar algo referente à porca do velho avarento, quanto à filha deste.

A esse respeito propõe Bergson em sua obra *O Riso*²⁰, afirma:

Cada uma das personagens está inserida numa série de acontecimentos que lhe concernem, dos quais ela tem a representação exata e sobre as quais regula suas palavras e seus atos. Cada uma das séries que diz respeito a cada uma das personagens se desenvolve de maneira independente, mas num dado momento elas se encontram em condições tais que os atos e as palavras que fazem parte de uma podem bem convir à outra [...] O autor deve constantemente empenhar-se para trazer-nos para este duplo fato: a independência e a coincidência. Habitualmente, ele consegue isso, renovando sem repouso a falsa ameaça de uma dissociação entre as duas séries que coincidem. A cada instante tudo vai estourar e tudo se reajusta.(grifo nosso)

A independência, referida por Bergson, é encontrada na obra de Suassuna uma vez que as duas situações causadoras do quiproquó acontecem isoladamente; isto é, apesar de haver uma confusão de compreensão pelos dois personagens envolvidos no diálogo, um fato aconteceu independentemente do outro como se pode perceber através das já citadas falas das personagens Dodó e Euricão.

²⁰ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. Nesta obra é estudada de forma detalhada a comicidade de situações, de palavras, de caráter e de linguagem.

Por outro lado, a coincidência se dá devido ao perspicaz jogo que o autor faz com as palavras, com duplo valor dos termos: um, de caráter material; outro, moral. Essa característica é muito comum nas obras de vicentinas em que há o uso da comicidade de linguagem no uso de jogos de palavras.

Tanto na obra de Ariano Suassuna como em Gil Vicente está presente o rico jogo estabelecido entre o sentido material e o que se compreende por sentido moral. O primeiro diz respeito ao sentido literal do enunciado. Já o segundo, indica o que se entende a partir de uma ideia formada de outras informações subentendidas.

Um exemplo é o encontrado na expressão “meu tesouro” que aparece no diálogo das duas personagens, que observamos de um lado, o sentido material entendido pelo velho avarento (a porca cheia de dinheiro) e de outro, o moral compreendido por Dodó (o modo carinhoso como os pais tratam suas filhas), no caso Margarida filha de Euricão e mulher amada de Dodó.

Com isso, Suassuna demonstra que, apesar de ter assimilado elementos do seu mundo e da realidade típica do Nordeste, o que prevalece em sua obra são, realmente, as influências da tradição ibérica, como pano de fundo para a construção de seu teatro.

E, por fim, a obra *O Santo e a Porca*, como visto, guarda grande semelhança com as marcas populares das obras teatrais de Gil Vicente, a começar pela temática que irá tratar do vício humano da avareza e da religiosidade temas que foram objeto de grande crítica social pelo autor português, além de guardar semelhanças estilísticas, como a utilização de recursos de linguagem, como a ironia e o quiproquó (interferências), que causam grande comicidade a obra, não deixando Suassuna de imprimir a sua marca pessoal e genialidade na construção das peças.

CONCLUSÃO

A análise mostrou como um texto tão importante para a dramaturgia brasileira moderna, como *O Santo e a Porca* de Ariano Suassuna apresentou grande influência do dramaturgo medieval português, Gil Vicente.

Inicialmente, no primeiro capítulo se buscou apresentar, brevemente, noções sobre a expressão da cultura popular na Idade Média, no intuito, de se compreender as influências e fontes de que Gil Vicente se serviu para a elaboração de sua obra, que como se verificou, foram múltiplas e diversificadas.

Contudo, o que veio a singularizar a sua dramaturgia foi a capacidade de utilização simultânea de tradições diversas, que ora tratavam de temáticas moralizantes da época de forma essencialmente satírica, como a utilização dos gêneros *farsas e sotties*, ou ora buscavam externar a religiosidade presente no imaginário da época, com a utilização dos gêneros *autos, moralidades e mistérios*.

Já no segundo capítulo foi destinado para a apresentação da produção teatral de Gil Vicente e da grande relevância da referida obra, que partindo de estruturas que a tradição lhe legou, imprimiu as suas potencialidades e tal aproveitamento originou a importante obra do autor, que infelizmente ainda encontra-se pouco estudada.

Poderá se afirmar, em suma, que antes de Gil Vicente existia uma estrutura dramática rudimentar, de caráter religioso e profano, mas o grande mérito do dramaturgo português foi de dar forma literária àquilo que não passava então de manifestações populares.

No último capítulo, por sua vez, será trabalhado outro importante aspecto que deve ser levado em consideração é a questão do diálogo que a obra de Suassuna estabelece com a obra vicentina nos seus mais diversos aspectos, como a própria temática de caráter atemporal que é a avareza em contraponto com a religiosidade de Euricão, personagem central da obra, que traduz a

condição humana, que é satirizada na obra de Suassuna a semelhança dos autos e das farsas vicentinas.

Gil Vicente, como visto, se mantém fiel aos gêneros e metros medievais, mas sua obra se abre a novas tendências, e sua posição de ataque a Roma e a exaltação da Igreja, de crítica à nobreza e defesa dos cristãos novos constituíram temáticas presentes em grande parte de seus autos e farsas, que de forma bem humorada e irônica irá mostrar a postura do autor que buscou privilegiar e dirigir a sua simpatia aos pastores ou lavradores, gente simples do campo, que não são objetos centrais da crítica social da obra vicentina, ao contrário dos poderosos avaros da época, notadamente, pertencentes ao clero e a nobreza.

As marcas da cultura popular tratadas na obra de Gil Vicente poderão ser facilmente percebidas nas construções dramáticas de Suassuna, as quais surgirão como estruturas basilares nas obras do autor nordestino, que tratará em linhas gerais da problemática da condição humana e da organização do homem em sociedade, de forma cômica e bem humorada, com aspectos típicos do homem do interior do Nordeste brasileiro, imprimindo a marca do regionalismo tão presente nas obras de Ariano Suassuna.

O Santo e a Porca está intrinsecamente ligado ao espetáculo teatral popular português, risível e profundamente cômico, festivo, mágico, mítico e carregado de crítica social. Entretanto, ao invés do mito do sebastianismo português os mitos que irão permear a obra de Ariano Suassuna são aqueles típicos do universo nordestino, o que reflete o grande regionalismo da obra.

Por fim, compreende-se que Suassuna foi, sim, influenciado, estando as características do teatro português medieval implícitas em sua obra, como panos de fundo para a sua criação, demonstrando a relevância e atualidade das obras de Gil Vicente. Dessa forma, vemos a beleza da Literatura, como meio de influência recíproca e constante, entre autores, aparentemente, distanciados pelo tempo, mas que guardam grandes semelhanças em suas obras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA PRADO, Décio de. *A Evolução da Literatura Dramática*. In COUTINHO, Afrânio. Org. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana S.A., 1971.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERNADELLI, Cleonice. *Gil Vicente - Autos*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1974

BORBA FILHO, Hermilo. *História do Teatro*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1984.

CARVALHO, Joaquim de: *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do século XVI*. 2º vol. Coimbra: 1982.

LUFT, Celso Pedro. *Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1973.

MAGALDI, Sabáto. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1982.

PICHIO STEGANO, Luciana. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália, 1968

PONTES, Joel. In: PAES, José Paulo e MOISÉS, Massaud. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.

SARAIVA, Antonio José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa América, 1970.

_____. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Porto Editora, 2000.

SUASSUNA, Ariano. *O Santo e a porca e O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.