

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Dayvid da Silva

Teologia e Literatura:

**Uma reflexão sobre a Teologia da Redenção pela humanização a partir da antropologia
presente no Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna**

DOUTORADO EM TEOLOGIA

São Paulo

2023

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Dayvid da Silva

Teologia e Literatura:

**Uma reflexão sobre a Teologia da Redenção pela humanização a partir da antropologia
presente no Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna**

Tese apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
DOUTOR em Teologia, sob a orientação do Prof.
Dr. Donizete José Xavier.

São Paulo

2023

Dayvid da Silva

Teologia e Literatura:
**Uma reflexão sobre a Teologia da Redenção pela humanização a partir da antropologia
presente no Romance d'A Pedra do Reino, de Ariano Suassuna**

Tese apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
DOUTOR em Teologia, sob a orientação do Prof.
Dr. Donizete José Xavier.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Dr. Donizete José Xavier – PUC-SP

Dr. José Nobre Aguiar – PUC-SP

Dr. Ney de Souza – PUC-SP

Dr. Antonio Manzatto

Dr. Glaucio Alberto Faria de Souza

Dedico esta pesquisa aos meus pais, Manoel e Marineide, assim como a minha irmã, Daniela, meus sobrinhos, Carlos Eduardo (Cadu) e Bernardo, por todo apoio à minha vocação presbiteral e de pesquisador.

A presente pesquisa foi realizada com o apoio da Fundação São Paulo, FUNDASP.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e da vocação presbiteral;

À minha família, por todo apoio que sempre me deram tanto em relação à minha vocação presbiteral como também à minha vocação para os estudos;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Donizete José Xavier, que aceitou orientar-me no final do processo de escrita da tese;

Ao querido Prof. Dr. Antonio Manzatto, que me motivou a pesquisar a relação entre Teologia e Literatura, animando-me neste trabalho, e por aceitar ser meu orientador na maior parte desse processo;

Aos meus colegas docentes, por todo incentivo;

À querida paróquia Bom Jesus de Piraporinha, de Diadema, São Paulo, que me acompanhou em meus primeiros anos como presbítero e como mestrando;

À querida paróquia Imaculada Conceição, de Diadema, São Paulo, por ter me acolhido e entendido minhas ausências motivadas pelo exercício da docência e o processo de escrita desta pesquisa;

Aos meus colegas doutorandos e mestrandos, e aos amigos do grupo de pesquisa LERTE;

À diocese de Santo André na pessoa de seu bispo, Dom Pedro Carlos Cipollini, que me permitiu exercer a vocação da docência e também ingressar no programa de pós-graduação para entregar a presente pesquisa;

Aos meus amigos presbíteros, em especial, o amigo Julio Rodrigues, por ser um grande incentivador de meus estudos;

A Vera Lucia Meneguelo e Idalina Forlini Meneguelo, que para mim tornaram-se como que uma segunda família, dando-me apoio em diversas ocasiões da minha vida;

Aos funcionários do Departamento de Teologia da PUC-SP;

Enfim, a todos os que de forma direta ou indireta contribuíram para que eu chegasse até aqui.

Muito obrigado!

RESUMO

A presente pesquisa tem o objetivo de fazer uma reflexão sobre a teologia da redenção a partir de uma obra de literatura, a saber, o *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Iluminando esse romance, podemos perceber que seu autor, Ariano Suassuna, através do personagem “Quaderna” e também do “Rapaz-do-Cavalo-Branco”, busca mostrar que, por meio da festa, do riso, do sonho, é possível vencer o sofrimento e viver uma realidade redimida da dor, ajudando a suportar as durezas da vida. Assim, Quaderna busca uma redenção da própria história e o Rapaz-do-Cavalo-Branco é visto como um messias, que vem para redimir os pobres e sofredores, inaugurando um reino de paz e alegria, em que o riso é a marca da redenção. Desse modo, podemos depreender que a redenção – geralmente localizada em eventos como encarnação, evento pascal e, até mesmo, fim dos tempos – é uma realidade que se pode viver na cotidianidade através de um processo de humanização, ou seja, em que a condição humana pode ser redimida via atos redentores que se verificam no dia a dia. Diante disso, nos perguntamos: não é esse o projeto salvífico de Cristo? A redenção não é a superação do sofrimento, como nos atestam os evangelhos? Tudo isso nos fez compreender que, em teologia, a redenção precisa ser compreendida como muito mais do que uma justificação da condição pecadora e uma divinização que desconsidere a humanização como resultado fundamental da ação de Jesus. Nesse sentido, consideramos que a redenção pela humanização é o que nos faz compreender a salvação de Jesus Cristo. Desde seu nascimento até o evento pascal e, mesmo, com sua vinda gloriosa, a missão de Jesus Cristo é redimir o ser humano, tornando-o plenamente humano e repleto de dignidade.

Palavras-chave: Teologia. Literatura. Redenção. Humanização. Riso.

ABSTRACT

The following research aims to reflect on the Redemption (theology) based on a work of literature, namely, the Romance d'A Pedra do Reino, by Ariano Suassuna. Highlighting this novel, we can realize that its author, Ariano Suassuna, through the character "Quaderna" and also "Rapaz-do-cavalo-branco", seeks to show that, through celebration, laughter, dreaming, it is possible to defeat suffering and living a reality redeemed from pain, helping to struggle the hardships of life. Thus, Quaderna seeks a redemption on his own history and the Rapaz-do-cavalo-branco is seen as a messiah kind, who comes to redeem the poor and suffering people, inaugurating a kingdom of peace and joy, in which laughter is the mark of redemption. In this way, we can infer that redemption – generally present in events such as incarnation, paschal event and even the end of times – is a reality that can be experienced in everyday life through a process of humanization, that is, the human condition can be redeemed through redemptive acts that occur in everyday life. According to this, we ask ourselves: isn't that Christ's salvation project? Isn't redemption the overcoming of suffering, as the gospels witness to? All of this made us understand that, in theology, redemption needs to be understood as much more than a justification of the sinful condition and a divinization that disregards humanization as an elemental result of Jesus' action. In this sense, we consider that redemption through humanization is what makes us understand the salvation of Jesus Christ. From his birth to the Easter event and even with his glorious coming, the mission of Jesus Christ is to redeem human beings, making them fully human and full of dignity.

Keywords: Theology. Literature. Redemption. Humanization. Laughter.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>O Ser e o Tempo</i> , de Gilvan Samico	144
Figura 2 – <i>Capa de folheto de Cordel com xilogravura de J. Borges</i>	144
Figura 3 – <i>Cavaleiro Diabólico que apareceu a Lino Pedra Verde</i> , de Ariano Suassuna.....	145
Figura 4 – <i>Ferro Suassuna</i>	146
Figura 5 – Pedra do Ingá, na Paraíba.....	147
Figura 6 – Animal representado em umas das rochas da Serra da Capivara, no Piauí.....	147
Figura 7 – Soneto iluminogravado <i>A Acauham – A Malhada da Onça</i> , com mote de Janice Japiassu, de Ariano Suassuna	148
Figura 8 – Soneto iluminogravado <i>Dom</i> , com tema de Ângelo Monteiro, de Ariano Suassuna	150

LISTA DE SIGLAS

ABL - Academia Brasileira de Letras

CTI - Comissão Teológica Internacional

DV - Constituição Dogmática *Dei Verbum* sobre a revelação divina

EG - Exortação Apostólica *Evangelii Gaudium* - A alegria do Evangelho

FT – Carta Encíclica *Fratelli Tutti*

GS - Constituição Pastoral *Gaudium et Spes* sobre a Igreja no mundo de hoje

LG - Constituição Dogmática *Lumen Gentium* sobre a Igreja

TEP - Teatro do Estudante de Pernambuco

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 TEOLOGIA E LITERATURA: APROXIMAÇÕES PELO HUMANO	20
2.1 Introdução	20
2.2 A Teologia.....	21
2.2.1 A teologia cristã	22
2.2.1.1 A teologia como ciência da revelação divina e da fé	24
2.2.1.2 A teologia como ato segundo.....	26
2.2.1.3 Jesus Cristo, a plenitude da Revelação	28
2.2.2 As fontes da teologia.....	30
2.2.3 A teologia e o ser humano.....	36
2.3 A Literatura	40
2.3.1 O que é literatura?	41
2.3.2 A relação entre literatura e a realidade: a questão da verdade da ficção	44
2.3.2.1 Imaginação, símbolo e metáfora	48
2.3.3 O romance.....	52
2.3.3.1 As relações entre autor, obra e leitor	54
2.3.3.1.1 O autor	55
2.3.3.1.2 A obra	57
2.3.3.1.3 O leitor.....	59
2.3.4 A literatura e a humanização do ser humano	63
2.4 Diálogo entre Teologia e Literatura.....	65
2.4.1 A teologia em diálogo com a cultura	66
2.4.1.1 O Concílio Vaticano II e o necessário diálogo com o mundo moderno.....	73
2.4.2 A literatura como locus theologicus.....	75
2.4.2.1 O sentido da vida.....	78
2.4.2.2 Diálogo a partir da linguagem.....	82
2.4.2.2.1 Das narrativas orais às escritas: uma forma de perpetuação das intrigas sobre o sentido da vida	84
2.4.2.2.2 A linguagem metafórica como linguagem própria da literatura e da teologia	85

2.4.2.2.3 A palavra: Deus comunicando-se humanamente.....	86
2.4.2.3 Diálogo a partir da estética.....	92
2.5 Considerações Parciais.....	98
3 ARIANO SUASSUNA: “O GÊNIO DA RAÇA BRASILEIRA”	100
3.1 Introdução	100
3.2 A Vida de Ariano Suassuna: uma Epopeia Pessoal.....	101
3.2.1 Nascimento e infância.....	101
3.2.1.1 O filho do presidente da Paraíba	102
3.2.1.1.1 A influência de João Suassuna para Ariano	106
3.2.2 A Revolução de 1930 e o assassinato de João Suassuna	109
3.2.2.1 O assassinato de João Pessoa	110
3.2.2.2 O assassinato de João Suassuna	112
3.2.3 Os desdobramentos do assassinato de João Suassuna para sua família	114
3.2.3.1 Mudança para Taperoá.....	115
3.2.3.2 Exílio da família Suassuna no Recife e a formação de Ariano	115
3.2.4 Zélia e a guinada para o cômico	117
3.2.5 Primeiros escritos, a formatura na Faculdade de Direito e a consolidação de Ariano Suassuna como escritor/artista.....	119
3.2.6 O “tempo do silêncio”, as eleições para a Academia Pernambucana de Letras, a Academia Brasileira de Letras, a Academia Paraibana de Letras e a Academia Taperoense de Poesia, e o trabalho como Secretário de Cultura de Pernambuco	121
3.2.7 As influências de Suassuna.....	124
3.2.7.1 Taperoá.....	125
3.2.7.2 O circo.....	127
3.2.7.3 O romanceiro popular.....	129
3.2.8 A morte do autor: o encontro com “Caetana”	134
3.3 A Obra de um Gênio	137
3.3.1 A poesia	137
3.3.1.1 As iluminogravuras: poesia e artes plásticas reunidas.....	142
3.3.2 O teatro.....	152
3.3.2.1 As tragédias.....	153
3.3.2.1.1 “Uma Mulher Vestida de Sol”	154

3.3.2.1.2 “O Desertor de Princesa”	158
3.3.2.1.3 “Os Homens de Barro”	160
3.3.2.1.4 “Auto de João da Cruz”	164
3.3.2.1.5 “O Arco Desolado”	166
3.3.2.2 <i>As comédias</i>	168
3.3.2.2.1 “Auto da Compadecida”	170
3.3.2.2.2 “O Casamento Suspeitoso”	178
3.3.2.2.3 “O Santo e a Porca”	180
3.3.2.2.4 “A Pena e a Lei”	182
3.3.2.2.5 “Farsa da Boa Preguiça”	187
3.3.2.2.6 “As Conchambranças de Quaderna”	191
3.3.2.3 <i>Entremezes</i>	192
3.3.2.3.1 Entremezes ligeiros	193
3.3.2.3.2 Entremezes demorosos	196
3.3.3 Os romances	199
3.3.3.1 “A História do Amor de Fernando e Isaura”	201
3.3.3.2 “O Sedutor do Sertão ou O Grande Golpe da Mulher e da Malvada”	203
3.4 Considerações Parciais	206
4 A CONDIÇÃO HUMANA E A REDENÇÃO PELA HUMANIZAÇÃO: UMA REFLEXÃO SOBRE A TEOLOGIA DA REDENÇÃO A PARTIR DO ROMANCE D’A PEDRA DO REINO, DE ARIANO SUASSUNA	208
4.1 Introdução	208
4.2 O “Romance d’A Pedra do Reino”	209
4.2.1 <i>Quaderna: o protagonista-narrador</i>	212
4.2.2 <i>O Rapaz-do-Cavalo-Branco</i>	219
4.2.3 <i>O sertão e a condição humana</i>	223
4.3 O “Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores”	226
4.4 O Riso que Redime: o que a Antropologia Suassuniana tem a contribuir com a Teologia	230
4.5 A Teologia da Redenção	233
4.5.1 <i>A condição pecadora do ser humano na perspectiva bíblica</i>	234
4.5.1.1 <i>A interpretação paulina do pecado de Adão</i>	236

4.5.1.2 A interpretação patrística do pecado de Adão.....	239
4.5.1.3 A condição humana na teologia escolástica	242
4.5.2 A redenção da humanidade pecadora por meio de Cristo	245
4.5.2.1 A graça de Cristo: justificação pela cruz.....	246
4.5.2.2 A graça de Cristo: divinização do ser humano	250
4.5.3 A redenção pela humanização: voltar aos evangelhos	253
4.5.3.1 Humanização de Deus, humanização do ser humano.....	255
4.5.3.2 Redimidos de quê?.....	257
4.5.3.2.1 A salvação de Jesus Cristo nas cotidianidades do ser humano.....	259
4.5.3.2.2 Mistério pascal e humanização.....	263
4.5.3.2.3 A humanização nos humaniza: dimensão social da redenção	265
4.5.3.3 O reino de Deus, a alegria e o riso	270
4.5.3.3.1 Do sofrimento ao riso: a alegria de ser libertado da dor.....	274
4.5.3.3.2 Felizes vós que chorais, por que haveis de rir	278
4.6 Considerações Parciais.....	281
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	283
REFERÊNCIAS.....	286

1 INTRODUÇÃO

A questão da condição humana é tema de diversos trabalhos desde que a humanidade passou a questionar-se sobre elementos próprios de sua existência. A questão do sofrimento, do mal, da morte, como situações limites da existência humana, geraram diversas narrativas que, de alguma forma, procuraram responder a tais questões e que ocuparam a função de respostas, ainda que a partir de uma realidade imaginada e ressignificada. Nasceram, assim, os grandes mitos, que tentavam, através de linguagem simbólica, explicar o porquê de a humanidade encontrar-se em sua atual condição. Todas essas narrativas foram importantes para a estruturação das primeiras grandes religiões, assim como se tornaram também base para o amadurecimento do sentimento religioso por parte de diversos povos que criaram suas próprias narrativas para que estas se tornassem as narrativas fundantes de sua cultura e de sua fé. Não foi diferente com o judaísmo assim como não é diferente com o cristianismo, com o islamismo e outras religiões.

Essas narrativas ocuparam um lugar tal nas religiões que o conjunto de narrativas se transformou em livro sagrado e, assim, fundamento das grandes religiões. Tudo o que essas religiões creem, toda a sua doutrina está contida nesses livros ou tem como base o que se encontra nesses livros. Tais narrativas são literaturas sobre o ser humano e sobre Deus, ou deuses, e buscam na relação entre essas duas realidades, humana e divina, as causas da condição humana atual, assim como o remédio para a situação de sofrimento. A esse tipo de literatura, costumamos chamar de “literatura sagrada”, ou, em uma realidade judaico-cristã, de “sagradas escrituras”. Dessa forma, podemos dizer que a literatura está para a religião como base e, por isso, é um elo entre o que se pode dizer sobre Deus e sobre o humano.

Assim, nos propusemos nesta pesquisa a trabalhar, a partir de um diálogo entre Teologia e Literatura, a questão da condição humana e sua busca por redenção. Para tanto, escolhemos a obra de um autor brasileiro consagrado e tido como um dos maiores nomes da literatura nacional, Ariano Suassuna, dando destaque ao *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, ao qual no decorrer da pesquisa nos referiremos como simplesmente *Romance d’A Pedra do Reino* ou, ainda, *A Pedra do Reino*.

A escolha desse romance como instrumental teórico se deu pelo fato de, nele, Ariano apresentar a questão da condição humana e sua redenção de uma forma que nos faz compreender melhor a ação redentora de Jesus de Nazaré nas cotidianidades da história. Isso não quer dizer que o romance é sobre a ação redentora de Jesus, mas o romance nos faz compreender melhor a questão da redenção como algo que se dá do dia a dia do povo, nas

cotidianidades, sempre com o objetivo de humanização, ou seja, uma redenção pela humanização, que pode ser compreendida de diversas formas, como se busca demonstrar no desenrolar da pesquisa.

Tendo consciência de que a questão da condição humana é um tema trabalhado em várias áreas do saber e que, portanto, interessa também à Teologia e à Literatura, nos propusemos a responder à seguinte questão: É possível, a partir de um diálogo entre Teologia e Literatura, considerando a antropologia contida no *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, compreender teologicamente a questão da condição humana e sua redenção pela humanização?

Para investigar a pertinência de tal tema, partimos dos estudos já existentes que demonstram que é possível fazer teologia a partir da literatura, como é o caso do livro de Antonio Manzatto, publicado em 1994, com o título *Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*, tema de sua tese de doutorado em Lovaina, na Bélgica. Na esteira de Manzatto, temos outros autores brasileiros, em cujas teses fazem dialogar a teologia e a literatura em suas mais diversas formas. Alex Villas Boas, um dos discípulos de Manzatto, em 2011, publicou sua dissertação de mestrado que traz como título *Teologia e Poesia: a busca de sentido em meio às paixões em Carlos Drummond de Andrade como possibilidade de um pensamento poético teológico*, e em 2016 publicou o resultado de sua tese de doutorado com o título *Teologia em Diálogo com a Literatura: origem e tarefa poética da teologia*. Deve-se destacar ainda a tese de doutorado de Marcio Cappelli, com o título *Por uma Teologia Ficcional: a (des)construção teológica na reescritura bíblica de José Saramago*.

Esses três autores acima citados ajudaram-nos a compreender que a teologia e a literatura podem e devem dialogar em vista de uma melhor compreensão da relação Deus-ser humano e ser humano-Deus. Com Antonio Manzatto, pudemos aprender que o elo que une teologia e literatura é o elemento humano, ou seja, tudo o que é humano, e isso abre um leque de possibilidades para o diálogo. Alex Villas Boas, por sua vez, concentra-se na questão do sentido da vida e como o “sentido de Deus” está relacionado com a questão existencial do ser humano. Dito isso, para Alex Villas Boas (2016, p. 13), o objetivo central de sua pesquisa “é tratar da questão do sentido da vida como preâmbulo da questão de Deus”. Marcio Cappelli (2017, p. 104), por sua vez, com sua pesquisa, busca “ênfatizar a substância teológica que há na ficção a partir da forma imaginativa que compõe o gênero romanesco frente à teologia de caráter conceitual”. Nesse sentido, em sua pesquisa, Cappelli liberta a teologia do campo da mera conceituação, fazendo-a emergir a partir da linguagem simbólica, de tal modo que faz

teologia a partir da obra de um autor declaradamente ateu, como foi José Saramago. Além disso, Cappelli faz um resgate dos grandes autores que se propuseram a trabalhar o diálogo entre Teologia e Literatura, o que nos ajuda a compreender que, pelo menos, desde a segunda metade do séc. XX existe uma preocupação em fazer relacionar-se novamente a linguagem sobre Deus e a linguagem sobre o humano, algo que, principalmente nas idades Medieval e Moderna, se viu na linha da oposição.

No entanto, devem-se destacar ainda outros pesquisadores que no Brasil têm se dedicado a esse diálogo, como Maria Clara Bingemer, Carlos Eduardo Calvani, Antonio Magalhães, Carlos Caldas Filho, Marcio Simão de Vasconcelos, José Carlos Barcellos, etc. Todos esses nomes foram precedidos por outros grandes pesquisadores. Destacamos Charles Moeller (1912-1986), com sua obra *Littérature du XX Siècle et Christianisme*; Hans Urs Von Balthasar (1905-1988), destacando aqui os volumes de *Glória e Teodramática*; Romano Guardini (1885-1965); Paul Tillich (1886-1965), com sua obra *Teologia da Cultura*; Pie Duployé, com a obra *La Religion de Péguy*. Além desses, devemos considerar a importância da teologia de Karl Rahner, Chenu, Henri de Lubac, Adolphe Gesché, que souberam encontrar na literatura um lugar para a teologia, ou seja, um *locus theologicus*. Na América Latina, destacamos o trabalho da ALALITE com seus associados, que a cada congresso tem atraído novos pesquisadores que buscam fazer dialogar literatura, teologia e ciências da religião.

Para a pesquisa que ora apresentamos, além de diversas obras de teologia, de crítica literária e de obras que visam relacionar essas duas áreas do saber, na investigação também foram de fundamental importância os estudos realizados por Carlos Newton Junior sobre a obra de Ariano Suassuna, que, além de discípulo de Suassuna, era um grande amigo, sendo um dos responsáveis pelas reedições que a Editora Nova Fronteira tem realizado das obras do escritor paraibano. Por diversas vezes, Newton Junior será citado em nossa pesquisa, assim como Idelete Muzart Fonseca dos Santos e Maria Aparecida Lopes Nogueira, pois, juntos, esses autores nos ajudaram a compreender o universo suassuniano e como Ariano Suassuna pensa a condição humana e sua redenção.

Ao analisar o *estado da questão*, pudemos perceber que, após uma longa pesquisa nas mais diversas áreas do saber, a única obra que faz dialogar teologia com uma obra de Ariano Suassuna é a dissertação de mestrado de Jonas Nogueira da Costa, publicada em 2015 pela editora Loyola, com o título *O Tribunal de Manuel: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. Antes dele, já havíamos publicado um artigo na Revista de Cultura Teológica da PUC-SP em 2010, com o título *Tudo O Que É Vivo, Morre: estudo*

teológico das imagens escatológicas do Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna, buscando relacionar as imagens escatológicas contidas em *Auto da Compadecida* com a forma de a teologia apresentar as realidades de céu, purgatório e inferno.

Sobre o *Romance d'A Pedra do Reino*, há diversos estudos, mas nenhum deles na área da Teologia, muito menos sobre uma teologia da redenção pela humanização a partir desse romance, o que coloca nossa pesquisa como pertinente, pois a literatura de Suassuna nos ajuda a compreender a redenção como uma realidade cotidiana, que não se verifica apenas em alguns eventos localizados, mas sim no dia a dia das pessoas, e que essa redenção é um movimento misericordioso da parte de Deus, porém exige também do ser humano tal movimento em relação a seu próximo. Por isso, acreditamos que, uma vez humanizado, todo ser humano é também um humanizador e, assim, um instrumento de salvação.

Como a finalidade deste estudo é pensar teologicamente a redenção a partir de uma obra literária, nosso referencial teórico é a obra literária de Ariano Suassuna, onde buscaremos compreender a antropologia contida em sua literatura, ou seja, o que pensa Suassuna sobre a condição humana e as formas de redenção apresentadas por esse autor, para que o ser humano supere a difícil tarefa que é viver, destacando aqui a arte e o riso.

A partir disso, pensamos a redenção pela humanização em seu sentido teológico, tendo como base a teologia de José Maria Castilho e outros autores, como Antonio Pagola, encontrando nas ações cotidianas de Jesus os atos redentores que motivam a alegria e o riso e, por isso, uma redenção que humaniza e devolve a dignidade humana àqueles que viviam presos à tristeza.

Entendemos que tanto a literatura quanto a teologia podem dizer algo sobre redenção ou salvação do ser humano, ao se pensar redenção na perspectiva de *humanização*, dando um novo sentido a conceitos clássicos da teologia da redenção como *justificação* e *divinização*. Para nós, justificação e divinização só podem ser compreendidas como atos redentores na perspectiva da *humanização*. Deus mesmo, para divinizar-nos e justificar-nos, pensando com os conceitos clássicos, humanizou-se e assumiu uma identidade entre os seres humanos: Jesus de Nazaré.

Para atingirmos o objetivo desta pesquisa, que é o de, a partir do *Romance d'A Pedra do Reino*, pensar uma teologia da redenção pela humanização, dividimo-la em partes. Assim, o capítulo 2 traz como título *Teologia e Literatura: aproximações pelo humano*, tendo em conta o que afirmou Manzatto (1994, p. 65): “Se tudo o que é humano interessa à literatura, o mesmo acontece com relação ao domínio religioso do homem”. De fato, o humano – e tudo o que lhe é próprio – é o elo que permite tal relação, pois há uma finalidade humanizadora na

literatura, assim como também há na teologia, visto que a questão de Deus é também questão do ser humano. Podemos até mesmo afirmar que a questão de Deus surge, num primeiro momento, da questão do ser humano, de suas indagações sobre o sentido da vida, sobre o sofrimento, o mal e a morte, e se há uma realidade que transcende a essa realidade. Dessa forma, inicialmente neste capítulo tratamos da teologia enquanto ciência da fé, ciência do Deus que se revela e sua relação com o humano. Depois, buscamos compreender o que, a partir de diversos estudiosos, é a literatura, embora entendamos que toda definição possível é incompleta, visto que o sentido de literatura se expande e não se limita às definições dos críticos, pois há gêneros, como o romance, que ainda estão em processo de construção e desenvolvimento e que, portanto, não se enquadram nas definições dadas a outros gêneros como a poesia e a dramaturgia. Ainda, relacionamos a literatura com o humano, considerando o papel do autor, da obra e do leitor numa perspectiva de humanização. Por fim, trabalhamos a relação que há entre Teologia e Literatura a partir do humano, buscando nos estudos sobre o tema uma fundamentação que permita sustentar nosso argumento de que é possível trabalhar temas de teologia a partir de uma obra literária, tendo como elo o elemento humano.

No capítulo 3 desta pesquisa, adentramos o universo suassuniano, considerando sua vida, suas influências e suas obras, principalmente poesias, teatros e romances. Assim, para compreendermos a arte de Suassuna, neste capítulo fazemos um estudo de sua vida, passando pelos acontecimentos que fizeram com que Ariano ficasse órfão de pai aos 3 anos de idade, pelo seu tempo de estudante, seu amor por Taperoá, pelo circo e pelos folhetos de cordel e cantorias, chegando à Faculdade de Direito e sua aproximação com o Teatro de Estudantes de Pernambuco e figuras como Hermilo Borba Filho e Francisco Bennand; ainda, neste capítulo, apresentamos seus primeiros escritos para teatro e suas poesias, assim como seus primeiros romances. Este capítulo é central porque, nele, compreenderemos os temas recorrentes na obra do escritor paraibano, como o sofrimento, o mal, a morte assim como a redenção dessa condição de miserabilidade do ser humano a partir da arte e do riso. De fato, Ariano nos mostra que há um remédio que nos ajuda a superar as dores do dia a dia, remédio esse que pode ser encontrado na arte: o riso. Marcado pela morte de seu pai, João Suassuna, assassinado por questões políticas, como veremos, Ariano carrega consigo a marca do trágico, que pode ser percebida em suas primeiras obras, desde a poesia até o teatro. Contudo, o encontro com Zélia, aquela que seria o amor de toda a sua vida, mudou a percepção de mundo e da condição humana em Suassuna, de tal modo que se, até Zélia, o mundo de Suassuna era marcado pela dor, agora o riso se manifesta e nunca mais o deixa. Ariano tem consciência dos dramas humanos e procura, por meio de sua arte, redimi-los.

O capítulo 4 faz um estudo sobre o *Romance d'A Pedra do Reino*, completado por algumas palavras sobre o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, onde compreenderemos como, através de personagens como Dom Pedro Dinis-Quaderna e o Rapaz-do-Cavalo-Branco, do primeiro romance, e de Dom Pantero, do segundo, Ariano Suassuna trabalha a questão da condição humana e a esperança por redenção – fundamentado principalmente no mito sebastianista do retorno de Dom Sebastião, o Desejado, Rei de Portugal, morto na batalha de Alcácer-Quibir, mas vivo no coração de tantos que alimentaram a esperança de um retorno seu e da instauração de um Quinto Império. Na verdade, a forma como Ariano trabalha a ideia de redenção no *Romance d'A Pedra do Reino* e mesmo no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* nos impele a pensar nesses personagens carregados de elementos messiânicos não como meros personagens, mas como figuras do Cristo, que vem para salvar o ser humano de sua condição de sofredor acima de tudo, proporcionando-lhe a alegria de ser libertado do que lhe aprisiona, tendo o riso como um elemento que é sinal de redenção. Isso porque, “a condição humana é exílio e sofrimento, prisão no mundo concreto, áspero e ardente; mas é também apelo de um sagrado feroz que exige do homem uma ascensão, uma autossuperação constante” (César, 2015, p. 156). Assim, este capítulo perpassa o *Romance d'A Pedra do Reino* e o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, buscando as contribuições da antropologia suassuniana para uma teologia da redenção que se liberte da mera conceituação e também de um evento localizador, que muitas vezes desconsidera os atos redentores que se vive na cotidianidade e que são atos humanizadores. Por fim, tratamos da Teologia da Redenção, passando das definições clássicas e chegando, assim, à proposta de nosso estudo, que é considerar a redenção como algo que acompanha as cotidianidades da vida humana, retornando aos evangelhos, onde encontramos que a salvação de Jesus Cristo não está limitada a eventos localizados, como encarnação e evento pascal, mas se encontra em toda a vida de Jesus, ou seja, toda a vida de Jesus é redentora, como tão bem nos mostram os evangelhos. Aqui, a literatura de Suassuna e a teologia se encontram, porque a redenção não é algo apenas que se recebe, mas que se vive nas cotidianidades da vida. Desejamos, com isso, proporcionar uma teologia da redenção que considere o elemento humano como fundamental, pois a finalidade da encarnação, da vida toda de Jesus, assim como de sua morte, ressurreição e ascensão não está em retirar do ser humano a sua humanidade, mas dar-lhe pleno sentido, ou seja, a salvação de Jesus Cristo tem como objetivo a plena humanização do ser humano, sua plena realização enquanto humano, filho de Deus, querido e amado, que encontra no Deus que se fez humano sua imagem mais perfeita.

2 TEOLOGIA E LITERATURA: APROXIMAÇÕES PELO HUMANO

2.1 Introdução

Neste capítulo de nossa pesquisa objetivamos tratar das relações entre teologia e literatura, compreendendo, principalmente, como a literatura pode contribuir com o fazer teológico, sendo, assim, um instrumento útil para a teologia. Para tanto, buscaremos aproximar essas duas áreas pela via antropológica, ou seja, por tudo aquilo que é propriamente humano.

Diante disse, iniciamos essa primeira parte refletindo sobre a teologia como ciência da revelação de Deus ao ser humano e como uma ciência que também se ocupa do ser humano, visto que teologia é uma reflexão feita pelo humano sobre a revelação de Deus ao humano. É ato segundo, seguido do ato de fé, que é a adesão ao mistério revelado. Aqui, buscaremos dar um acento a essa relação entre teologia e o humano.

Em seguida, refletiremos sobre a literatura e aquilo que ela tem a contribuir para o conhecimento do ser humano, visto que uma das tarefas da literatura é traduzir, através da linguagem escrita, aquilo que faz parte do universo humano, considerando, assim, a função humanizadora. Ainda, nesse ponto, buscaremos compreender as relações entre o autor, a obra e o leitor, como ponto fundamental nesse processo de humanização realizado pela literatura, pois a obra é fruto do imaginário de um autor, que quer comunicar tais imagens de forma escrita, mas também se abre ao imaginário do leitor, que encontra na obra um universo a ser desvendado, uma realidade que transcende ao mundo real, sem deixar de ser realidade. O autor e o leitor se aproximam, nesse sentido, porque a obra possui uma função de mediação. Ela é o resultado de uma contemplação, onde o autor busca, por meio de representações, dizer algo sobre o mistério de nossa existência. O leitor, por sua vez, contribui e, até mesmo, transcende à contemplação primeira, trazendo novas imagens e também as representando de alguma forma, de modo que autor, obra e leitor só podem ser compreendidos um em relação ao outro. Assim, como afirma Fernando Pessoa (2022, p. 31): “O romancista é todos nós. E narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo”.

Tendo trabalhado o que é teologia e o que é literatura, passaremos a relacionar esses dois campos do saber, mostrando que, assim como a teologia oferece temas diversos à literatura, como Deus, céu, purgatório, inferno, pecado, morte, ressurreição, julgamento, também a literatura pode tornar-se um campo propício para se fazer teologia. Isso porque, por ocupar-se do humano e de tudo o que existe em seu universo, a literatura torna-se um *locus*

theologicus não por apresentar temas conhecidos na teologia, mas por apresentar o humano em sua forma mais profunda, ou seja, o profundamente humano. Essa relação será importante para compreendermos, na última parte desta pesquisa, as obras *Romance d'A Pedra do Reino* e *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* em perspectiva teológica.

2.2 A Teologia

Após o séc. IV d.C. costumou-se chamar de “teologia” àqueles escritos dos grandes mestres cristãos, os “Padres da Igreja”, ou mesmo hagiógrafos dos livros sagrados contidos na *Bíblia*. Isto se deu, principalmente, graças ao reconhecimento, por parte do império romano, da religião dos seguidores de Jesus de Nazaré. No entanto, é preciso considerar que “teologia”, enquanto estudo acerca do divino, já era um conceito conhecido na filosofia grega. Aliás, a palavra “teologia” é a junção de *Theós* (Deus) com *Logia*, que vem de *Lógos* (discurso, estudo), sendo, portanto, um “discurso sobre as coisas divinas” (Lacoste, 2014, p. 1707). O primeiro entre os gregos que utilizou essa palavra foi Platão, em sua obra *A República*. O termo é utilizado pelo filósofo no segundo livro d’*A República*, quando, no diálogo entre Sócrates e Adimanto sobre o erro de algumas fábulas, inclusive das grandes narrativas de Homero e Hesíodo, que insistem em aplicar aos deuses características que não pertencem à sua natureza divina, é utilizado para diferenciar o verdadeiro discurso sobre os deuses, que purificaria a imagem desses, daquelas características utilizadas pelos poetas que, no pensar de Sócrates, vai contra tudo o que se possa dizer sobre “Deus” (Platão, 2019, p. 115)¹. De fato, para ele, os mitos trazem diversos erros acerca dos deuses, principalmente porque os apresenta como seres conflituosos, que, muitas vezes, tramam o mal para outro deus ou para os seres humanos. Para Platão, pensar Deus teologicamente só seria possível se nos afastássemos das narrativas míticas sobre os deuses, pensando Deus de forma simples. Para ele, tal como Deus é realmente, assim é que se deve sem dúvida representar, quer se trate de poesia épica, lírica ou trágica (Platão, Rep. II, 379a, p. 90). Os mitos, portanto, não são

¹ Para Sócrates, personagem platônico, a educação de uma criança nunca deveria contar com as narrativas de fábulas, pois nelas se encontram muitos erros sobre os deuses e, manter a educação dos pequenos através das fábulas seria negligência por parte dos que são responsáveis pela cidade. As fábulas estariam repletas de mentiras que, em vez de fazer conhecer a verdadeira natureza dos deuses, levariam os que as escutam ao erro. Para ele, as fábulas, por causa dos erros acerca dos deuses e heróis, são como um pintor quando faz um desenho que nada se parece com as coisas que quer retratar (Platão, 2019, p. 111). Isso porque os poetas insistem em apresentar os deuses com características que, em vez de revelar sua beleza e bondade, próprias da natureza divina, colocam neles atitudes que os afastam do que realmente são, inclusive atitudes más, conflituosas. Não pode um deus querer o mal, ou ser causa do mal, por exemplo. A ponto de Sócrates afirmar que Deus não é causa de tudo, mas só dos bens (Platão, 2019, p. 117).

narrativas verossímeis sobre os deuses, uma vez que não os apresenta como realmente são, segundo Platão.

Esse não é, todavia, o pensamento de Aristóteles (2013, p. 17), para quem os poetas devem ser chamados “teólogos”, distinguindo-os dos filósofos², e, mesmo na mitologia, pode-se encontrar filosofia. No livro V da *Metafísica*, ele chega a colocar a teologia como um ramo da filosofia teórica, apresentando-a acima de todas as ciências:

São três os ramos da filosofia teórica: a matemática, a física e a teologia. Com efeito, se existe o divino, não há dúvida de que ele existe numa realidade daquele tipo³. E também não há dúvida de que a ciência mais elevada deve ter por objeto o gênero mais elevado de realidade. Enquanto as ciências teóricas são preferíveis às outras ciências, esta, por sua vez, é preferível às outras duas ciências teóricas (Aristóteles, 2013, p. 271)⁴.

Vê-se, dessa forma, que, embora Aristóteles considere teólogos, em primeiro lugar, os poetas que narraram as origens dos deuses e dos homens, o filósofo considera que a teologia, compreendida como um discurso sobre as coisas divinas, é um ramo da filosofia. Isso porque é próprio dos filósofos começarem a filosofar por causa da admiração. Essa admiração diz respeito às coisas mais simples como às mais complexas, por exemplo, os problemas relativos à geração do universo. Se o filosofar inicia-se através da admiração diante de problemas, ou “porquês”, então, afirma Aristóteles (2013, p. 11), “aquele que ama o mito é, de certo modo, filósofo: o mito, com efeito, é constituído por um conjunto de coisas admiráveis”. Com isso, Aristóteles distancia-se de seu mestre, que considerava as narrativas míticas como fábulas que deveriam ser evitadas na educação das crianças, por estarem repletas de erros. Pode-se dizer que o exercício da mitologia é o princípio do filosofar, que com o tempo vai se refinando, sem que o mito deixe de ser uma espécie de filosofia.

2.2.1 A teologia cristã

Como referido, após o séc. IV chamava-se de “teologia” aos escritos dos santos padres, ou mesmo os escritores dos textos bíblicos, reconhecendo neles a explanação

² Ao questionar se os princípios das coisas corruptíveis e das coisas incorruptíveis são os mesmos, Aristóteles, (2013, p. 111) deixa ainda mais clara essa diferenciação entre os filósofos, pois afirma: “os seguidores de Hesíodo e todos os *teólogos* só se preocuparam em dizer o que lhes parecia convincente e se esqueceram de nós”.

³ Como causas eternas.

⁴ No livro XI da *Metafísica*, Aristóteles (2013, p. 513) volta a afirmar que a teologia é a mais excelente das ciências teóricas, pois “tem por objeto aquele ser que vale mais do que todos, e toda ciência é qualificada como superior ou inferior com base em seu objeto”.

autêntica da fé cristã. Até então, a religião cristã não era tida como uma religião reconhecida, muito menos religião oficial do império. Era uma religião dentre tantas outras que, por vezes, se confrontava como a religião oficial, que era o culto aos deuses do panteão romano e mesmo ao imperador. As outras religiões, inclusive a cristã, não eram vistas como religião, mas como superstição (*superstitio*). Essa ideia era defendida “por advogados, leguleios e burocratas como o reverso inferior (condenado e rechaçado) da *religio* romana, única forma de religião que consideravam legítima” (Trías, 2000, p. 110). A partir de 313 d.C., com Constantino, o cristianismo passa a ter *status* de religião reconhecida; com Teodósio, em 384 d.C., com o edito de Tessalônica, passa a ser a religião oficial do Império Romano. Essa mudança na forma de considerar a religião cristã trouxe consequências positivas e negativas para o cristianismo que ainda em nossos tempos são sentidas. Como consequências positivas, temos a cessação das perseguições, que levaram ao martírio milhares de inocentes pelo simples fato de professarem a fé em Jesus Cristo. Isso permitiu que a religião cristã se difundisse e se solidificasse como uma religião forte, com pensadores que muito contribuíram para que a fé cristã fosse uma fé compreensível. Por outro lado, o fato de tornar-se religião oficial fez com que o cristianismo, ao longo dos séculos, se confundisse com uma religião de Estado, em que o poder espiritual e o poder temporal se concentravam nas mãos de um único homem, o Papa⁵.

Se o cristianismo torna-se a religião oficial do império, a doutrina cristã – fruto de inúmeras reflexões teológicas – torna-se também a doutrina oficial. O próprio imperador Constantino envolveu-se diretamente para que a Igreja tivesse uma doutrina sólida que mantivesse a unidade não apenas da própria Igreja, como também do império. Por isso,

O imperador favoreceu em tudo o episcopado católico, adotando medidas de proteção e alargando os privilégios e as poderosas doações monetárias. Mesmo um ingênuo poderia perceber que esses favorecimentos tinham interesses pessoais e políticos. Sua pertença à instituição religiosa era tal que se autodefiniu “bispo de fora”. Esse foi o motivo que o levou a intervir ativamente nas disputas teológicas que dilaceravam a comunidade cristã (arianismo, donatismo), motivo também de possível caos social (Souza, 2020, p. 53-54).

Diante das inúmeras heresias que já se faziam perceber, Constantino convoca o primeiro concílio ecumênico da Igreja, que se realizaria em Niceia, em 315 d.C., com o objetivo de unificar o discurso da Igreja sobre o Cristo, fazendo com que as primeiras heresias cristológicas perdessem força, o que não significaria o seu desaparecimento. Constantino, nesse sentido, é o primeiro a exercer na Igreja o “primado de jurisdição”, que somente mais

⁵ Sobre esse tema, indicamos a obra do Prof. Ney de Souza, *História da Igreja* (2020).

tarde seria atribuído ao romano pontífice. Essa atuação de Constantino não significa que a teologia cristã passou a existir apenas após o imperador permitir a religião cristã em todo império, uma vez que a reflexão e produção teológica é algo que data dos primeiros tempos do cristianismo. A questão é que, com o reconhecimento do cristianismo como religião permitida e, depois, como religião oficial, a doutrina cristã passou a ser refletida e ensinada sem medo algum de perseguição, o que trouxe vantagens para a teologia cristã, ao passo que as outras teologias acabaram sufocadas.

2.2.1.1 A teologia como ciência da revelação divina e da fé

Segundo Tomás de Aquino (2009, p. 139), “*diversa ratio cognoscibilis diversitatem scientiarum inducit*” – a diversidade de razões no conhecer determina a diversidade das ciências. Essa afirmação se dá ao responder à questão “É necessária outra disciplina, além das disciplinas filosóficas?”, como uma forma de introduzir a questão da teologia como ciência. É interessante, aqui, notar que ao considerar a diversidade de razões no conhecer e, por isso, a necessidade de diversas ciências, o teólogo já prepara o leitor para a necessidade da teologia enquanto ciência. Um pouco antes da afirmação que citamos, ele propõe como síntese da questão apresentada no primeiro artigo que:

Era necessário existir para a salvação do homem, além das disciplinas filosóficas, que são pesquisadas pela razão humana, uma doutrina fundada na revelação divina. Primeiro, porque o homem está ordenado para Deus, como para um fim que ultrapassa a compreensão da razão, como diz Isaías: “O olho não viu, ó Deus, fora de ti, o que preparaste para aqueles que te amam”. Ora, é preciso que o homem, que dirige suas intenções e suas ações para um fim, antes conheça esse fim. Era, pois, necessário para a salvação do homem que estas coisas que ultrapassam sua razão lhe fossem comunicadas por revelação divina... Portanto, além das disciplinas filosóficas, que são pesquisadas pela razão, era necessária uma doutrina sagrada, tida por revelação (Tomás de Aquino, 2009, p. 138).

Destacamos do pensamento de Tomás três pontos: primeiro, a disciplina teológica, para ele, tem o objetivo de “salvar o ser humano”; segundo, essa disciplina não está fundada na razão humana, mas na “revelação divina”; terceiro, essa não é uma disciplina filosófica, o que o distancia de seu filósofo preferido, Aristóteles, que afirmava, como vimos, que a teologia era uma das três disciplinas filosóficas, junto com a matemática e a física sendo, entre elas, a maior. O próprio Tomás diz que “a teologia, portanto, que pertence à doutrina sagrada difere em gênero daquela que é considerada parte da filosofia” (Tomás de Aquino, 2009, p. 139). A *philosophia prima* aristotélica dá lugar à *theologia* enquanto reflexão da revelação divina, que por Tomás será apresentada como *sacra doctrina*, seguindo a tradição

ocidental de nomear o estudo sobre a revelação de Deus de *sacra doctrina*, para não se confundir com a teologia pagã. Existe, portanto, uma disciplina que é diferente das disciplinas filosóficas, mesmo que essa disciplina utilize-se, muitas vezes, da filosofia para justificar suas teses.

Poderíamos, então, afirmar que essa disciplina é uma ciência, sendo uma disciplina diferente das filosóficas, que trabalha com o mistério revelado, não com a simples razão humana e, visto que, comumente, se chama ciência àquelas disciplinas cujo objeto é visível e verificável? Tomás também tratará dessa questão, ressaltando que “a doutrina sagrada é ciência” e que pertence a um tipo de ciência superior⁶, como a música e a perspectiva. Para ele, a teologia, ou seja, a doutrina sagrada é ciência, porque

[...] ela procede de uma ciência superior, a saber, a ciência de Deus e dos bem-aventurados. E como a música aceita os princípios que lhe são passados pelo aritmético, assim também a doutrina sagrada aceita os princípios revelados por Deus (Tomás de Aquino, 2009, p. 140).

Em tudo isso, destaca-se o fato de Tomás compreender a ciência sagrada como ciência da revelação divina. O que quer significar muito mais do que a definição clássica dos antigos manuais de teologia de que “*Theologia est scientia de Deo*”. Nesse sentido, seria mais correto afirmar que *theologia est scientia de revelatione Dei*. Isso para não correremos o risco de afirmar Deus como um ente imóvel, uma vez que revelação nos faz pensar o movimento de Deus em direção ao ser humano e toda a sua criação. Essa última é a compreensão autêntica de teologia.

Diversos são os teólogos que sustentam a ideia de que a teologia não é apenas a ciência sobre Deus, mas a ciência sobre o Deus que se revela. De acordo com Pannenberg (2021, p. 26), “a viabilização de conhecimento de Deus pelo próprio Deus, portanto por meio da revelação, já é uma das condições fundamentais do conceito de teologia como tal”. Discordamos de Pannenberg apenas quanto ao fato de ele afirmar a revelação como “uma das condições fundamentais do conceito de teologia”. Para nós, a revelação é a condição primeira, visto que a reflexão sobre Deus só é possível graças ao movimento primeiro, que é a revelação. Segundo Schillebeeckx (1968, p. 91), “a teologia esforça-se por discernir a inteligibilidade inerente à própria realidade revelada”. Karl Barth (2011, p. 31), por sua vez, afirma que

⁶ Orígenes (2004, p. 469) já considerava a Teologia como sublime e majestosa diante da filosofia platônica. Para Eusébio de Cesareia (2008, p. 31), a “teologia de Cristo” supera “em elevação e superioridade a capacidade da mente humana”.

[...] é desde a revelação que a religião pode ser colocada diante de nós como objeto. E não somente se apresenta diante de nós como objeto a partir da revelação, mas sim que unicamente desse ponto é que se devem fazer afirmações sobre sua essência e seu valor.

A revelação é, portanto, a primeira questão a ser considerada para qualquer reflexão sobre Deus. Isso vai ao encontro do que afirma a Constituição Dogmática *Dei Verbum* do Concílio Vaticano II (1991):

Esta economia da revelação faz-se por meio de ações e palavras intimamente relacionadas entre si, de tal maneira que as obras, realizadas por Deus na história da salvação, manifestam e corroboram a doutrina e as realidades significativas pelas palavras, enquanto as palavras declaram as obras e o mistério nelas contido. (DV, nº 2).

Tudo isso nos faz dizer que o papel da teologia é pensar Deus a partir da revelação, e nunca fora dessa realidade, ou o teólogo corre o risco de transformar Deus em mero conceito que deve ser pensado e desvendado. Embora seja uma atividade do intelecto, o ato primeiro da teologia cristã não é a reflexão, mas a revelação. De acordo com Manzatto (2019, p. 66-67),

Em teologia, o conhecimento de Deus supõe a revelação, não sendo ele acessível simplesmente por racionalidade humana, já que Deus não é a conclusão de algum silogismo. Deus não é criação humana para suprir suas fraquezas ou para cumprir necessidades ideológicas, o que não seria mais que simples idolatria. Deus pode ser conhecido pela humanidade, e para isso contribui também a razão, porque ele se revela e é necessário que tal revelação seja compreendida.

2.2.1.2 A teologia como ato segundo

Segundo Antonio Manzatto (1994, p. 52-53), “a teologia é ato segundo⁷, sendo a vida cristã o ato primeiro. Não há teologia cristã sem uma experiência do Deus que ama os homens, experiência essa que é vivida da fé”. A revelação proporciona a experiência com aquele que se revela e, por parte do ser humano, exige uma resposta, que geralmente chamamos de ato de fé⁸. Nos dizeres de Gustavo Gutiérrez (1988, p. 38), a teologia “é etapa segunda do fazer teológico... o discurso sobre Deus vem depois porque o dom da fé é anterior e fonte da teologia; cremos para compreender [*credo ut intelligam*”, como dizia Santo

⁷ Ver também: Gutiérrez, 1988.

⁸ Conforme Connolly (2004, p. 138), “o ato de fé se refere à natureza da resposta, ao estado psicológico da pessoa que aceita a manifestação pessoal de amor por parte de Deus em Jesus Cristo... O ato de fé exige auto-rendição e compromisso totais”.

Anselmo]”. Assim, o ato primeiro é a revelação e a adesão ao mistério revelado. Ou, considerando a teologia como reflexão sistemática, ela seria:

[...] linguagem segunda, posterior a duas outras: a da revelação e a da fé. Sistematiza duas palavras a ela anteriores: a que Deus mesmo falou, rompendo seu silêncio eterno, e a que o ser humano fala, respondendo à palavra de Deus, pronunciada no meio da história, rompendo o silêncio do tempo e do espaço” (Bingemer, 2015, p. 15).

É nesse sentido que podemos afirmar que, antes da *teo-logia* está a *teo-praxis*, uma supõe a outra (Gutiérrez, 1988, p. 31). A fé cristã é antes vivida, depois refletida, ou a reflexão da fé só é possível se antes essa mesma fé manifestar a experiência que há entre o ser humano e Deus e o ser humano com seu semelhante a partir do dado revelado⁹. Segundo Gutiérrez (1988, p. 33), “a vida cristã é compromisso como aceitação do dom do Reino, e é também oração. Sem dimensão contemplativa, não há vida de fé”. O *fides quaerens intellectum* da teologia medieval somente tem sentido se a experiência de fé vem em primeiro lugar, pois “antes da teologia, temos a fé; antes da inteligência, a memória; antes da reflexão, a proclamação. Na teologia cristã, a fé é o *primum*, a *arché* estrutural e estruturante” (Boff, 2015, p. 32, grifo do autor)¹⁰. Ainda, é preciso considerar que essa fé é comum, ou seja, é socialmente professada, o que nos faz pensar que a experiência da fé é sempre comunitária e nos coloca sempre na direção do outro. Como afirma Schillebeeckx (1994, p. 86), “a fé e, Deus é por sua própria natureza formadora de comunidade”. Portanto, não há possibilidade de manifestações individualistas, uma vez que é a “fé da Igreja”, ou seja, da comunidade dos discípulos, que se professa, nunca a opinião ou a “fé” de um único indivíduo. É “fé vivida ‘*in ecclesia*’ e orientada à comunicação da mensagem do Senhor” (Gutiérrez, 1988, p. 38, grifo nosso).

Deus se revela ao ser humano, que é convidado a um relacionamento com ele. De acordo com a *Dei Verbum*,

A Deus revelador é devida a “obediência da fé” (Rm 16,26; Cf. Rm 1,5; 2Cor 10,5-6); por ela, o homem todo entrega-se livremente a Deus, oferecendo “a Deus o

⁹ De acordo com Manzatto (1994, p. 53), “fazer teologia sem esse ato primeiro é deformar a Revelação, ou reduzir a teologia a uma logologia, uma palavra sem sentido. A vida Cristã precede a palavra sobre Deus; essa vida, que é de alguma forma uma escuta da palavra de Deus, é condição e mediação necessárias para que seja possível fazer teologia, que é discurso, ato segundo”. Também Karl Barth (2011, p. 31) já afirmara que “é desde a revelação que a religião pode ser colocada diante de nós como objeto. E não somente se apresenta diante de nós como objeto a partir da revelação, mas sim que unicamente desse ponto é se devem fazer afirmações sobre sua essência e seu valor”.

¹⁰ “*non enim quaero intelligere, ut credam; sed credo, ut intelligam*” [não busco compreender para crer, mas creio para compreender] (Anselmo de Cantuária, 1979, p. 101).

obséquio pleno da inteligência e da vontade” e prestando voluntariamente assentimento à sua revelação. (DV, nº 5).

Considerando, nesse sentido, a revelação e o ato de fé, o que chamamos de *assensus fidei*, é que podemos, então, falar de teologia. Segundo Manzatto (1994, p. 39), “a teologia, e nos limitamos aqui à teologia cristã, é uma reflexão crítica sobre a experiência cristã de Deus, do homem e do mundo”. Assim,

A fé teologal tem então como conteúdo intrínseco essa revelação na qual Deus nos fala. A fé é, portanto, verdadeiramente uma forma de conhecimento, mas que possui um caráter próprio: nós conhecemos, mas porque Deus nos fala e, por misericórdia, nos faz uma confiança (Schillebeeckx, 1968, p. 87).

A revelação e o ato de fé, essa comunicação entre Deus, que quer salvar, e o ser humano, que quer ser salvo, é o conteúdo da teologia. Não há teologia sem esse movimento de Deus para o ser humano e do ser humano para Deus¹¹. Porque crê no Deus que se revela, o ser humano quer compreender a revelação. É aí que entra o trabalho da teologia. Ela faz uma reflexão acerca da fé “de maneira rigorosa, científica, inteligível, racional, que tem seus métodos específicos e suas próprias leis” (Manzatto, 1994, p. 38), em vista da compreensão do mistério revelado com a finalidade de que a fé se torne racional, fazendo com que “seu discurso não seja considerado como loucura, mas, ao contrário, que ele se afirme como inteligível e compatível com a razão” (Manzatto, 1994, p. 39). Essa tarefa profundamente humana, mas que conta com o movimento de Deus em direção ao ser humano, é que chamamos de “revelação”. Dessa forma, podemos dizer, como afirma Xavier (2021, p. 33), que “o sujeito que crê é capaz de dar conta da presença de um Outro que lhe fala e se torna fonte de seu chamado”.

2.2.1.3 Jesus Cristo, a plenitude da Revelação

Considerando a revelação de Deus na história, para a teologia cristã, essa encontra a sua plenitude em Jesus Cristo, Deus encarnado, como afirma a *Dei Verbum*:

Depois de ter falado muitas vezes e de muitos modos pelos profetas, falou-nos Deus nestes nossos dias, que são os últimos, através de seu Filho (Hb 1,1-2). Com efeito, enviou o seu Filho, isto é, o Verbo eterno, que ilumina todos os homens, para habitar entre os homens e explicar-lhes a vida íntima de Deus (Cf. Jo 1,1-18). Jesus Cristo, portanto, Verbo feito carne, enviado ‘como homem para os homens’, ‘fala as

¹¹ Segundo Renold J. Blank (2005, p. 12), “A revelação se baseia numa correlação entre Deus e os homens”. Sesboüé (2020, p. 88), por sua vez, afirma que a Teologia “é ciência de Deus. Mas não é menos ciência do homem. É a ciência do homem falando de Deus e da relação do homem com Deus”.

palavras de Deus' (Jo 3,34) e consuma a obra de salvação que o Pai lhe mandou que realizasse (Cf. Jo 5,36; 17,4). Por isso, ele, (quem o vê, vê também o Pai), (Cf. Jo 14,9), com palavras e obras, sinais e milagres, e sobretudo com a morte e a gloriosa ressurreição, enfim, com a missão do Espírito de verdade, realiza e complementa a revelação, e confirma-a com o testemunho divino, a saber, que Deus está conosco para nos libertar das trevas do pecado e da morte e para nos ressuscitar para a vida eterna. (DV, nº 4).

Enquanto plenitude da revelação de Deus na história, Jesus Cristo é quem nos dá a conhecer o mistério inefável de Deus. Nele, tudo o que Deus tinha de revelar, foi revelado¹²; por Ele conhecemos e adentramos na vida íntima de Deus. Ele é o Filho de Deus Pai encarnado pela ação do Espírito. Por ele, sabemos que o Deus em quem cremos é Pai, Filho e Espírito Santo. Nesse sentido, a Trindade é conhecida quando Deus se encarna na natureza humana, na história humana, através da segunda pessoa divina, o Verbo, que na história conhecemos por Jesus Cristo¹³. Por isso, dizemos que essa revelação é também salvação. A revelação de Deus em Jesus Cristo, Verbo encarnado na história, tem uma finalidade: a salvação do ser humano e de tudo o que é criado (Jo 3,17). Com isso, “a revelação divina é essencialmente realizadora da história” (Schillebeeckx, 1968, p. 86)¹⁴.

O ápice dessa autocomunicação e da adesão por parte do fiel se dá na encarnação do *Logos* divino, Jesus Cristo. Ao tornar-se pessoa humana, o *Logos* torna perfeita e plena a autocomunicação de Deus, como também a adesão a ela por parte do ser humano. Dessa forma, como afirma Manzatto (2019, p. 29), “ele é o revelador de Deus e do humano, ou seja, tudo o que sabemos ou pensamos saber sobre Deus precisa ser conferido com a realidade de Jesus de Nazaré, e o mesmo com o que sabemos sobre o humano”¹⁵. A humanidade passa a viver um novo tempo em sua história. Isso se dá de tal forma que, “quem deseja entender Deus, depende de Jesus Cristo, o Filho. Ele é para os cristãos a visibilidade de Deus; nele Deus tornou-se palavra da essência, o Logos, ‘carne’” (Werbick, 2008, p. 19). Nesse sentido, só é possível compreender a revelação divina a partir da encarnação do Verbo de Deus. Sem a fé na encarnação, a revelação divina não passa de comunicação distante, onde Deus fala apenas através de outros, não de si mesmo. É verdade que, durante longo tempo da história da salvação, essa comunicação divina se deu por intermédio de pessoas escolhidas para

¹² Manzatto (2019, p. 67) afirma: “Depois de mostrar sua face em Jesus, Deus não precisa mostrar nada de si na história humana”.

¹³ De acordo com Werbick (2008, p. 19), “‘Deus se revela’, isto só pode significar, segundo o testemunho das Escrituras e dos concílios da Igreja antiga: ele é aquele que livremente concede acesso a si – o Pai. Ele se revela irrestritamente como si-mesmo – pelo Filho de natureza igual ao Pai. E ele não se revela simplesmente algo, mas si-mesmo, si-mesmo como aquele que santifica e leva à consumação a pessoa humana – o Espírito Santo”.

¹⁴ Ver também: Barth, 2011, p. 34-35.

¹⁵ Renold J. Blank (2005, p. 38) afirma que, “se queremos saber como Deus é, devemos saber como Jesus é, porque Jesus é Deus”.

transmitir ao povo sua palavra. Mas, chegada a plenitude dos tempos (Gl 4,4), Deus já não se utilizou de alguém que lhe fosse estranho em natureza. Ele mesmo se comunicou diretamente através da encarnação do *Logos* divino (DV, nº 4). Em Jesus Cristo, Deus deu a conhecer seu plano salvífico para a humanidade e para toda a criação. Em Jesus Cristo, Deus falou de forma clara, audível, inteligível. Em Jesus Cristo, “Deus mostra-se em pessoa, revelando como ele é” (Blank, 2005. p. 39). Nesse sentido, a Escritura, toda ela, aponta para Jesus. Somente nele a revelação se torna compreensível.

2.2.2 As fontes da teologia

Sabemos que a doutrina cristã, fruto da reflexão teológica, depende, antes de tudo, da autocomunicação de Deus na história, que chamamos de revelação, e do assentimento por parte do fiel a essa revelação. Essa relação, ao longo do tempo, produziu literaturas interessadas em narrar os fatos da autocomunicação divina e a receptividade da pessoa humana. Por ser uma história sagrada, a essas literaturas, chamamos de *Sagradas Escrituras*. Nelas, de fato, o fiel pode encontrar a base de sua fé, o porquê de seu assentimento a essa revelação divina, assim como compreender a ação de Deus não em um único momento, mas em toda a história. Nas *Sagradas Escrituras* é possível encontrar literaturas sobre o início de tudo, sobre a caminhada histórica da humanidade, assim como de seu fim, sem que seja, necessariamente, um livro cujo objetivo seja narrar a história da humanidade. A finalidade das *Escrituras* é narrar a *história da salvação*. De acordo com Blank (2005, p. 27), “o importante não é apresentar os fatos e eventos de maneira exata, mas mostrar que Deus é um Deus atuante dentro da história”. Nesse sentido, essas narrativas nos ajudam a compreender o sentido da vida e a atuação de Deus na história humana.

Sendo narrativas, a palavra de Deus encontra na palavra humana um meio de se comunicar. A revelação se torna acessível, portanto, por que está significada em palavras humanas, compreensíveis por humanos, sem deixar de ser, antes de tudo, *Palavra de Deus*. Isso se dá porque “os escritores bíblicos foram habilitados carismaticamente a descrever um panorama de experiências centrado no testemunho de Moisés e dos profetas, de Jesus e de seus apóstolos. A origem carismática da Bíblia faz dela uma fonte confiável” (Wicks, 1999, p. 39). De acordo com Werbick (2008, p. 18), “Deus se exprime verbalmente no testemunho de vida e no testemunho verbal dos crentes – por meio do seu Espírito, que aparece na vida e no

discurso dos crentes por ele arrebatados e impregnados”¹⁶. Isso nos faz confessar a fé na inspiração divina das Escrituras¹⁷.

Tendo consciência de que a Sagrada Escritura é a Palavra de Deus apresentada ao mundo por meio da linguagem humana, o teólogo deverá realizar o trabalho de interpretá-la à luz da fé, mas também tendo consigo os instrumentos necessários para a compreensão de uma narrativa escrita por humanos. Deverá, portanto, “investigar com atenção os que os hagiógrafos realmente quiseram significar e que aprove a Deus manifestar por meio de suas palavras” (DV, nº 12). Para uma autêntica interpretação da Escritura, cabe ao teólogo o resgate do sentido do texto escrito pelo autor em determinado contexto, compreendendo que esses autores escolhidos por Deus “escreveram em línguas antigas, na qualidade de homens de culturas totalmente diferentes da nossa hoje” (Wicks, 1999, p. 56). Um bom trabalho de exegese bíblica, considerando o contexto, as línguas, os gêneros literários, será de fundamental importância para o teólogo de hoje, para que a Escritura Sagrada possa, em nossos tempos, dizer algo de redentor, mantendo sua vitalidade, uma vez que é Deus o seu autor.

Junto às *Sagradas Escrituras*, temos também como fonte fundamental para a teologia a *Sagrada Tradição*. Nela, encontramos o ensinamento dos apóstolos e de seus sucessores que não estão contidos nas Escrituras, mas que, como se diz, fazem parte da Tradição da Igreja. Assim, “Sagrada Tradição e Sagrada Escritura dos dois Testamentos são como um espelho no qual a Igreja, peregrina na terra, contempla a Deus, de quem tudo recebe até ser conduzida a vê-lo face a face tal qual ele é” (DV, nº 7). É pela Sagrada Tradição, inclusive, que temos acesso à Sagrada Escritura, o que faz com que naquela se possa se compreender esta (DV, nº 8). Ambas manifestam a revelação de Deus, uma vez que ambas são fruto da ação do Espírito na vida das comunidades cristãs e, por isso mesmo, “ambas, derivando da mesma fonte divina, fazem como que uma coisa só e tendem ao mesmo fim” (DV, nº 9), por

¹⁶ No Credo niceno-constantinopolitano afirma-se que o Espírito Santo, que é Deus, “falou por meio dos profetas”.

¹⁷ De acordo com a *Dei Verbum*, “a santa Mãe Igreja, por fê apostólica, considera como sagrados e canônicos os livros inteiros tanto do Antigo como do Novo Testamento com todas as suas partes, porque, de terem sido escritos por inspiração do Espírito Santo (Cf. Jo 20,31; 2Tm 3,16; 2Pd 1,19-21; 3, 15-16), têm Deus por autor e como tais foram confiados à própria Igreja. Todavia, para escrever os Livros Sagrados, Deus escolheu e serviu-se de homens na posse de suas faculdades e capacidades, para que, agindo ele neles e por meio deles, pusessem por escrito como verdadeiros autores, tudo aquilo e só aquilo que ele quisesse. E assim, como tudo quanto afirmam os autores inspirados ou os hagiógrafos deve ser considerado como afirmado pelo Espírito Santo, por isso mesmo se deve acreditar que os Livros da Escritura ensinam com certeza, fielmente e sem erro a verdade que Deus, causa da nossa salvação, quis que fosse consignada nas sagradas Letras. Por isso, “toda a Escritura divinamente inspirada é útil para ensinar, para arguir, para corrigir, para instruir na justiça: para que o homem de Deus seja perfeito, experimentado em todas as obras boas” (2Tm 3,16-17) (DV, nº 11).

constituírem “um só depósito da palavra de Deus, confiado à Igreja” (DV, nº 10). Por isso, juntamente com a Sagrada Escritura, a Sagrada Tradição é “regra suprema” da fé da Igreja (DV, nº 21).

Já o apóstolo Paulo atestara a validade da Tradição, quando recorria a ela para firmar seus ensinamentos. Em 1Cor 15, 3, o apóstolo afirma: “Transmiti-vos, em primeiro lugar, aquilo que eu mesmo recebi”. Em seguida, trabalha o conteúdo da fé anunciada: “Cristo morreu por nossos pecados, segundo as Escrituras. Foi sepultado, ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras. Apareceu a Cefas, e depois aos doze” (1Cor 15, 3-5). Alguns capítulos antes, quando narra os dizeres de Cristo na última ceia, o apóstolo afirma transmitir o que recebeu do Senhor (1Cor 11, 23; também 11,2). Em 2Ts 2, 15, o autor da carta afirma: “Ficai firmes; guardai as tradições que vos ensinamos oralmente ou por escrito”. Ainda, observar aquilo que foi transmitido faz com que a comunidade se preserve das falsas doutrinas, além de fazer com que a comunidade, ou aquele que está à frente dela, tenha também autoridade de ensinar, guardando, assim, o depósito da fé (1Tm 6,20; 2Tm 2,2, Tt 2,2.15)¹⁸. Em Gl 1,6, ressentido, o apóstolo aponta que a comunidade optou por acolher um evangelho diferente daquele que ele havia anunciado. Chega mesmo a dizer: “se alguém – ainda que nós mesmos ou um anjo do céu – vos anunciar um evangelho diferente do que vos ensinamos, seja anátema” (Gl 1,8). Tudo isso indica a força da Tradição que, nesse caso, deve ser equiparada à Escritura, uma vez que a própria Escritura é fruto da Tradição da Igreja. Como afirma Sesboué (2020, p. 90), “A Palavra de Deus não pode viver e se transmitir senão num corpo histórico e social”

O valor da Tradição se dá por ela deixar claro aquilo que, muitas vezes, pela Escritura está obscuro. Muitas definições dogmáticas, embora se fundamentem no que está contido na Escritura, só se fazem compreender, se considerada toda a Tradição apostólica, tudo o que foi ensinado e vivido pela Igreja desde os primeiros tempos, mesmo que determinadas questões não apareçam de forma clara no texto bíblico. É assim, por exemplo, que, pelo final do séc. II, a Igreja viu-se na necessidade de firmar uma regra de fé (*regula fidei*) que contivesse a estrutura e conteúdo fixo de seu ensinamento. Isso se tornou importante diante das diversas heresias que vinham surgindo no seio da Igreja. Um autor que atesta a necessidade de uma regra de fé para a comunidade é Irineu de Lião. Nela, Irineu apresenta o conteúdo mais básico da fé:

¹⁸ Nas chamadas cartas pastorais, a doutrina é aquela ensinada pelo apóstolo Paulo (Wicks, 1999, p. 66).

Com efeito, a Igreja espalhada pelo mundo inteiro até os confins da terra *recebeu dos apóstolos e seus discípulos a fé* em um só Deus, Pai onipotente, que fez o céu e a terra, o mar e tudo quanto nele existe; em um só Jesus Cristo, Filho de Deus, encarnado para a nossa salvação; e no Espírito Santo que, pelos profetas, anunciou a economia de Deus; e a vinda, o nascimento pela Virgem, a paixão, a ressurreição dos mortos, a ascensão ao céu, em seu corpo, de Jesus Cristo, dileto Senhor nosso; e a sua vinda dos céus na glória do Pai, para recapitular todas as coisas e ressuscitar toda carne do gênero humano; afim de que, segundo o beneplácito do Pai invisível, diante do Cristo Jesus, nosso Senhor, Deus, Salvador e Rei, todo joelho se dobre nos céus, na terra e nos infernos e toda língua o confesse; e execute o justo juízo de todos: enviando para o fogo eterno os espíritos do mal, os anjos prevaricadores e apóstatas, assim como os homens ímpios, injustos, blasfemadores; e para dar em prêmio a vida incorruptível e a glória eterna aos justos, aos santos e aos que guardaram os seus mandamentos e perseveraram no seu amor, alguns desde o início, outros, depois de sua conversão. *Tendo, portanto, recebido esta pregação e esta fé, como dissemos acima, a Igreja, mesmo espalhada por todo o mundo, as guarda com cuidado, como se morasse numa só casa, e crê do mesmo modo, como se possuísse uma só alma e um só coração; unanimemente as prega, ensina e entrega, como se possuísse uma só boca. Assim, embora pelo mundo sejam diferentes as línguas, o conteúdo da tradição é um só e idêntico.* As Igrejas fundadas na Germânia não creem e não ensinam de modo diferente, nem as da Ibéria, nem as dos celtas, nem as do Oriente, nem as do Egito, nem as da Líbia, nem as estabelecidas no centro do mundo; mas como o sol, criatura de Deus, é em todo o mundo um só e mesmo, assim a luz da pregação da verdade brilha em todo lugar e ilumina todos os homens que querem chegar ao conhecimento da verdade. E nem o que tem maior capacidade em falar, dentre os que presidem às Igrejas, dirá algo diferente, porque ninguém está acima do Mestre; nem quem tem dificuldade em expressar-se inferioriza a Tradição. Sendo a fé uma só e a mesma, nem quem pode dizer muito sobre ela a amplia, em quem pode falar menos a diminui (Irineu de Lião, 1995, p. 61-62, grifo nosso).

A “regra de fé”, portanto, reflete o conteúdo transmitido da mesma fé desde os tempos apostólicos até nossos dias. Diversos são os textos que nos trazem uma espécie de síntese do conteúdo da fé contido nas Escrituras, desde as liturgias batismais, aos “símbolos da fé” redigidos em diversas igrejas locais ou províncias para manter a unidade da fé e, por isso, da Igreja. O chamado “Símbolo dos apóstolos” é um exemplo da fé bíblica nas pessoas divinas e em sua atuação na história, sintetizada de uma forma que, mesmo não encontrando a fórmula na Escritura, reflete a fé contida nela. De acordo com Sesboüé (2020, p. 92), o “Símbolo dos apóstolos” é “um ato da Igreja, revestida da autoridade apostólica. Ele confessa a fé e a transmite, mantendo sua fidelidade à doutrina original. É uma ‘regra de fé’ e uma regra do discurso da fé”.

A *Sagrada Tradição*, nesse sentido, é fonte de revelação porque, por meio dela, Deus nos dá a conhecer, por meio da Igreja, aquilo que não está contido de forma clara nas Escrituras. Geralmente tida como “tradição oral”, é uma forma válida de se perceber o que é revelado e o que não é, pois interpreta sob a inspiração do Espírito Santo a revelação de Deus na história (Sesboüé, 2006, p. 235). Por isso, como já dissemos, junto com a Sagrada Escritura, é “regra suprema” da fé da Igreja. Dessa forma, o teólogo precisa ter em conta a

Tradição em sua reflexão teológica, para que a teologia por ele produzida não seja uma teologia “manca”, lhe faltando algo essencial¹⁹.

Existe ainda um terceiro elemento de considerável importância para a teologia: o *Magistério da Igreja*. De acordo com a *Dei Verbum*, cabe ao Magistério:

O múnus de interpretar autenticamente a palavra de Deus escrita ou contida na Tradição... Este magistério não está acima da palavra de Deus, mas está a seu serviço, não ensinando senão o que foi transmitido, enquanto, por mandado divino e com assistência do Espírito Santo, a ouve piamente, guarda santamente e expõe fielmente, haurindo deste único depósito da fé as coisas que propõe à fé como divinamente reveladas (DV, nº 10)²⁰.

Embora tido como um termo relativamente moderno, aparecendo apenas no final do séc. XVIII, para designar a autoridade da Igreja na interpretação do que se está contido na Escritura e na Tradição (Sesboué, 2006, p. 182), o magistério da Igreja pode ser identificado sempre que, de forma colegiada ou sob a autoridade papal, se promulga uma definição relativa à fé e aos costumes. Uma primeira forma de exercício do magistério está nos chamados “sínodos” ou “concílios”. Em geral, o que era definido em um sínodo regional – ou, mais tarde, por um concílio ecumênico – era tido como uma “verdade de fé” que deveria ser assumida por toda a Igreja. Isso se fez necessário principalmente por causa das diversas heresias que vinham surgindo e dividindo os fiéis.

Quando dizemos *Magistério da Igreja*, estamos reconhecendo que a verdade revelada, seja por meio da Escritura, seja por meio da Tradição, encontra na Igreja um “ensinamento” autêntico, oficial no que diz respeito à fé e aos costumes. Isso fez com que se interpretasse que toda reflexão teológica que fuja ou destoe da forma clássica de se apresentar a doutrina fosse vista como erro. Pio IX, através das inúmeras cartas e do Vaticano I, reforçou ainda mais essa dependência de toda a Igreja ao magistério oficial. Na carta *Tuas Libenter*, em que

¹⁹ Nesse ponto se identifica a diferença entre a teologia católica e a teologia protestante, pautada no critério da *Sola Scriptura*. Antes do Vaticano II, outros concílios trataram da validade da Tradição para se compreender a Revelação. Na Constituição Dogmática *Dei Filius*, do Concílio Vaticano I, recordando o que já fora dito em Trento, encontramos: “Esta revelação sobrenatural, pois, segundo a doutrina da Igreja universal, definida pelo santo Sínodo de Trento, está contida ‘nos livros e nas tradições não escritas que, recebidas pelos Apóstolos da boca do próprio Cristo ou transmitidas como que de mão em mão pelos próprios Apóstolos sob o ditado do Espírito Santo, chegaram até nós’” (Denzinger, 2007, nº 3006).

²⁰ De certo modo, resgata-se aquilo que já havia sido dito na Constituição Dogmática *Dei Filius*, do Concílio Vaticano I: “em matéria de fé e moral pertencente ao edifício da doutrina cristã, se tenha por sentido verdadeiro da Sagrada Escritura aquele que sustentou e sustenta a santa mãe Igreja, à qual compete decidir o verdadeiro sentido e interpretação das sagradas Escrituras; e que, por conseguinte, a ninguém é permitido interpretar a mesma Sagrada Escritura contrariamente a esse sentido ou também contra o consenso unânime dos Padres” (Denzinger, 2007, nº 3007).

Pio IX escreve aos membros da “Assembléia dos Eruditos Católicos”, contra os que confiavam “excessivamente nas forças da inteligência humana”, vai afirmar que:

Dado que se trata daquela submissão com a qual em consciência são vinculados todos os católicos que se dedicam às ciências de tipo especulativo, para que proporcionem com seus escritos novos benefícios à Igreja, por este motivo os homens dessa assembléia devem reconhecer que para os estudiosos católicos não é suficiente que acolham e honrem os referidos dogmas da Igreja, mas é também necessário que se submetam quer às decisões de doutrina emanadas pelas Congregações Pontifícias, quer aos pontos de doutrina que, por comum e constante consenso dos católicos, são tidos como verdades teológicas e conclusões tão certas que as opiniões contrárias a esses pontos de doutrina, também se não podem ser chamadas heréticas, merecem todavia alguma censura teológica (Denzinger, 2007, nº 2880).

Essa é uma linguagem que será utilizada pela Igreja em tantas outras ocasiões, para condenar teólogos ou correntes teológicas. O Magistério da Igreja torna-se norma e o magistério pontifício a representa em toda a sua plenitude. É bem verdade que o Vaticano II, nesse sentido, deu uma inovada na forma de se considerar essa autoridade, quando convidou como peritos teólogos da *Nouvelle Theologie*, que chegaram a perder a licença de ensinar teologia, como Congar, Daniélou e Lubac.

O Magistério é importante porque nele temos a forma de crer da Igreja e o teólogo precisa estar atento a isso. Nos dizeres de Wicks (1999, p. 101), “A verdade de Deus está presente no mundo, quer na Escritura, quer nas palavras da tradição, quer na fé viva dos que creem. O magistério procura transmitir essa verdade em um mundo integral e integrado, de modo a formar os crentes na fé e na santidade”. Entretanto, é preciso que haja liberdade para que os teólogos possam pensar a fé de um modo compreensível para nossos tempos, mesmo que a teologia produzida por eles “chegue a maneiras de compreender que parecem, às vezes, não ser tradicionais. Sua preocupação com o impacto contemporâneo da mensagem cristã leva-a a propor formulações que vão além do ensinamento comumente aceito”. Mais uma vez citando, foi o que aconteceu com os teólogos da *Nouvelle Theologie*, que, de condenados, passaram a peritos do Concílio Vaticano II.

Em suma, Sagrada Escritura, Sagrada Tradição e Sagrado Magistério são como que um “tripé” necessário para a reflexão teológica, visto que nessas realidades temos a base da fé cristã. De acordo com a *Dei Verbum*,

A Sagrada Escritura é a palavra de Deus enquanto foi escrita por inspiração do Espírito Santo; a Sagrada Tradição, por sua vez, transmite integralmente aos sucessores dos apóstolos a palavra de Deus confiada por Cristo Senhor e pelo Espírito Santo aos apóstolos, para que, com a luz do Espírito da verdade, a conservem, a exponham e a difundam fielmente na sua pregação; donde acontece que a Igreja não tira a sua certeza a respeito de todas as coisas reveladas só da

Sagrada Escritura. Por isso, ambas devem ser recebidas e veneradas com igual afeto de piedade (DV, nº 9).

Por seu lado, o Magistério da Igreja interpreta essa verdade revelada na Escritura e na Tradição, guardando e ensinando, “por mandato divino e com assistência do Espírito Santo” (DV, nº 10), tudo o que está contido na revelação.

2.2.3 A teologia e o ser humano

A “questão de Deus” ou do “Sagrado” nasce da “questão do Humano”, sua condição e seu questionamento sobre o sentido da vida. Nesse sentido, é preciso afirmar que o discurso teológico nasce de questões antropológicas, de tal modo que “toda teologia é certamente e sempre teologia que nasce das antropologias e autointerpretações seculares do homem” (Rahner, 2008, p. 18)²¹. Na linha de Karl Rahner, José Maria Castillo (2010, p. 32, grifo do autor) afirma que “só podemos pensar Deus e falar de Deus *a partir da nossa condição humana e, portanto, a partir do humano*”. Isto significa que o movimento do fazer teológico é, desde os primeiros tempos da humanidade, de baixo para cima, o que, em teologia, costumamos dizer é “teologia indutiva”. Antes de questionar-se sobre o divino, os primeiros seres humanos indagaram-se sobre as realidades do cotidiano, pensando o sentido da vida. Dentre as realidades cotidianas que fizeram com que o ser humano pensasse sobre sua condição no mundo está a questão da morte, do mal e do sofrimento. Isso nos faz concordar com Bruno Forte (1995, p. 5), quando diz que “da ‘cruz da história’ se levanta a interrogação sobre o ‘sentido da própria história’”. Os primeiros grandes textos produzidos pelos seres humanos são todos de natureza religiosa e, porque não dizer, teológica, visto que, ao se indagar sobre sua origem, o ser humano pensa o sagrado e, ao pensar o sagrado, pensa o transcendente, algo que está além dessa realidade. Como aponta De la Peña (1991, p. 396), “o homem é um ser constitutivamente aberto à transcendência”.

Essas “antropologias” são encontradas nos vastos campos do saber, nas ciências filosóficas, históricas, sociológicas, literárias, nas várias áreas de medicina. Toda ciência tem algo a dizer sobre o ser humano, de modo que, em teologia, já não se pode mais manter um único instrumento para se pensar a revelação e a adesão a Deus por parte do ser humano, posto que, até pouco tempo, foi ocupado apenas pela filosofia. A questão aqui é que todas

²¹ Karl Barth (2011, p. 22) afirma que o problema da religião “não é outro, senão o da expressão nítida do problema do homem em seu encontro e comunhão com Deus”. Ainda, conforme Hannah Arendt (1988 *apud* Gesché, 2005, p. 74), “a questão da natureza do ser humano não é menos teológica do que a questão de Deus”.

essas ciências ocupam-se, de alguma forma, da existência do ser humano, ao passo que a teologia ocupa-se de sua existência e de sua salvação. Assim, se a filosofia buscou compreender o ser humano e sua autorrealização, a teologia busca compreender a existência humana e a sua salvação (Rahner, 1969, p. 21). Há algo que liga esses dois campos do saber: a questão da existência humana. Há uma unidade originária (Rahner, 1969, p. 22) entre filosofia e teologia que, com a evolução das ciências, pode ser encontrada também nessas, e que hoje também interessam à teologia.

Em teologia, a questão antropológica é, portanto, central, visto que é uma reflexão sobre a revelação de Deus ao ser humano e sobre a adesão do ser humano a Deus. Essa centralidade da antropologia pode ser compreendida de dois modos: no que diz respeito à epistemologia, a teologia é considerada entre as chamadas “ciências humanas”; por outro lado, seu objeto central é o evento salvífico presente nas escrituras que tem seu ápice, como já visto, na encarnação do Verbo, Jesus de Nazaré, sua vida, morte e ressurreição, que, reconhecido como Deus pelos primeiros cristãos, tornou-se a razão da fé. Mas, como dissemos, o Verbo se encarnou, se humanizou, o que em teologia nos faz dizer que Deus é humano, é *ánthropos*, e se utiliza de todas as categorias humanas para revelar-se ao humano, respeitando a natureza assumida (Zilles, 2011, p. 6). É nesse sentido que se pode dizer que “a teologia cristã é amplamente uma história, ciência do homem por excelência” (Sesboüé, 2020, p. 11-12)²². Aqui está a grande novidade da fé cristã diante das demais religiões e suas teologias. Podemos dizer, nesse sentido, que o conteúdo da teologia é Deus em sua revelação e o ser humano em sua relação com esse Deus que se revela.

Entre as áreas da teologia, há uma que se ocupa exclusivamente do ser humano: a “antropologia teológica”²³. A palavra “antropologia” quer designar o objeto material do estudo, ou seja, o ser humano, enquanto o adjetivo “teológica” “indica o ponto de vista a partir do qual se abordarão as questões: o homem a partir de sua relação com Deus. Para a teologia, a pergunta central é: ‘Quem é o homem à luz da revelação de Deus?’ ‘O que Deus

²² Sesboüé (2020, p. 88-89) afirma ainda que a teologia “é a ciência do homem falando de Deus e da relação do homem com Deus. Na perspectiva cristã, a teologia se apóia na revelação pessoal de Deus. Essa revelação vai além da ‘revelação cósmica’, a que manifesta Deus na ordem da criação. Ela se produziu na história dos homens por meio de uma série de eventos e de ensinamentos, progressivamente inscritos nos livros”.

²³ Para Karl Rahner (1969, p. 13), “a teologia dogmática deve tornar-se, hoje, uma antropologia teológica... não devemos considerar o problema do homem nem a resposta a este problema como área diferente, material e localmente, dos outros domínios de expressão teológica, pois abrange toda a teologia dogmática. A tese não contradiz o caráter teocêntrico de toda a teologia (por exemplo, a doutrina de Sto. Tomás, segundo a qual Deus como tal é o objeto formal da teologia da revelação). Desde que se considere o homem como absoluta transcendência orientada para Deus, o ‘antropocentrismo’ e o ‘teocentrismo’ da teologia não se contradizem, mas formam rigorosamente uma única e mesma coisa (expressa a partir de dois pontos de vista). Não é possível compreender um dos dois aspectos sem o outro”.

espera do homem?” (Zilles, 2011, p. 7-8)²⁴. As questões levantadas por essa área da teologia são fundamentais para se compreender a relação “Deus e ser humano”. Ainda, a antropologia teológica coloca como acento a questão da condição humana vista à luz da fé. Todos os questionamentos próprios do ser humano, existentes em praticamente todas as religiões, assim como nas mais diversas correntes filosóficas, são objeto de estudo da teologia, sendo que, em teologia, tudo isso é considerado à luz da fé, partindo sempre do dado da revelação.

Ao olhar para o ser humano e sua condição neste mundo, tendo como base as Escrituras, a primeira e mais fundamental categoria que diz respeito à relação entre Deus e o ser humano é de que este é “imagem de Deus”. No sexto dia da criação, diz o livro do Gênesis, Deus criou o ser humano à sua imagem e semelhança (Gn 1, 26) e o criou a partir do pó da terra e nele insuflou um hálito de vida, de modo que aquele ser modelado viesse a ser vivente (Gn 2, 4b-25)²⁵. Desde então, as Escrituras narram um relacionamento entre Deus e o ser humano incapaz de ser rompido até mesmo pelo pecado. A capacidade de relacionar-se talvez seja a característica mais fundamental do ser humano enquanto imagem de Deus, mesmo que essa relação, em alguns momentos, tenha servido de afastamento em vez de aproximação, mas a relação sempre existiu. Essa capacidade se verifica no fato de o ser humano além de relacionar-se com Deus, relacionar-se com seu próximo. A criação da mulher a partir da costela do homem quer indicar que o ser humano é um ser social, e o fato de ser posto em um “jardim”, significa que esse ser humano não se relaciona apenas com quem lhe é semelhante, mas também com todo o espaço em torno de si e com tudo que nele existe, inclusive as outras criaturas que lhe são dessemelhantes. Assim, “neste horizonte de compreensão do humano, o paraíso possui um papel essencial: será o lugar sobre o qual gira toda a gama das relações interpessoais Deus-homem, homem-mulher” (De la Peña, 1988, p. 28). O ser humano, dessa forma, desde o princípio, está situado em um lugar, em uma cultura, em relações: é um ser social, como postulado em GS (nº 12), da Constituição Pastoral *Gaudium et Spes* do Concílio Vaticano II (1991).

Ao tratar da condição humana, a teologia ocupa-se com tudo aquilo que é próprio de sua existência, inclusive com a ideia de alegria e sofrimento, bem e mal, vida e morte. Tudo o que é propriamente humano interessa à teologia. Por isso, o Concílio Vaticano II ressaltou que:

²⁴ Sobre este tema, ver também: Ladaria, 1998, p. 11-16.

²⁵ Não queremos aqui nos desdobrar nos modos como o Antigo e o Novo Testamento entendem a ideia “imagem de Deus”, visto que essa é uma questão que não encontra uma linguagem unívoca mesmo nas Escrituras, ao contrário, mesmo nos relatos da criação, a formas diferentes de se compreender o ser humano. Indicamos: De La Peña, 1988; também: Zilles, 2011, p. 165.

As alegrias e as esperanças, as tristezas e as angustias dos homens de hoje, sobretudo dos pobres e de todos os que sofrem, são também as alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos discípulos de Cristo. Não se encontra nada verdadeiramente humano que não lhes ressoe no coração (GS, nº 1).

Essas foram palavras consoladoras, após a humanidade ter se deparado com duas grandes Guerras Mundiais e com o extermínio de milhares de pessoas, tendo os judeus como principais vítimas. Em um mundo marcado pelo sofrimento, pelas guerras, pela morte de inocentes, a teologia deve ter uma palavra sobre tudo isso.

Ainda, tratando da condição humana, é comum que em teologia se fale da ideia de pecado. Isso porque, na maioria das religiões, existe a necessidade de se explicar a causa do sofrimento humano e de sua finitude em alguma falta cometida por alguém “no princípio”²⁶, seja esse alguém um deus ou um ser humano. Não é diferente na teologia cristã²⁷. E junto à ideia de pecado, está também a realidade da morte, que, segundo GS (nº 18), é o ponto alto do enigma da condição humana. A conclusão a que muitas religiões chegaram é que a morte é consequência do pecado, de um mau ato de alguém que desencadeou uma série de desgraças, onde antes só havia graça. Diversas narrativas ocuparam-se desse tema, inclusive as narrativas bíblicas. Isso indica que, para a maioria das religiões, em um primeiro momento a morte foi vista como um absurdo (Silva, 2022a, p. 218-219), mas na perspectiva judaico-cristã, essa realidade passou a ser tratada não na ótica do absurdo, mas na da esperança de Salvação (Silva, 2022a, p. 222-226).

A perspectiva da esperança é o que rege as narrativas bíblicas sobre a relação do ser humano com Deus. Mesmo diante do pecado, essa relação entre Deus e o ser humano será atestada pelas Escrituras. O movimento libertador de Deus presente no livro do Êxodo é a revelação de seu amor pelo ser humano. A encarnação do Verbo é o ápice dessa relação, de tal modo que, segundo Ladaria (1998, p. 28), “o mistério do homem se esclarece no mistério do Verbo encarnado”. Nesse sentido, a encarnação do Verbo é a humanização plena no ser humano. Nele, o ser humano se reconhece mais humano, como afirma GS (nº 41): “todo aquele que segue Cristo, o Homem perfeito, torna-se ele também mais homem”.

Desse modo, não se pode pensar teologia sem a devida relação com a antropologia. Em teologia não falamos de conceitos, mas de relações. O ponto de partida do discurso teológico não é propriamente a condição divina, mas a condição humana em sua relação com

²⁶ De acordo com GS, nº 13, “constituído por Deus em estado de justiça, o homem contudo, instigado pelo maligno, desde o início da história, abusou da própria liberdade. Levantou-se contra Deus desejando atingir seu fim fora dele. Apesar de conhecerem a Deus, não o glorificaram como Deus”.

²⁷ Sobre o tema do pecado como uma falta das origens, ver: Silva, 2022b.

aquele mistério que se revela como o Deus de Abraão, de Isaac e de Jacó, o Deus de Moisés, de Josué, de Rute e de Ester, de Davi e de Salomão, o Deus dos profetas, o Deus de Maria e José, o Deus que se autocomunica na pessoa de Jesus de Nazaré. Para Karl Rahner (2005, p. 28-29),

O genuíno e único centro do Cristianismo e sua mensagem é a real autocomunicação de Deus – em sua mais genuína realidade e magnificência – à criatura; é a confissão de fé na verdade sumamente improvável de que Deus mesmo, com sua infinita realidade e magnificência, santidade, liberdade e amor, possa vir realmente, sem redução, até nós mesmos na criaturidade de nossa existência, e de que tudo mais que o Cristianismo oferece ou exige de nós, em comparação com isso, é unicamente provisoriedade ou consequência secundária.

Em teologia, “Cristo manifesta plenamente o homem ao próprio homem e lhe descobre a sua altíssima vocação” (GS, nº 22), e na encarnação

[...] quando Deus se faz homem, o homem se converte, enquanto tal, em expressão, em tradução válida e autêntica do mistério divino... ou, dito de outra forma, ao revelar Deus seu rosto divino ao homem, revelou também a este seu próprio rosto humano (Balthasar, 2001, p. 78).

Considerando o que foi dito até aqui, observamos que, qualquer movimento que busque deslocar o discurso teológico da realidade humana, corre sérios riscos de se transformar em um discurso vazio de sentido, uma mera “logologia” (Manzatto, 1994, p. 53). É na história do ser humano, considerando tudo que lhe é próprio, inclusive sua relação com o mistério, que a teologia encontra sentido de existir como ciência. Fora disso, não há teologia.

2.3 A Literatura

Quando os sumérios inventaram o sistema de escrita por volta de 3.500 a 3.000 a. C., talvez não imaginassem que aquela descoberta mudaria a forma de se registrar os acontecimentos, assim como seria utilizado para perpetuar as narrativas fundantes das mais diversas religiões e das cotidianidades da vida humana. Ainda, não imaginavam que aquela descoberta das letras mesmo que, em um primeiro momento, fosse um sistema muito simples, tornar-se-ia o principal meio pelo qual o ser humano faria conhecer seu pensamento, suas histórias, suas lendas. Sabemos que, em sua grande maioria, as tábuas de argila, primeiro material de que se tem notícia de receber tais letras, eram marcadas com signos cuneiformes

para registros contábeis²⁸. Poucos eram os símbolos iniciais registrados e, em sua maioria, queriam representar o que conhecemos por números. Em 2.500 a. C, a escrita cuneiforme já era utilizada por reis para a emissão de decretos, assim como pelos sacerdotes para registrar oráculos e as narrativas que contavam a história dos deuses. Isso foi de grande importância porque, através desses textos, a cultura e a religião de um povo puderam, enfim, ser registradas de modo organizado (Eliade, 2010, p. 67). Podemos dizer que a invenção das letras mudou a história da humanidade, porque se registraram os elementos fundamentais dessa história, desde o dia a dia do agricultor até as grandes narrativas das religiões e, depois, os grandes sistemas filosóficos. Tudo aquilo que existia na oralidade ou de forma desorganizada nas pinturas rupestres encontradas nas cavernas, agora possui um sistema de signos capaz de imitar a voz humana, perpetuando-a (Candido, 2023b, p. 49-50). A literatura, portanto, para usar a imagem bíblica, assim como o ser humano, nasce do barro.

Por se tratar de uma produção humana, é preciso considerar a literatura como uma linguagem artística que tem como finalidade transmitir o conhecimento de algo por meio dos mais diversos gêneros, seja esse “algo” fatos históricos, sentimentos religiosos, narrativas sobre a condição humana, discussões filosóficas, etc. Tem a literatura o papel de colocar por escrito tudo o que faz parte do universo humano. Por isso, tratar a literatura como arte é buscar nela sua função humanizadora, uma vez que é feita por humanos para humanos.

Aqui, objetivamos tratar da definição de literatura e sua relação com o mundo do ser humano, sua verdade, o papel do escritor, da obra e do leitor, assim como encontrar nela suas características humanizadoras. Para isso, partimos da pergunta: “O que é literatura?”. Buscando possíveis definições, ao mesmo tempo abrimos o tema para compreender sua importância enquanto produção humana, enquanto *poiésis*.

2.3.1 O que é literatura?

Se buscarmos a definição de literatura em um dicionário, encontraremos diversos significados, como “arte de compor trabalhos artísticos em prosa ou verso. O conjunto de trabalhos literários dum país ou duma época” (Ferreira, 2004, p. 519). Como arte, há na literatura uma vocação ao desvelamento e, ao mesmo tempo, à transcendência. Tudo isso feito por meio da escrita, em textos que possuem uma preocupação estética e sistemática, onde o

²⁸ Harari (2016, p. 132) afirma que: “infelizmente, os primeiros textos de história não contém reflexões filosóficas, poesias, lendas, leis ou triunfos reais. São documentos econômicos monótonos, registrando o pagamento de impostos, a acumulação de dívidas e títulos de propriedades”.

escritor, artífice primeiro de um texto, através da organização das palavras, de sua fluência e de seu encantamento, apresenta ao leitor um mundo até então inexistente.

Diversas são as tentativas de se definir o que é literatura. Todas elas, no entanto, mostram-se limitadas, diante da complexidade do tema. Todavia, há uma definição basilar da qual todas as demais surgem: “A literatura é uma arte. Como todas as artes, ela é um meio de expressão que visa a uma comunicação” (Manzatto, 1994, p. 16). Valery (1957), citado por Todorov (2019, p. 53) afirma que “A Literatura é, e não pode ser outra coisa, senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da Linguagem”. Por isso, “ela tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; ela lhe fornece tanto a sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediatizada” (Todorov, 2008, p. 54)²⁹. Antonio Candido, por sua vez, relaciona literatura com toda criação ficcional ou poética que permite aos seres humanos fabularem e criarem narrativas, como podemos ver:

Chamarei de Literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista desse modo, a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. (Candido, 2011, p. 176).

Se considerarmos o pensamento de Sartre, esse já vai entender que a poesia está mais para uma arte semelhante à música do que à literatura, que seria mais compreensível como uma narrativa em prosa. Para o filósofo, “o poeta se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos” (Sartre, 2015, p. 19) – isso porque, para Sartre, a literatura é uma forma de engajamento. Ainda, ele observa que:

O prosador escreve, é verdade, e o poeta também. Mas entre esses dois atos de escrever não há nada em comum senão o movimento da mão que traça as letras. Quanto ao mais, seus universos permanecem incomunicáveis, e o que vale para um não vale para o outro. A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das palavras... o escritor é um falador,

²⁹ Não se pode, no entanto, reduzir linguagem à literatura. Se considerarmos a literatura como expressão da linguagem pela palavra, ela é apenas um caso particular da linguagem, como afirma Walter Benjamin (2018, p. 9).

designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua (Sartre, 2015, p. 26).³⁰

Todavia, independentemente das definições acima, é preciso considerar que a literatura é, antes de tudo, produção humana; é a arte de produzir textos que buscam significar as experiências humanas em relação à cultura, aos deuses, ou, em sentido amplo, qualquer coisa que venha a fazer parte do universo humano. Por ser produção humana é que a literatura só pode ser compreendida no campo da arte, resgatando o sentido grego de *poiésis*, ou seja, uma produção capaz de fazer algo vir do “não ser” ao “ser”, da ocultação à plena luz da obra, não considerando, em um primeiro momento, “seu aspecto prático, voluntário, mas no seu ser um modo de verdade, entendida como des-velamento, *a-lethéia*” (Agamben, 2017, p. 118). Para os gregos,

[...] a essência da *poiésis* não tem nada a ver com a expressão de uma vontade (em relação à qual a arte não é de modo algum necessária); ela reside, ao contrário, na produção da verdade e na abertura, que resulta dela, de um mundo para a existência e a ação do homem (Agamben, 2017, p. 122)³¹.

Por ser uma arte, a literatura ocupa-se do desvelamento, da verdade do ser humano e do mundo e, por ser produto humano, compartilha com ele um caráter misterioso. Qualquer tentativa de definição que reduza demais a literatura corre o risco de retirar dela sua característica fundamental de reveladora da verdade do ser humano. Para esse nosso estudo, é de fundamental importância ultrapassar os limites muitas vezes impostos pelas escolas literárias, visto que, ao trabalhar um romance de Ariano Suassuna, não estamos diante apenas de prosa, mas também de poesia e teatro. Epopeia, lirismo e drama podem ser encontrados em uma mesma e única obra. Por isso que a definição de literatura como arte talvez seja a definição mais completa. De acordo com Todorov (2021, p. 22), “a literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características; não é por acaso que, ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes”. Porque a obra literária é “viva”, esta não está presa à lógica do texto em si, mas “desabrocha muito tempo depois de sua formulação, quando é sustentada por um conjunto de formas e de relações vividas” (Todorov, 2013, p. 21). Nesse sentido, talvez a definição de Antonio Candido, para nosso estudo, seja a mais adequada, por ser mais abrangente. Isso porque,

³⁰ Concordaria com Sartre, Chklóvski (2013, p. 87), para quem “a imagem poética tem uma semelhança apenas exterior com a imagem-fábula, a imagem-pensamento... A imagem poética é um dos recursos da língua poética. A imagem prosaica é um recurso da abstração”.

³¹ De acordo com Chklóvski (2013, p. 91), “a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já “veio a ser” não importa mais”.

quando se tenta uma definição muito reduzida, geralmente se cai em uma definição funcional (Manzatto, 1994, p. 15). Quando escritores buscam se adequar a certas definições, fecham-se nas estruturas do texto, em seus elementos constitutivos, buscando uma opinião positiva dos críticos. E “se os escritores aspiram ao elogio da crítica, eles devem se conformar com a tal imagem, por mais pálida que esta seja” (Todorov, 2021, p. 42)³². A verdade do texto estaria, assim, condicionada à sua estrutura. Isso é reduzir a literatura. Nesse sentido, literatura é, antes de tudo, arte e, enquanto arte, tem como principal função narrar histórias e sentimentos, seja em qual gênero for: romance, novela, conto, epístolas, poesias, etc. Além disso, ela é ficção e, como ficção, está intimamente ligada à capacidade humana de imaginar coisas, sendo a sua característica mais singular (Harari, 2016, p. 32). Por isso, a literatura é sempre de natureza desveladora, ou seja, traz sempre ao universo humano aquilo que estava escondido. Por isso, sua relação com a verdade ou com o mundo real é sempre ponto de estudos pelos mais diversos teóricos.

2.3.2 A relação entre literatura e a realidade: a questão da verdade da ficção

Tzvetan Todorov (2021, p. 63), em sua obra *A Literatura em Perigo*, afirma que “a obra do artista participa do conhecimento do mundo”. Isso se aplica também à literatura, visto que é arte. Assim, porque participa do conhecimento do mundo, a literatura enquanto arte se refere à verdade, embora essa verdade seja diferente da verdade científica. Ainda, ela “interpreta o mundo e dá forma ao informe, de modo que, ao sermos educados pela arte, descobrimos facetas ignoradas dos objetos e dos seres que nos cercam” (Todorov, 2021, p. 65).

Para tratarmos a questão da verdade na literatura, é preciso, antes de tudo, reconhecê-la como ficção. Segundo Antonio Manzatto (1994, p. 17), “a ficção é uma invenção, uma criação da imaginação do autor da obra literária, sobretudo, no romance”. O fato de ser invenção, não quer dizer que não tenha relação com o real, que seja uma narrativa com ponto de partida naquilo que é falso (Harari, 2016, p. 40). Pelo contrário, mesmo partindo do imaginário, “a imaginação que cria um mundo irreal inspira-se, para criá-lo, num mundo real,

³² Segundo Schopenhauer (2019, p. 49-50), “há dois tipos de escritores: aqueles que escrevem em função do assunto e os que escrevem por escrever. Os primeiros tiveram pensamentos, ou fizeram experiências, que lhes parecem dignos de ser comunicados; outros precisam de dinheiro e por isso escrevem, só por dinheiro... eles escrevem para encher o papel... Só produz o que é digno de ser escrito quem escreve unicamente em função do assunto tratado. Seria uma vantagem inestimável se, em todas as áreas da literatura, existissem apenas alguns poucos livros, mas obras excelentes”. A demasiada preocupação com a crítica talvez seja comparada com o segundo grupo apresentado por Schopenhauer, pois buscam reconhecimento de alguma forma.

o que significa que não existe imaginação sem experiência do mundo, mas igualmente, não existe imaginação sem negação do mundo concreto e atual” (Manzatto, 1994, p. 17). Nos dizeres de Dom Quixote, “a arte não se avantajava à natureza, mas a aperfeiçoa. Assim, misturadas natureza e arte, arte e natureza produzirão um perfeitíssimo poeta” (Cervantes, 2016b, p. 140). A relação entre literatura e mundo real, portanto, existe, nem que seja para negá-lo ou mesmo transcendê-lo³³. A isso, chamamos *verossimilhança*.

Um dos primeiros pensadores que se preocuparam com a questão da verossimilhança na literatura foi Aristóteles. Para o filósofo, “A poesia épica e a trágica, bem como a cômica, a ditirâmbica e a maioria da interpretação com flauta e instrumentos de corda dedilhados são todas, encaradas como um todo, tipos de imitação” (Aristóteles, 2011, p. 39). Para ele, é pela *mimesis* que o artista representa aquilo que é próprio da realidade e, pela *mimesis*, o artista tem a liberdade de representar o mundo e o ser humano tal como ele é ou de outra forma, como podemos ver:

Na medida em que os artistas por imitação representam as pessoas em ação, sendo elas necessariamente boas ou más (pois o caráter [humano] quase sempre se ajusta a esses [dois] tipos, porquanto é pelo vício e pela virtude que as pessoas se distinguem no caráter, eles estão capacitados a representar as pessoas acima de nosso próprio nível normal, abaixo dele, ou tal como somos... Essa diferença, por si só, estabelece uma distinção entre a tragédia e a comédia³⁴. Esta última tende a representar as pessoas como inferiores aos seres humanos reais, enquanto a tragédia as representa como superiores (Aristóteles, 2011, p. 41-43).

A representação feita pelo poeta do mundo e das pessoas é uma representação livre da necessidade da verdade histórica. Embora fundamentada na realidade, a narrativa poética, segundo o filósofo, é livre dos limites da narrativa histórica. Para ele, “não é função do poeta realizar um relato exato dos eventos, mas sim daquilo que poderia acontecer e que é possível dentro da probabilidade ou da necessidade” (Aristóteles, 2011, p. 54)³⁵. Nesse sentido, pode-

³³ Segundo Sartre (2015, p. 55), “Escrever é, pois, ao mesmo tempo, desvendar o mundo e propô-lo como tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como essencial à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas; mas como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo, o universo do romancista careceria de espessura se não fosse descoberto num movimento para transcendê-lo”.

³⁴ Para o filósofo, enquanto a comédia “é a imitação de caracteres mais inferiores, ainda que não completamente viciosos; mais propriamente o ridículo constitui parte do disforme” (Aristóteles, 2011, p. 47), a tragédia “é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [os atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos” (Aristóteles, 2011, p. 49). Nesse sentido, “pode-se definir que a tragédia representa os homens ‘melhores’ e a comédia, ‘piores’” (Ricoeur, 2010a, p. 63).

³⁵ Em Dom Quixote, em um diálogo entre dom Quixote e Sansão, este último afirma: “uma coisa é escrever como poeta e outra como historiador. O poeta pode contar e cantar as coisas, não como foram, mas como deviam

se dizer que, para esse filósofo, a verdade de mundo é base para a verdade da arte³⁶, mas aquela não impõe limites a esta, visto que a arte transcende os limites da natureza, a ponto de Aristóteles (2011, p. 55) afirmar que “a poesia é mais filosófica e mais séria do que a história, pois a poesia se ocupa mais do universal, ao passo que a história se restringe ao particular”. Isso nos faz entender que, para o filósofo grego, a representação ou imitação do mundo é mais que simples cópia do real. Para ele, “a imitação ou a representação é uma atividade mimética na medida em que produz algo, ou seja, precisamente o agenciamento dos fatos pela composição da intriga” (Ricoeur, 2010b, p. 61). Se a narrativa poética se ocupasse de tratar do real enquanto tal, dos eventos exatos acontecidos, tal narrativa seria histórica, não poética, ocupando-se do particular, em vez do universal.

A má compreensão daquilo que se entende por *real* em ficção fez com que muitos autores buscassem igualar a narrativa de ficção à vida. Temos, assim, um falso entendimento da lei da *verossimilhança*, onde, segundo Todorov (2008, p. 106), “todas as palavras, todas as ações de uma personagem devem concordar numa verossimilhança psicológica – como se, em todos os tempos, se tivesse julgado verossímil a mesma combinação de qualidades”. Nesse tipo de interpretação da verossimilhança, a arte copia a vida, deixando para trás as convenções clássicas de uma narrativa de ficção, onde, por exemplo, na tragédia: “o herói é superior a nós por natureza” (Ricoeur, 2010a, p. 26), assim como a tão necessária transcendência do real, própria do mito, passa a ser vista com certa desconfiança³⁷. Segundo Ricoeur (2010a, p. 17-18), “lutar contra as convenções e em prol da verossimilhança constituía assim uma única e mesma batalha. Foi essa preocupação conforme a verdade, no sentido de ser fiel à realidade, de igualar a arte à vida, que mais contribuiu para ocultar os problemas de composição narrativa”. Sobre isso, o autor questiona-se, ainda:

Se, efetivamente, o verossímil é apenas a simulação do verdadeiro, o que seria a ficção, sob o regime dessa simulação, se não a habilidade de um fazer-acreditar, graças ao qual o artifício é considerado um testemunho autêntico da realidade e da vida? A arte da ficção se desvela então como arte da ilusão. A partir desse momento, a consciência do artifício minará por dentro a motivação realista, até se voltar contra ela e destruí-la. Atualmente, ouvimos dizer que apenas um romance sem intriga, sem personagem e sem organização temporal discernível é mais autenticamente fiel a

ser; e o historiador deve escrevê-las, não como deviam ser, mas como foram, sem aditar nem tirar à verdade ponto algum” (Cervantes, 2016b, p. 48).

³⁶ Ricoeur (2010b, p. 96) vai afirmar que “por maior que seja a força da inovação da composição poética no campo de nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal”.

³⁷ Roman Jakobson (2013, p. 110-116) observa bem “a relativização da noção de ‘realismo’” empregado por correntes em busca de uma aproximação da literatura com a realidade propriamente dita. O problema do realismo é que uma obra é realista dependendo do “ponto de vista”, seja do autor, seja do leitor comum, ou mesmo do crítico literário.

uma experiência em si mesma fragmentada e inconsistente do que o romance tradicional do século XIX. Mas, então, a defesa de uma ficção fragmentada e inconsistente não se justifica mais do que, em outros tempos, a defesa da literatura naturalista. O argumento de verossimilhança foi simplesmente deslocado: antes, era a complexidade social que exigia o abandono do paradigma clássico; hoje, é a suposta incoerência da realidade que requer o abandono de todo e qualquer paradigma. Assim, a literatura, somando ao caos da realidade o caos da ficção, reduz a *mimesis* à sua mais débil função, a de replicar ao real, copiando-o. Por sorte, o paradoxo permanece o mesmo: é multiplicando os artifícios que a ficção sela sua capitulação (Ricoeur, 2010a, p. 23)³⁸.

É a despreocupação com o real enquanto tal que faz com que a verdade de uma obra de ficção seja verdade, mesmo que não seja um evento chamado histórico. Isso porque a preocupação da literatura não é com um fato histórico, mas com a história em si, com o sentido da vida. Como afirma Manzatto (1994, p. 23), “podemos dizer que a verdade literária, a verdade que a literatura comporta, não é do mesmo gênero que a verdade histórica, mas sim da ‘verdade da história’, pois trata-se da compreensão do sentido da vida, do ser humano no mundo”³⁹. Isso porque a literatura não se ocupa com eventos cientificamente comprováveis, mas com o sentido mesmo da vida. A literatura é meio de autoconhecimento para o ser humano, pois “a obra literária ilumina e descobre nossos pensamentos íntimos, torna-nos conscientes de sua profundidade. Lendo, nós nos descobrimos a nós mesmos à luz do autor e de sua obra; e, nos conhecendo melhor, podemos chegar à ação ou conversão necessária” (Schökel, 1971 *apud* Manzatto, 1994, p. 23). Nesse sentido, a verdade da literatura é a verdade do ser humano⁴⁰. Assim, como afirma Agamben (2017, p. 118), desde a poética grega, “o caráter essencial da *poiésis* não estava, portanto no seu aspecto de processo prático, voluntário, mas no seu ser um modo da verdade, entendida como des-velamento, *a-letheia*”.

³⁸ Cervantes, no primeiro livro de Dom Quixote, em um diálogo entre o cura e o Cavaleiro da Triste Figura, já trabalha a questão de que a verossimilhança dos romances, segundo alguns, é mentira. Nas palavras do cura, vemos: “digo que meu escrúpulo é o de não me poder entrar na cabeça, de modo algum, que toda essa caterva de cavaleiros andantes que vosmecê, senhor Dom Quixote, acaba de citar, tenham sido real e verdadeiramente pessoas de carne e osso deste mundo; imagino antes que é tudo ficção, fábula e mentira, sonhos contados por homens acordados, ou, para melhor dizer, semiadormecidos” Ver Cervantes, 2016a, p. 37; também: Cervantes, 2016b, p. 547.

³⁹ Sendo a literatura uma arte, produção humana, cabe aqui o que Agamben (2017, p. 122) afirmou em seu estudo sobre *poiésis* e *praxis*: “a essência da *poiésis* não tem nada a ver com a expressão de uma vontade (em relação à qual a arte não é de modo algum necessária); ela reside, ao contrário, na produção da verdade e na abertura, que resulta dela, de um mundo para a existência e a ação do homem”.

⁴⁰ Segundo Todorov (2021, p. 32), ao tratar da aproximação do leitor de uma obra de literatura, “o leitor não profissional, tanto hoje quanto ontem, lê essas obras não para melhor dominar um método de ensino, tampouco para retirar informações sobre as sociedades a partir das quais foram criadas, mas para nelas encontrar um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça a sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo”. Também é importante o que afirma Compagnon (2010, p. 35-36): “Segundo o modelo humanista, há um conhecimento do mundo e dos homens propiciado pela experiência literária (talvez não apenas por ela, mas principalmente por ela), um conhecimento que só (ou quase só) a experiência literária nos proporciona... A subjetividade moderna desenvolveu-se com a ajuda da experiência literária, e o leitor é o modelo de homem livre”.

2.3.2.1 Imaginação, símbolo e metáfora

Toda narrativa de ficção é, na verdade, a imaginação representada através de símbolos, no caso da literatura, símbolos linguísticos, que, livre da necessidade de prender-se ao fato histórico, utiliza-se de metáforas para transmitir a sua verdade. A imaginação do ser humano e sua capacidade de criar narrativas a partir do imaginado é o que define esse mesmo ser humano e o distancia do restante da criação. Ao mesmo tempo, todavia, o mundo material é também o seu mundo, o que faz com que, para o humano, a realidade seja dual: objetiva e subjetiva.

O historiador israelense Yuval Nohah Harari demonstra a força da realidade imaginada na vida da sociedade, impondo, muitas vezes, a organização social através de uma moral criada a partir não do que se vê na realidade material, mas nessa realidade imaginada, própria dos *sapiens*, pois segundo o autor,

Desde a Revolução Cognitiva, os *sapiens* vivem, portanto, em uma realidade dual. Por um lado, a realidade objetiva dos rios, das árvores e dos leões; por outro, a realidade imaginada de deuses, nações e corporações. Com o passar do tempo, a realidade imaginada se tornou ainda mais poderosa, de modo que hoje a própria sobrevivência de rios, árvores e leões depende da graça de entidades imaginadas, tais como deuses, nações e corporações (Harari, 2016, p. 41).

No campo da literatura, a imaginação ou o fictício é como que a alma de um texto, é o que sustenta a narrativa, que terá a função de trazer às claras as imagens produzidas na mente de um autor, embora ainda se verifique os resquícios de mistério que permanece em tal realidade, pois nem tudo o que é imaginado será transmitido de modo fidedigno devido às limitações da linguagem do próprio ser pensante. Desse modo, “a imaginação nos abre portas para um excesso de sentido, mas não nos permite transgredir os limites da nossa finitude” (Higuet, 2015, p. 27). Entre desvelamento e mistério, a literatura revela, nos dizeres de Wolfgang Iser (2013, p. 26), a *plasticidade humana*, uma capacidade de reformular o já formulado, atualizando aquilo que permanece inacessível, buscando sua objetivação sem encerrar-se nesta. De acordo com ele,

Se a literatura permite pois formar a plasticidade humana, sua existência assinala uma tendência para a objetivação; essa tendência, no entanto, não pode assumir nenhuma figura definitiva: a superação de limites é a condição de sua manifestação. Se a literatura converte essa plasticidade em forma, o desdobramento desta se torna o espelho do homem, que sempre tenta superar-se a si mesmo. Por este motivo, ela é aquele meio que não só pretende algo, como também mostra que tudo que é determinado é ilusório, inscrevendo um desmentido até nos produtos de sua objetivação. Só assim seu caráter protético se atualiza. Talvez essa seja a verdade da

literatura. Só assim ela resiste a uma consciência que a desmascara como aparência, por já não poder descartá-la como mero engano (Iser, 2013, p. 27).

Essa plasticidade indicada por Iser, essa tendência à superação dos limites é o que torna o ser humano diferente das demais criaturas. Apenas o ser humano é capaz de admirar-se com algo e, através da admiração, buscar motivos e respostas, criando em sua mente imagens e buscando codificá-las, de algum modo, através dos símbolos. A criação de objetos simbólicos, como, por exemplo, as imagens, assim como as narrativas (ficção) nascem como uma necessidade de desvelar aquilo que a mente humana produziu. Isso, além daquilo que se percebe objetivamente, também faz parte do real ou da realidade do ser humano⁴¹. Aqui se vê a necessidade dos símbolos como forma de conhecimento da realidade imaginada. Esse símbolo é, na verdade, a imagem mental transportada para uma imagem material que tem a função de representar aquilo que foi produzido na mente do ser pensante. Essa transposição “tem fins de expressão (arte), comunicação (escrita pictográfica), de ação mágica (imagem apotropaica) ou religiosa (ritual ou cultural)” (Higuet, 2015, p. 22). No caso da literatura, ela é a comunicação escrita daquilo que o ser pensante imaginou, representada nos signos linguísticos (as palavras), com a finalidade de transmissão da realidade imaginada⁴². O símbolo, portanto, da literatura é a linguagem escrita ou as letras. Por se utilizar de linguagem simbólica, a literatura se distancia das ciências e seus métodos, pois à ficção não se aplicam os limites da linguagem científica. Isso porque, “a arte literária é simbólica, e opera no nível da representação” (Manzatto, 1994, p. 21).

Entretanto, é preciso considerar o que Ricoeur afirma sobre a mediação simbólica no texto de ficção. Para ele, toda ação presente em uma narrativa é *simbolicamente mediatizada*. Isso significa que toda narrativa está articulada em signos, regras e normas (Ricoeur, 2010b, p. 100) e essa mediação simbólica obedece a algumas etapas. A primeira delas é: “o simbolismo não está na cabeça, não é uma operação psicológica destinada a guiar a ação, mas uma significação incorporada à ação e passível de ser decifrada nela pelos outros atores do jogo social” (Ricoeur, 2010b, p. 102). Depois, o filósofo ressalta que “antes de ser texto, a mediação simbólica tem uma textura. Compreender um rito é situá-lo num ritual, este num culto e, gradativamente, no conjunto das convenções, das crenças e das instituições que

⁴¹ De acordo com Iser (2013, p. 29), “como o fictício e o imaginário fazem parte das disposições antropológicas, existem também na vida real e não se restringem à literatura. Mas o que caracteriza a literatura é a articulação organizada do fictício e do imaginário; dela, a literatura emerge e, assim, pode se diferenciar de outros meios, tendo-se em conta que os fenômenos da arte por si mesmos não existem, como tampouco as constantes antropológicas”.

⁴² Segundo Ricoeur (2010b, p. 100-101), “Se, com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: está, desde sempre, simbolicamente mediatizada”.

formam a rede simbólica da cultura” (Ricoeur, 2010b, p. 102). Ainda, “antes de serem submetidos à interpretação, os símbolos são interpretantes internos à ação. Desse modo, o símbolo confere à ação uma primeira legibilidade” (Ricoeur, 2010b, p. 102). Por fim, Ricoeur considera que tudo isso desemboca nas *regras de significação* que permitem a interpretação do símbolo. A partir do momento em que o símbolo passa, de fato, a exteriorizar o sentido daquilo que ele representa, sua interpretação depende de certas regras de descrição, assim como essa interpretação deve seguir algumas normas próprias para que o sentido do símbolo possa, enfim, ser conhecido por parte daquele que o interpreta e, dessa maneira,

Em função das normas imanentes a uma cultura, as ações podem ser estimadas ou apreciadas, isto é, julgadas segundo uma escala de preferência moral. Recebem assim um valor relativo, que leva a dizer que determinada ação *vale mais* que outra. Esses graus de valor, atribuídos inicialmente às ações, podem ser estendidos aos próprios agentes, que são considerados como bons, maus, melhores ou piores (Ricoeur, 2010b, p. 103-104, grifo do autor).

Observadas essas etapas, o texto mostra-se ao leitor vazado em linguagem simbólica que, por si, não permite interpretações unívocas, posto que isso seria contraditório à própria ideia de interpretação. Daí que a linguagem simbólica é sempre linguagem metafórica, essa última sendo a linguagem própria de toda obra literária, pois nela se relacionam o sentido cognitivo e o sentido figurativo do discurso (Ricoeur, 2019, p. 68-69). Paul Ricoeur explicita essa relação da seguinte forma:

Podemos, pois, dizer que aquilo que um poema enuncia se relaciona com o que ele sugere, da mesma maneira que a sua significação primeira se relaciona com a significação segunda onde ambas as significações concordam no campo semântico. E a literatura é o uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo tempo e em que o leitor não é intimado a entre elas escolher. É o uso positivo e produtivo da ambigüidade (Ricoeur, 2019, p. 70).

Essa ambiguidade positiva e produtiva é o que faz de uma obra escrita o que chamamos de literatura, diferenciando-a das demais obras escritas que não possuem essa característica da ambiguidade. Nos dizeres de Aristóteles (2011, p. 78), “metáfora é a aplicação de um nome que pertence a uma outra coisa, quer transferência do gênero à espécie, da espécie ao gênero, da espécie à espécie, quer por analogia”. Poderíamos dizer que a metáfora é uma figura de linguagem que faz com que uma palavra em seu sentido padrão seja utilizada para significar outra coisa que difere de seu primeiro significado. Seu uso em um texto serve, segundo os antigos retóricos, para suprir “uma lacuna semântica no código lexical, ou ornamentar o discurso e torná-lo mais agradável. Porque temos mais ideias do que palavras para as expressar, é necessário alargar as significações das que temos para além de

seu uso comum” (Ricoeur, 2019, p. 71)⁴³; por isso, ainda, “a metáfora é uma das figuras retóricas, aquela em que a semelhança serve de razão para substituir uma palavra figurativa a uma palavra literal, perdida ou ausente” (Ricoeur, 2019, p. 71).

Sendo uma figura retórica, a metáfora só pode ser compreendida na frase e, por isso, só faz sentido em uma enunciação, pois é um fenômeno de predicação, não de denominação, como afirma Ricoeur (2019, p. 73). A metáfora, portanto, abre o sentido da frase, em vez de encerrá-la no significado primeiro da palavra. Ainda, ao contrário de discursos unívocos, que raramente permitem interpretação, o discurso metafórico a exige. Assim, “uma metáfora não existe em si mesma, mas numa e por uma interpretação. A interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significativa” (Ricoeur, 2019, p. 74). O primeiro sentido de uma palavra, assim, é aniquilado, para que o segundo sentido da palavra possa aparecer⁴⁴. Uma obra, nesse sentido, só pode ser reconhecida como literatura, a partir do discurso metafórico existente nela, que nos faz interpretar o sentido das intrigas de uma narrativa de ficção, por exemplo, como sendo a mensagem que nela se faz presente, sem, contudo, fechar a interpretação a partir do que diz o autor ou a partir do que compreende o receptor ou o leitor. É comum em uma obra literária a existência de “sentidos”, em vez de “sentido único”, ou “interpretações”, em vez de uma interpretação única e absoluta, que, como dito, seria uma contradição à própria natureza da obra⁴⁵. Assim, na literatura, a linguagem metafórica, como linguagem poética (*latu sensu*) é a “inversão da linguagem comum [que] não se dirige para fora, mas para dentro, em direção a um interior que nada mais é do que o estado de espírito estruturado e expresso por um poema” (Ricoeur, 2019, p. 86). Por isso, Aristóteles dizia que toda a poética tem na sua origem duas causas, ambas naturais: a imitação e o prazer, que pode se dar tanto na observação daquilo que já fora visto ou não, ou seja, da imitação do real ou da ficção. Segundo o filósofo, pela imitação é que o ser humano

⁴³ Ver também: Eco, 2019, p. 233; ainda: Eco, 2015, p. 10.

⁴⁴ Caberia aqui o que diz Victor Chklóvski (2013, p. 209-210) sobre o objeto tornado um fato artístico, pois segundo o formalista russo, “é preciso extrair o objeto de seu invólucro de associações habituais. É preciso revirar o objeto, como se revira a lenha no fogo... Com os poetas, os objetos revoltam-se, rejeitando seus velhos nomes, e ganham um sentido suplementar com o nome novo. O poeta serve-se das imagens, dos tropos para fazer comparações; denomina, por exemplo, a chama de flor vermelha, ou aplica um novo epíteto à velha palavra, ou diz, como Baudelaire, que o cadáver estava com os pés no ar como uma mulher lúbrica. O poeta opera, assim, no campo semântico, tira a noção da série semântica de onde ela se achava e a coloca, mediante outras palavras (um tropo) em outra série semântica; sentimos, assim, a novidade, a colocação do objeto em uma nova série. A nova palavra é colocada sobre o objeto como uma nova roupa... O objeto duplica-se e triplica-se graças às suas projeções e oposições”. Substitua-se objeto por palavra e temos a linguagem metafórica, onde uma palavra é burilada para significar outra coisa diferente de seu sentido primeiro.

⁴⁵ Aqui vale o que diz Wolfgang Iser (2013, p. 25): “A literatura necessita de interpretação, pois o que verbaliza não existe fora dela e só é acessível por ela”.

desenvolve seus primeiros conhecimentos, assim como, por intermédio da imitação, todos experimentam naturalmente o prazer e, dessa forma,

Olhar imagens faz as pessoas experimentarem prazer, porquanto essa visão resulta na compreensão e no raciocínio em relação ao significado de cada elemento das imagens, conduzindo ao discernimento em relação a essa ou àquela pessoa. Se, por ventura, acontecer de o objeto representado não haver sido ainda visto, não é a imitação que gera o prazer, mas sim a execução da obra, a cor ou uma outra causa semelhante (Aristóteles, 2011, p. 44-45).

O prazer de se contemplar uma obra que imita o real ou que ultrapassa os limites da realidade, como uma obra de ficção, é esse “estado de espírito estruturado e expresso por um poema” como citado anteriormente por Ricoeur. A inversão da linguagem comum em linguagem metafórica coloca aquele que está diante de tal linguagem como que diante de um objeto que, em seu sentido literal, em seu significado primeiro, nada diz, mas que, utilizado como imagem com um significado segundo, traz conhecimento e prazer àquele que observa. É o que acontece com uma obra literária. Diante de um texto, quando olhamos as palavras em seu sentido literal, elas pouco dizem, mas quando olhamos em seu sentido figurativo, metafórico, aquele primeiro mundo é como que destruído para dar lugar a um novo mundo em que as palavras dizem mais do que supõem os signos linguísticos utilizados para formar a palavra. De acordo com Fernando Pessoa (2022, p. 30),

A literatura, que é a arte casada com o pensamento, e a realização sem a mácula da realidade, parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano, se fosse verdadeiramente humano, e não uma superfluidade do animal. Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.

Compreenderemos bem isso, ao tratarmos, no próximo ponto da narrativa de ficção, o romance propriamente dito.

2.3.3 O romance

Entre os gêneros que têm a ficção como característica, o romance é o principal meio pelo qual a verdade da arte literária se revela e com ela a verdade sobre o ser humano, que é aqui o que mais nos interessa. Para Paul Ricoeur (2010a, p. 153),

Nenhuma outra arte mimética foi tão longe na representação do pensamento, dos sentimentos e do discurso quanto o romance. Foi mesmo a imensa diversidade e a indefinida flexibilidade de seus procedimentos que transformaram o romance no instrumento privilegiado da investigação da *psiqué* humana.⁴⁶

Esse gênero literário não fora reconhecido pelo Classicismo dos séc. XVII e XVIII como gênero “poético” autônomo, incluindo-o nos chamados “gêneros retóricos mistos”. Entretanto, na segunda metade do séc. XIX começa a destacar-se como principal gênero literário na Europa, principalmente pelo interesse que se desenvolve pela teoria do romance, concentrando-se em questões relativas à composição e à temática; questões de estilística foram tratadas, como afirma Bakhtin (2019, p. 11-12), “só de passagem”. De todos os gêneros literários, o romance é o único que ainda se encontra “*em formação e ainda inacabado*”⁴⁷, isso porque

[...] as forças que formam os gêneros agem diante dos nossos olhos: o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se em plena luz do dia histórico. A ossatura do gênero romanesco ainda está longe de ter enrijecido, e ainda não podemos prever todas as suas possibilidades plásticas (Bakhtin, 2019, p. 66).

Outra característica do romance é que, diferentemente dos outros gêneros, que nascem em busca de ouvintes, o romance tem como característica a busca por leitores. Isso porque o gênero do romance comporta em si outros gêneros, como o conto e a novela, em que “o laço entre as partes é tão formal que só um leitor pode percebê-lo” e, ao contrário dos demais gêneros, o romance “tende à expressão escrita” (Chklóvski, 2013, p. 216). Sobre isso, Bakhtin (2019, p. 66) afirma: “dentre os grandes gêneros, só o romance é mais jovem do que a escrita e o livro e só ele está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura”. Isso significa que, para o gênero romance, o leitor é figura essencial, pois é nele que a narrativa desemboca e para quem ela é concebida, mesmo que não haja, por parte do autor, a necessidade de que a obra seja pensada para um tipo de leitor específico. Na verdade, o autor, ao criar uma obra de ficção como o romance, como já foi dito, não tem a preocupação de narrar eventos acontecidos, os relatos históricos, mas a verdade do humano

⁴⁶ Ricoeur (2010b, p. 155) afirma ainda que “é pela imaginação que entendemos todas as psiques alheias. O romancista o faz, se não sem dificuldades, ao menos sem escrúpulos, porque é próprio de seu ofício conferir expressões apropriadas, como fazemos na vida cotidiana. Nesse curto-circuito consiste toda a magia do romance em terceira pessoa”.

⁴⁷ De acordo com Mikhail Bakhtin (2019, p. 66-67, grifo do autor), “o romance não é simplesmente um gênero entre gêneros. É o gênero *em formação* entre gêneros há muito *acabados* e já parcialmente mortos. É o único gênero concebido e alimentado por uma nova época da história mundial, e por isso profundamente consanguíneo dela, ao passo que os grandes gêneros foram herdados por ela em sua forma acabada, e apenas se adaptam – uns melhor, outros pior – às novas condições de existência. Em comparação com eles, o romance se apresenta como um ser de outra estirpe. Ele convive mal com outros gêneros. Luta por seu domínio na literatura, e onde o romance triunfa, os velhos gêneros se desintegram e deformam-se”.

que, para ele pode ser compreendida de uma forma, enquanto o leitor pode compreender de forma diferente da do autor ou de outros leitores. A grandeza desse gênero se dá no fato de, por utilizar uma linguagem figurada, metafórica, que permite inúmeras interpretações. A verdade em si não é preocupação do romance, mas as relações humanas, pois

[...] o que o romance nos dá não é um novo saber, mas uma nova capacidade de comunicação com seres diferentes de nós; nesse sentido, eles participam mais da moral do que da ciência. O horizonte último dessa experiência não é a verdade, mas o amor, forma suprema da ligação humana (Todorov, 2021, p. 81)⁴⁸.

2.3.3.1 *As relações entre autor, obra e leitor*

De acordo com Antonio Manzatto (1994, p. 28), “a criação literária depende, para nascer, de seu autor, mas ela não encontra o seu senso completo senão no momento da leitura”. Isso porque uma obra literária tem no leitor o seu fim, ou seja, toda obra é escrita para ser apreciada por um leitor. A relação entre autor e leitor, nesse sentido, é uma relação de reciprocidade e de dependência. Um depende do outro e um responde ao outro através do ato de criação e de leitura e interpretação. A obra é, nesse sentido, o que mediará tal relação. Além disso, é importante salientar que toda obra literária está situada em um tempo e em uma cultura específica, por isso, “a literatura é um produto social que expressa as condições da sociedade onde é produzida” (Manzatto, 1994, p. 28)⁴⁹, visto que

O homem não se acha solitário, como único portador de substancialidade, em meio a figuras reflexivas: suas relações com as demais figuras e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais filosóficas, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado (Lukács, 2009, p. 29).

Nesse sentido, não se pode compreender uma obra literária sem considerar o fator do tempo e da cultura, para não sermos desonestos nem com o autor, nem com o mundo em que o autor se encontrava quando escreveu a obra. Existem certos costumes que encontramos em muitos romances, que podem ser comuns a uma cultura e considerados um erro ou pecado em outras. O tempo e a cultura em que uma obra é escrita, portanto, devem ser considerados pelo

⁴⁸ O que Todorov entende por “amor”, Fernando Pessoa entende por “vida”. Segundo o poeta, “a obra de arte (como qualquer outra coisa) mais duradoura é aquela que guarda mais vida nela” (Pessoa, 2022, p. 38).

⁴⁹ Aqui vale destacar o que afirma Compagnon (2010, p. 32): “a literatura, ou melhor, as literaturas são, antes de tudo, nacionais”. Segundo Antonio Candido (2023a, p. 46), “a obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição”.

leitor no momento em que este se debruça sobre o livro, o interpreta e lhe dá sentido, como afirma Antonio Candido, em sua obra *Literatura e Sociedade*:

O público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois é ele de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e sua obra (Candido, 2023b, p. 55).

Ainda, mesmo sendo produto de uma sociedade, isso não significa que ela valide todos os atos da sociedade em que foi produzida, porque “a literatura confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura [...] a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo” (Compagnon, 2010, p. 36-37).

2.3.3.1.1 O autor

Começar por tratar do autor de uma obra literária na relação acima proposta poderia nos parecer o mais natural, visto que a obra nasce no pensamento do autor. Mas não somente por isso iniciamos o estudo dessa tríade por essa figura, antes porque “o ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor” (Compagnon, 2010, p. 47). Isso porque, como afirma Manzatto (1994, p. 29), “a literatura é essencialmente uma reorganização do mundo em termos de arte” e quem reorganiza, nesse sentido, o mundo a partir da arte é o autor de ficção. É ele quem, em sua obra, transpõe o real para o ilusório, utilizando-se de uma estilização formal, a partir de “um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os personagens, os sentimentos; é o autor quem faz a combinação de um elemento da realidade natural ou social e de um elemento de manipulação técnica, indispensável à configuração da arte” (Manzatto, 1994, p. 29)⁵⁰. Tudo isso com a finalidade de comunicar e

⁵⁰ Ricoeur (2019, p. 50-51) afirma que “um poema, uma narrativa ou um ensaio apoia-se em leis de composição que, em princípio, são indiferentes à oposição entre a fala e a escrita. Provém de formas dinâmicas a conjuntos de frases, para os quais a diferença entre linguagem oral e escrita é inessencial. Em vez disso, a especificidade destas formas dinâmicas parece proceder de uma dicotomia diferente da que existe entre falar e ouvir, isto é, dá aplicação ao discurso de categorias tiradas de outro campo, o da prática e da obra. A linguagem é submetida às regras de uma espécie de artesanato, que nos permite falar de produção e de obras de arte e, por extensão, de obras do discurso. Poemas, narrativas e ensaios são essas obras do discurso. Os expedientes gerativos que chamamos gêneros literários são as regras técnicas que presidem a produção e o estilo de uma obra nada mais é do que a configuração individual de um produto ou obra singular. O autor aqui não é só falante, mas também fazedor da obra que é sua obra... Quando o discurso se transfere para o campo da produção é também tratado como uma matéria a ser moldada. É aqui que interfere a escrita. A inscrição como um suporte material, a autonomia semântica do texto tal como respeita ao locutor e ao ouvinte, e todos os traços relacionados da

desvendar a verdade do mundo, pois o “prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundário, que se poderia chamar de ação por desvendamento” (Sartre, 2015, p. 28-29)⁵¹.

Essa reorganização do mundo por parte do autor a partir da narrativa de ficção está inteiramente dependente de como o autor está situado no mundo, na sociedade, uma vez que, nenhum artista – e aqui cabe aquele que se utiliza da arte das palavras para comunicar – está fora do mundo ou fora da história. Dessa forma, “o autor tem sempre uma posição social, uma história particular, e sua cosmovisão expressa em sua obra, é condicionada por sua vida e por sua ideologia; às vezes, sua obra é mesmo composta com um objetivo ideológico fixado anteriormente” (Manzatto, 1994, p. 30)⁵².

Todavia, a forma como se interpreta a função do autor, assim como sua ligação com a obra tem sofrido mudanças ao longo do tempo, fazendo-nos considerar duas situações: a intenção da obra como intenção do autor e a morte do autor em relação à obra. A primeira situação considera que todo texto literário carrega consigo a intenção primeira do autor, ou seja, aquilo que o autor quer comunicar⁵³. A segunda, por sua vez, desconsidera a intenção do autor, indicando que o texto em si tem a capacidade de dizer algo independentemente da intenção daquele que o compôs. Temos, portanto, duas ideias que perpassam ao longo do tempo nas discussões sobre o papel do autor e sua influência na obra por ele composta:

[...] a antiga ideia corrente identificava o sentido da obra à intenção do autor; circulava habitualmente no tempo da filologia, do positivismo, do historicismo⁵⁴. A ideia corrente moderna (e ademais muito nova) denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra (Compagnon, 2010, p. 47).

Diante disso, surgiria o que Compagnon (2010, p. 47) chama de “terceira via”, o leitor, como forma de conciliação, sendo ele o “critério da significação literária”⁵⁵.

exterioridade característica da escrita ajudam a fazer da linguagem a matéria de um artesanato específico. Graças á escrita, as obras de linguagem tronam-se tão auto-suficientes como as esculturas”.

⁵¹ Sartre (2015, p. 29-30) afirma, ainda, que “o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, sua inteira responsabilidade. Ninguém pode alegar ignorância da lei, pois existe um código e a lei é coisa escrita: a partir daí você é livre para infringi-la, mas sabe os riscos que corre. Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele”.

⁵² Ver também Candido, 2023a, p. 40.

⁵³ Ver, por exemplo, o que afirma Schleiermacher (1999, p. 79): “A principal tarefa da interpretação gramatical é, então, conforme o pressuposto conhecimento do significado, encontrar para cada caso dado o verdadeiro uso que o autor tinha em mente, evitando tanto os falsos como também o muito e o pouco”.

⁵⁴ A chamada tese intencionalista seria “o critério pedagógico ou acadêmico tradicional para estabelecer-se o sentido literário” (Compagnon, 2010, p. 49).

⁵⁵ Dessa forma, “o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem” (Compagnon, 2010, p. 51).

Embora tenha ganhado espaço entre os críticos do final do séc. XIX e início do séc. XX, a tese de que o sentido do autor não é o que, de fato, define uma obra literária, onde “o autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda ao “escriptor” (Compagnon, 2010, p. 50)⁵⁶, negar a intenção do autor é negar a humanidade do texto. É verdade que quando uma obra é finalizada pelo autor, ela já não mais lhe pertence, havendo uma espécie de emancipação da obra⁵⁷. Entretanto, se considerarmos o autor como um reorganizador da realidade em termos de arte, deve-se considerar sua intenção, mesmo que esta não limite o significado da obra, podendo, assim, haver uma relação saudável entre autor, obra e leitor. Como afirma Manzatto (1994, p. 30):

A arte exige sempre um indivíduo que tome a responsabilidade de compor a obra. É com ele que começa o processo de comunicação artística, é ele quem escolhe os temas e as formas da composição e, de um jeito ou de outro, ele continua sempre presente na obra, pois é impossível separar a obra do homem, a poesia do poeta, o romance do romancista⁵⁸.

Isso significa que, mesmo havendo o desaparecimento do autor, seja com sua morte temporal, seja em sua morte simbólica, uma vez terminada a obra, haverá sempre vestígios do autor. Mesmo que os homens passem e suas obras fiquem (Ricoeur, 2010c, p. 205), nas obras permanecerão sempre os traços do autor.

2.3.3.1.2 A obra

Sabemos que à narrativa de ficção pertencem os gêneros literários que se ocupam não do mundo real em si, mas do mundo possível, do *mundo da obra*, que, segundo Ricoeur, projeta “ao modo de ficção, maneiras de habitar o mundo que ficam na expectativa de uma retomada pela leitura, capaz de fornecer um espaço de confrontação entre mundo do texto e mundo do leitor” (Ricoeur, 2010a, p. 9)⁵⁹. Esses gêneros são o conto popular, a epopeia, a

⁵⁶ Ou poderíamos dizer, ao “narrador”, desaparecendo, assim, “a consciência autorial única. Em seu lugar, surge um narrador que conversa com seus personagens e torna-se ele próprio uma pluralidade de centros de consciência irreduzíveis a um denominador comum” (Ricoeur, 2010a, p. 168)

⁵⁷ Sartre (2015, p. 41) afirma que “o escritor não prevê nem conjectura: ele projeta... o objeto por ele criado está fora de seu alcance, ele não o cria para si...”

⁵⁸ Aqui, cabe o que afirma Compagnon (2010, p. 52): “É certo que a morte do autor traz, como consequência, a polissemia do texto, a promoção do leitor, e uma liberdade de comentário até então desconhecida, mas, por falta de uma verdadeira reflexão sobre a natureza da relação de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménard”.

⁵⁹ Sobre isso, fica mais claro o que Ricoeur (2010a, p. 174, grifo do autor) entende por “mundo possível” no que segue: “uma obra pode ser ao mesmo tempo fechada em si mesma quanto à sua estrutura e aberta para um mundo, ao modo de uma ‘janela’ que recorta a perspectiva fugidia da paisagem que se oferece. Essa abertura consiste na *pro-posição de um mundo suscetível de ser habitado*. Dessa perspectiva, um mundo inóspito, como

tragédia, a comédia e o romance (Ricoeur, 2010a, p. 5). Dentre esses gêneros, destacamos o romance, que junto a outros gêneros relativamente recentes, “transformaram a literatura num imenso canteiro de experimentação, do qual todas as convenções admitidas foram cedo ou tarde banidas” (Ricoeur, 2010a, p. 11). Entre as convenções que desmoronaram através de gêneros como o romance está o fato de que “não são mais os altos feitos ou malfeitos de personagens lendários ou célebres, mas as aventuras de homens e mulheres comuns que se deve retrair” (Ricoeur, 2010a, p. 14). A formação do caráter do personagem principal parece ser o mote da narrativa, fazendo-o sair da imaturidade através de dúvidas e confusões, entrelaçando “complexidade social com complexidade psicológica” (Ricoeur, 2010a, p. 15)⁶⁰. Assim, a superioridade do herói da narrativa não é mais de natureza, como nas narrativas míticas, “mas de grau com relação aos outros homens” (Ricoeur, 2010a, p. 26).

O mundo da obra, apresentado por Ricoeur é, ao mesmo tempo, um mundo projetado pelo autor, que organizou elementos do mundo real, criando a partir do real a verdade da literatura, e o mundo do leitor, que é quem dá sentido à obra através da interpretação, atualizando-a. Aqui, como afirma Manzatto (1994, p. 31),

[...] situam-se os problemas de interpretação, aparecem as questões de saber o que o texto diz, o que ele pode dizer e o que ele quis dizer: é o de decifrar os símbolos, a passagem do senso literal ao senso segundo. E isso não pode ser feito de maneira arbitrária, mas seguindo-se as normas de uma hermenêutica.

Para uma boa hermenêutica, é preciso considerar, antes de tudo, que toda narrativa, entre elas a de ficção, exige que aquilo que foi narrado tenha como pretensão a verdade. A linguagem utilizada, nesse sentido, deve conduzir o leitor à verdade do texto, sendo esta um fato histórico ou não. Para isso, é necessário compreender que todo discurso é dirigido a alguém e, nesse sentido, “há outro falante que é o destinatário do discurso. A presença do par locutor e ouvinte constitui a linguagem como comunicação” (Ricoeur, 2019, p. 28). No caso do romance, o discurso é a obra; o locutor é o autor (embora possa ser também o narrador) e o ouvinte é o leitor. Nesse sentido, o mundo da obra somente será revelado pelo leitor, que é quem dá sentido à narrativa, em diálogo com o autor. Sem o leitor, a obra e seu autor

muitas obras modernas projetam, só é assim no interior da mesma problemática do mundo habitável. O que chamamos aqui de experiência fictícia do tempo é apenas o aspecto temporal de uma experiência virtual do ser no mundo proposta pelo texto. É desse modo que a obra literária, escapando ao seu próprio fechamento, se reporta a..., se dirige para..., em suma, é a respeito de... Para além da recepção do texto pelo leitor e da intersecção entre essa experiência fictícia e a experiência viva do leitor, o mundo da obra constitui o que eu chamaria de uma *transcendência imanente* ao texto.

⁶⁰ Nos dizeres de Georg Lukács (2009, p. 91), “o romance é a forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência”.

permanecem desconhecidos. Segundo Sartre (2015, p. 41), “a operação de escrever implica a de ler, como seu correlativo dialético, e esses dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos. É o esforço conjugado do autor com o leitor que fará surgir esse objeto concreto e imaginário que é a obra do espírito. Só existe arte por e para outrem”. É nessa cumplicidade entre autor e leitor que realmente a obra surge e, surgindo, liberta-se das trevas do anonimato.

Todavia, mesmo sendo o autor o criador da narrativa – ou, melhor dizendo, o artífice primeiro da obra –, ela não está condicionada às intenções do autor, pois, uma vez escrita, a narrativa emancipa-se, não negando sua origem, mas abrindo-se às novas interpretações. Assim,

Com o discurso escrito, a intenção do autor e o significado do texto deixam de coincidir... A inscrição torna-se sinônimo de autonomia semântica do texto, que resulta da desconexão da intenção mental do autor relativamente ao significado verbal do texto. Em relação ao que o autor quis dizer e ao que o texto significa. A carreira do texto subtrai-se ao horizonte finito vivido pelo seu autor. O que o texto significa interessa agora mais do que o autor quis dizer, quando o escreveu (Ricoeur, 2019, p. 47).

Essa emancipação do texto é o que permite a interpretação ou as interpretações, pois, uma vez que o significado do texto não depende mais da intenção do autor, a obra abre-se, conforme Ricoeur (2019, p. 49) a “leitores potenciais” e, assim, “cria o auditório do texto”, que, por sua vez, através de sua resposta, “torna o texto importante e, por conseguinte, significativo”. O filósofo afirma ainda, e isso é essencial para a presente pesquisa, que “faz parte da significação de um texto estar aberto a um número indefinido de leitores e, por conseguinte, de interpretações. Esta oportunidade de múltiplas leituras é a contrapartida dialética da autonomia semântica do texto” (Ricoeur, 2019, p. 49). Isso porque, “a linguagem poética não nos diz como é que as coisas são literalmente, mas a que é que elas se assemelham” (Ricoeur, 2019, p. 97). Nesse sentido, a obra, linguagem poética posta por escrito pelo autor, permite que, na leitura, a compreensão seja variada, visto que o que importa não é a verdade de um fato, mas a verdade poética, a verdade do ser humano que se encontra ali naquelas linhas impressas, esperando para ser desvelada.

2.3.3.1.3 O leitor

Dissemos acima que o conflito entre duas linhas de teoria literária, uma que valoriza a intenção do autor, outra que preza pela obra em si, como que emancipada da intenção de quem a escreve, fez surgir uma terceira via: a do leitor. Geralmente tratado como aquele que

dá sentido à obra, a figura do leitor, em se tratando de literatura, ainda é controversa, pois, se de um lado existem abordagens que o ignoram, há também aquelas que o valorizam, colocando-o, muitas vezes, em primeiro plano na literatura, chegando até mesmo a identificar a literatura com a sua leitura (Compagnon, 2010, p. 138). O historicismo e o formalismo russo, que discordam entre si sobre a importância do autor e da obra, concordam, no entanto, em banir o leitor como alguém importante para a significação do texto. Esse banimento do leitor se verificará ainda mais claramente na teoria dos *New Critics* americanos, que

[...] definiam a obra como uma unidade orgânica autossuficiente, da qual convinha praticar uma leitura fechada (*close reading*), isto é, uma leitura idealmente objetiva, descritiva, atenta aos paradoxos, às ambigüidades, às tensões, fazendo do poema um sistema fechado e estável (Compagnon, 2010, p. 138).

Isso significa que não há espaço para uma leitura subjetiva do texto, onde o leitor é o responsável por dar sentido à obra.

Por outro lado, existem aqueles críticos que são “defensores” dos leitores, identificando-os como quem dá sentido à obra, aplicando àquilo que lê sua própria situação, sua vida, seu contexto. Dessa forma, Proust (1989, p. 489) afirma que “o escritor não deve se ofender se o travesti der às suas heroínas um rosto masculino” e, ainda, que

Somente por um hábito cultivado na linguagem falsa dos prefácios e das dedicatórias o escritor diz: “meu leitor”. Na realidade, cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo. A obra do escritor é somente uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece ao leitor a fim de permitir-lhe discernir aquilo que sem o livro talvez não tivesse visto em si mesmo (Proust, 1989, p. 489-490).

Isso significa que “o leitor é livre, maior, independente: seu objetivo é menos compreender o livro do que compreender a si mesmo através do livro; aliás, ele não pode compreender um livro se não se compreende ele próprio graças a esse livro” (Compagnon, 2010, p. 142). Em outras palavras, o leitor faz uso do autor e da obra para seu próprio autoconhecimento e crescimento. Por isso, para Proust (1989, p. 469), enquanto o dever do escritor é traduzir um livro interior, a do leitor é fazer uma nova tradução em outro livro interior. Nesse sentido, a leitura, em vez de ser objetiva, buscando no texto seu significado, é subjetiva, encontrando no leitor o sentido da obra⁶¹.

⁶¹ Também Michel de Certeau (2012, p. 248) concorda que “inaceitáveis são os pressupostos da análise que se fixa no produto, por exemplo, no texto, e que negligencia essa praxis que é a leitura. Ela é cega. “Esquece” no mínimo dois problemas essenciais. Por um lado, o sentido de um texto resulta dos procedimentos interpretativos aplicados à superfície desse texto. Do mesmo modo, a permanência dos textos é em si um elemento secundário com relação à disparidade das maneiras de lê-los, uma vez que estas atribuem significados heterogêneos aos mesmos objetos culturais. O valor cultural do mesmo escrito ou da mesma rua varia segundo a utilização que se

Essa ideia de o sentido do texto encontrar-se no leitor, e não na obra em si parece ser uma característica do romance. Naquele que é considerado uma das primeiras manifestações do romance moderno, *Lazarillo de Thormes*⁶², o autor, anônimo até os nossos dias, afirma logo no prólogo:

Eu tenho por bem que as coisas tão assinaladas, e porventura nunca ouvidas nem vistas, cheguem ao conhecimento de muitos e não se enterrem na sepultura do esquecimento, pois pode ser que alguém que as leia nelas encontre algo que lhe agrade⁶³, e àqueles que não se aprofundarem muito, que os deleite (Lazarillo, 2012, p. 19).

Aqui, o acento está no leitor, que pode agradar-se com aquilo que o autor escreveu, através de uma leitura mais objetiva e criteriosa, ou deleitar-se através de uma leitura mais subjetiva, sem a preocupação com a intencionalidade do autor (Gonzáles, 2012, p. 204). Em todo caso, “é somente pela mediação da *leitura* que a obra literária obtém a significância completa, que seria para a ficção o que a representância é para a história” (Ricoeur, 2010c, 269)⁶⁴.

Aprofundarmo-nos demasiadamente sobre o lugar do leitor na literatura não nos cabe aqui. Objetivamos, todavia, tratar da importância do leitor para uma obra literária, visto que, mesmo que o sentido da obra já possa estar contido naquele que a escreveu e na própria obra em si, é o leitor o receptor daquilo que o autor escreveu e, em se tratando de romance, isso faz toda a diferença. Como citado anteriormente, no pensamento de Sartre “só existe arte por e para outrem” e, desse modo, para ele

[...] o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento... Em resumo, a leitura é criação dirigida. De fato, por um lado o objeto literário não tem outra substância a não ser a

faz deles, isto é, segundo práticas textuais ou urbanas. Por outro lado, a ideologia que pretende se ater ao texto ou deixá-lo falar ignora seu próprio funcionamento; camufla a exclusividade que ela garante às práticas de leitura próprias a um meio; o que ela *diz* oculta o que ela *faz*, a saber, impedir qualquer outra prática interpretativa”.

⁶² Esse pode ser considerado um dos primeiros textos do gênero romanesco e o primeiro romance picaresco. Seu narrador-protagonista, Lazarillo, busca ganhar a vida através de artimanhas e quiproquós com a única finalidade de sobreviver e matar sua fome. Provavelmente foi escrito na primeira metade do séc. XVI, mas as quatro edições mais antigas datam de 1554. Seu autor é desconhecido, embora haja diversas teorias que apontam outros diversos nomes como prováveis autores. Na segunda metade do séc. XVI chegou a ser censurado pela inquisição espanhola, fazendo com que muitos com que muitos exemplares tenham chegado até nós com cortes. Assim como Dom Quixote, teve uma segunda parte escrita não pelo mesmo autor (Cervantes, na segunda parte de seu romance, cita que a segunda parte de Dom Quixote não teria sido escrita por ele). Além disso, verifica-se o forte acento social presente na obra. Ver: Gonzáles, 1988, p. 7-16; Gonzáles, 1994, p. 81-127.

⁶³ Aqui, o sentido é de concordar com o autor.

⁶⁴ Segundo Antonio Candido (2023a, p. 55), “o público dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador. Os artistas incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam realmente a viver quando a posteridade define afinal o seu valor. Deste modo, o público é fator de ligação entre o autor e a sua própria obra”.

subjetividade do leitor... por outro lado, as palavras estão ali como armadilhas, para suscitar nossos sentimentos e fazê-los reverter sobre nós; cada palavra é um caminho de transcendência, dá forma e nome às nossas afeições; ela as atribui a uma personagem imaginária que se incumba de vivê-las por nós e que tem como única substância essas paixões emprestadas; a palavra lhe confere objetos, perspectivas, um horizonte. Assim, para o leitor tudo está por fazer e tudo já está feito; a obra só existe na exata medida de suas capacidades; enquanto lê e cria, sabe que poderia ir sempre mais adiante em sua leitura, criar mais profundamente; com isso a obra lhe parece inesgotável e opaca, como as coisas... Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para que esta colabore na produção da sua obra (Sartre, 2015, p. 43-44).

A relação entre autor e leitor humaniza a ambos, assim como humaniza a própria obra. Nos dizeres de Todorov (2021, p. 86), “o objetivo da literatura é representar a existência humana, mas a humanidade inclui também o autor e o seu leitor”. Para Michel de Certeau (2012, p. 248-249), há uma relação entre o ato de escrever e o ato de ler que é a criatividade, embora cada ato crie de uma forma diferente: “o primeiro é criatividade silenciosa, aplicada na utilização que se faz de um texto; o segundo é essa mesma criatividade, mas explicitada na produção de um novo texto”. Nesse sentido, a relação autor-leitor deve ser vista como uma espécie de aliança, em que cada uma das partes assume um compromisso com a arte, enquanto um cria motivado pela imaginação, o outro recria através das imagens contidas no texto, dando sobrevida à obra, podendo-se, dessa forma, afirmar que “a experiência da leitura é a realidade da ficção literária” (Nogueira, 2015, p. 129). Assim, “a literatura torna-se viva na medida em que o leitor a decifra, a aceita, a interpreta, a compreende, até mesmo a deforma” (Manzatto, 1994, p. 34)⁶⁵. Nesse mesmo sentido, Ricoeur (2010c, p. 172) afirma que “é através da leitura que a literatura retorna à vida, isto é, ao campo prático e pático da existência”⁶⁶. Isso é possível porque “a linguagem literária está representada no romance não como uma linguagem una, plenamente pronta e indiscutível, mas sim em toda sua viva heterodiscursividade, em sua formação e renovação” (Bakhtin, 2019c, p. 22)⁶⁷.

Nesse sentido, podemos dizer que a tríade autor/obra/leitor exerce entre si influências recíprocas e externas, isso porque “autor, obra e leitor não são independentes nesse processo, mas vivem uma relação de interação uns com os outros” e também porque “o ato da

⁶⁵ Nos dizeres de Fernando Pessoa (2022, p. 31), “o romancista é todos nós, e narramos quando vemos, porque ver é complexo como tudo”.

⁶⁶ Fazendo referência à relação entre leitor e texto, Ricoeur afirma que “entre o texto e leitor estabelece-se uma relação assimétrica na qual apenas um dos parceiros fala pelos dois. O texto é como uma partitura musical e o leitor como o maestro que segue as instruções da notação. Por conseguinte, compreender não é apenas repetir o evento do discurso num evento semelhante, é gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se objectivou” (Ricoeur, 2019, p. 106).

⁶⁷ Vale considerar o que afirma Ricoeur: “O sentido de um texto não está por detrás do texto, mas à sua frente. Não é algo de oculto, mas algo de descoberto. O que importa compreender não é a situação inicial do discurso, mas o que aponta para um mundo possível, graças à referência não ostensiva do texto” (Ricoeur, 2019, p. 122). Diz, ainda: “O sentido de um texto está aberto a quem quer que possa ler” (Ricoeur, 2019, p. 130).

comunicação literária é dialético e depende da interação desses três elementos para completar-se” (Manzatto, 1994, p. 35).

2.3.4 A literatura e a humanização do ser humano

Porque feita por seres humanos para seres humanos, a finalidade da literatura está na humanização de seus autores e leitores, além daqueles que, mesmo não tendo contato direto com os textos, são influenciados por eles. Isso porque, sendo a literatura “sempre uma forma de representação” (Iser, 1997, p. 48), buscando, através da ficção, novas possibilidades de mundo, tem como objetivo olhar a condição humana e dar-lhe respostas possíveis sobre cada realidade de um modo diferente das ciências. Segundo Antonio Manzatto (1994, p. 7),

A literatura refere-se ao mundo não como as ciências o fazem, mas sim por imagens e símbolos. Ela é uma representação do mundo, ela apresenta uma cosmovisão: ela é um olhar sobre a realidade, as coisas, os homens, os sonhos humanos; ela é também um julgamento de valor, ainda que não formalmente, e revela valores vividos pelos homens; ela mostra uma compreensão do homem, ela fala sempre do homem, apresenta-o, critica-o, mostra o homem vivendo. Sua ocupação é sempre o homem, o homem concreto, situado. Nesse sentido, ela é antropocêntrica.

Porque é antropocêntrica, a literatura tem como objeto a condição humana e, por isso, “aquele que a lê e a compreende se tornará não um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano (Todorov, 2021, p. 93). De fato, todas as grandes narrativas – sejam as grandes epopeias gregas e latinas, mesopotâmicas, hebraicas, ou mesmo os dramas contidos no teatro de grandes escritores, ou ainda as novelas e romances dos autores modernos – buscam tratar do ser humano, de sua condição, de sua realidade, seus sonhos, seus dramas e, a partir daí, abrem o ser humano ao conhecimento de si, que, segundo Cassirer (2016, p. 13), “é a obrigação fundamental do homem”, fazendo-o compreender-se, mesmo que essa autocompreensão não o condicione, mas mantenha-o aberto às novas descobertas de si através da leitura. Nesse sentido, “a arte, de um modo geral e, particularmente a literatura, quando bem compartilhada, pode nos humanizar, nos re-humanizar, dimensionar e redimensionar o mundo e os seres humanos” (Paula, 2012, p. 19-20). Assim, temos “o verdadeiro sentido da grande arte: estimular a humanização do homem” (Paula, 2012, p. 25).

Todorov (2021, p. 93) chega até mesmo a questionar: “Que melhor introdução à compreensão das paixões e dos comportamentos humanos do que a imersão na obra dos

grandes escritores que se dedicam a essa tarefa há milênios?”⁶⁸. Desde os primeiros tempos em que a humanidade colocou por escrito seus dramas e sentimentos, seus questionamentos e as possíveis razões de sua condição, a literatura ocupou um lugar central em sua vida e na vida da sociedade. Cada cultura possui a sua literatura fundante, geralmente muito associada à questão religiosa, e, em todas elas, as narrativas postas por escrito colaboraram para que a cultura se fixasse e se estabelecesse em determinado local, observando certas normas de convivência pautadas nos resultados obtidos da reflexão sobre a condição humana. Sobre isso, Antonio Candido (2011, p. 177-178) afirma:

A literatura é o sonho acordado das civilizações. Portanto, assim como não é possível haver equilíbrio psíquico sem o sonho durante o sono, talvez não haja equilíbrio social sem a literatura. Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Nesse sentido, ela pode ter importância equivalente às das formas de conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles. Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscria; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.⁶⁹

Postas por escrito, as primeiras grandes narrativas perpassaram gerações e, mesmo não havendo mais tanta influência de certas narrativas na sociedade atual, o seu modo de ver o ser humano e o mundo mudou a forma de o ser humano existir na Terra⁷⁰. De simples habitantes, o ser humano tornou-se o conquistador do ambiente em que vive, e boa parte disso se deve às narrativas fundantes de culturas postas por escrito. Isso porque “a literatura é um olhar sobre o mundo, sobre seus valores, suas condições... A literatura humaniza o homem, e apenas aquele que lê pode olhar o mundo com olhos de ver” (Manzatto, 1994, p. 38). Assim sendo, a literatura, mais que uma arte, é um direito do ser humano (Candido, 2011, p. 177), pois “é ação intensa, porque interfere na formação das consciências humanas” (Paula, 2012, p. 23).

⁶⁸ Ver também: Schleiermacher, 1999, p. 93.

⁶⁹ Sobre essa função dialógica da literatura, Compagnon (2010, p. 36-37) afirma que “a literatura confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura... A literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo”.

⁷⁰ Nesse sentido, “a palavra dos homens é o material mais duradouro. Se um poeta deu corpo à sua sensação passageira com as palavras mais apropriadas, aquela sensação vive através dos séculos nessas palavras e é despertada novamente em cada leitor” (Schopenhauer, 2019, p. 129).

2.4 Diálogo entre Teologia e Literatura

Uma das principais características do Concílio Vaticano II é sua abertura ao diálogo com setores da sociedade que, até então, eram vistos com suspeita e, até mesmo, anatematizados. A grande crise pela qual a humanidade passa na primeira metade do séc. XX – com duas grandes guerras, o mundo dividido em polos ideológicos e o fato de cristãos estarem envolvidos em todas essas situações – tornar-se-á também a “crise da Igreja”. Isso se verifica de forma clara nas primeiras linhas da Constituição Pastoral *Gaudium et Spes*, do Concílio Vaticano II (1991), que diz: “As alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos homens de hoje, sobretudo dos pobres e de todos os que sofrem, são também as alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos discípulos de Cristo” (GS, nº 1). Aquela imagem de Igreja como *societas perfecta* desmorona (Dianich; Noceti, 2007, p. 6), dando lugar à noção de *Ecclesia sancta simul et semper purificanda* (LG, nº 8) na Constituição Dogmática *Lumen Gentium* do Concílio Vaticano II (1991). Isso significa que há uma transição entre a imagem de sociedade perfeita, *Ecclesia extra mundum*, trabalhada de forma essencialista, para, sem negar a essência, uma percepção existencialista, colocando-se *in mundum*, considerando, assim, sua santidade, mas também a necessidade de sempre purificar-se. A Igreja passa a se enxergar como realidade no mundo, que tem a ver com o mundo e que tem a missão de estar no mundo, sendo como que sacramento de salvação (LG, nº 1; nº 48).

Esse novo modo de a Igreja perceber-se no mundo fará com que ela mesma busque dialogar com realidades que, até então, eram consideradas heréticas, contrárias aos seus ensinamentos e, por isso, inimigas. Percebe-se que, abrindo-se ao diálogo, uma realidade pode contribuir com outra e, juntas, pensar no bem estar das pessoas, na fraternidade universal, na unidade dos filhos de Deus. Os teólogos terão papel fundamental nessas novas relações. Uma vez aberta ao diálogo, aquela teologia manualística pré-conciliar dá lugar à investigação teológica, que busca, pela mediação da cultura⁷¹, dar novas respostas aos cristãos dos novos tempos⁷².

⁷¹ Indicamos a obra de Alessandro Rocha (2007), *Teologia Sistemática no Horizonte Pós-Moderno*, pois nela o autor trabalha a necessidade da mediação cultural e a importância do lugar para uma teologia eficaz, que possa dizer algo a partir do lugar de reflexão.

⁷² Aqui é importante considerar que esse movimento é anterior ao próprio concílio. O surgimento de movimentos, como o litúrgico, o bíblico, o patrístico, o catequético, o social no âmbito da Igreja é uma luz que guiará o concílio às decisões que depois serão promulgadas.

2.4.1 A teologia em diálogo com a cultura

A reflexão teológica tem como base a revelação divina. Deus, ao revelar-se, manifesta-se a pessoas que fazem parte de determinada cultura. A finalidade da revelação é sempre a salvação que se dá na história, na cultura própria de cada povo. É por isso que não se pode pensar revelação e reflexão teológica fora da cultura, uma vez que é pela mediação cultural, histórica que Deus salva a humanidade e que nós compreendemos essa salvação⁷³. Papa Francisco (2013), em *Evangelii Gaudium*, afirma que “A graça supõe a cultura, e o dom de Deus encarna-se na cultura de quem o recebe” (EG, nº 115, grifo nosso). Já no Antigo Testamento podemos perceber essa relação entre revelação e cultura. O texto mais significativo que nos ajuda a pensar tal relação é Ex 3, 1-15, em que Deus revela-se a Moisés como Deus de Abraão, Isaac e Jacó. É o Deus da cultura hebraica, que se revelou aos patriarcas e que agora se revela a Moisés, seu escolhido. A finalidade da revelação é a salvação de seu povo:

Eu vi, eu vi a miséria do meu povo que está no Egito. Ouvi seu grito por causa dos seus opressores; pois eu conheço as suas angústias. Por isso, desci a fim de libertá-lo da mão dos egípcios, e para fazê-lo subir desta terra para uma terra boa e vasta, terra que mana leite e mel, o lugar dos cananeus, dos heteus, dos amorreus, dos ferezeus, dos heveus e dos jebuseus (Ex 3,7-8).

Esse movimento *kenótico* de Deus em direção a um povo ao qual se refere como “meu” nos faz entender que a revelação e, por isso, a compreensão da revelação se dá pela mediação da cultura. O Deus judaico-cristão é o Deus da cultura. Isso se faz compreender ainda mais quando da encarnação do Verbo divino. Alguns textos bíblicos nos ajudam a compreender essa afirmação: “e o Verbo se encarnou, e habitou entre nós” (Jo 1.14); “quando, porém, chegou a plenitude do tempo, enviou Deus o seu Filho, nascido de mulher, nascido

⁷³ Aqui, podemos compreender a expressão de Edward Schillebeeckx “extra mundum nulla salus” (fora do mundo não há salvação). Essa sentença tem a ver com a forma como o teólogo enxerga a história da salvação. Para ele, “somente história libertadora humana pode se experimentar como história da salvação” (Schillebeeckx, 1994, p. 27). O teólogo prioriza o ato libertador pelo qual os homens passam durante sua história à consciência de salvação propriamente dita. Nesse sentido, “a experiência humana de sofrimento e mal, de opressão e infelicidade, forma a base e constitui a origem de um ‘não’ fundamental dos homens à sua situação no mundo” Essa experiência do sofrimento abre o ser humano à libertação como que naturalmente para que possa ser verdadeiramente humano. É aqui, nessa abertura para a salvação-libertação que Deus se revela como veto ou como julgamento dessa história de sofrimento. Aqui, num primeiro momento, não importam as religiões, os modos de se interpretar a ação salvífica de Deus, mas a salvação propriamente dita. Por isso, ele vai afirmar que “o mundo e a história dos homens, em que deus quer realizar salvação, são a base de toda realidade salvífica: é aí que primordialmente se realiza salvação... ou se recusa e se realiza não-salvação. neste sentido, vale: ‘extra mundum nulla salus’, fora do mundo dos homens não há salvação. o mundo da criação, nossa história no seio da natureza como o seu entorno, é o palco do agir salvífico de Deus em e por mediação de homens” (Schillebeeckx, 1994, p. 21-22).

sob a Lei, para resgatar os que estavam sob a Lei, a fim de que recebêssemos a adoção filial” (Gl 4,-5); “Ele, estando na forma de Deus, não usou de seu direito de ser tratado como um deus, mas despojou-se tomando a forma de escravo, tornando-se semelhante aos homens e reconhecido em seu aspecto como um homem, abaixou-se, tornando-se obediente até a morte, à morte sobre uma cruz” (Fl 2,6-8); “todo espírito que confessa que Jesus veio na carne é de Deus” (1Jo 4,2). O movimento de revelação iniciado por Deus no Antigo Testamento encontra sua plenitude em Jesus de Nazaré, Verbo feito carne, que assumiu a condição humana, vivendo numa cultura determinada para, a partir dela, ser a verdadeira “Luz das Nações” (LG, nº 1; Is 60). Como Luz das nações, o Verbo encarnado irrompe na história humana a salvação em seu sentido mais profundo. Ao assumir a humanidade, o Verbo de Deus revela que o onde da salvação “é, portanto, a nossa assim chamada ‘história profana’ cujo libertador é Jesus, mas que também é juízo sobre a história de não-salvação operada pelos homens” (Schillebeeckx, 1994, p. 21-22).

Se a revelação, e mesmo a salvação, necessita da mediação cultural, histórica, a reflexão teológica também e é isso que se poderá verificar ao longo de dois mil anos de reflexão sobre a revelação divina. Nesse sentido, é preciso considerar, uma vez que Deus se revela no cotidiano da humanidade, “o terreno da existência cotidiana como elemento e ponto de partida para o fazer teológico” (Rocha, 2007, p. 16). Paul Tillich (2009, p. 88), em sua clássica obra *Teologia da Cultura*, chega mesmo a dizer que “a cultura é a forma da Religião. Este fato é especialmente óbvio na linguagem que ela usa. Qualquer tipo de linguagem, inclusive a da Bíblia, resulta de inumeráveis atos de criatividade cultural”. De acordo com Schillebeeckx (1968, p. 86), “a história feita pelos homens é justamente o material de que Deus se serve para realizar a história da salvação e, assim fazendo-o, revelar-se: a intervenção salvífica de Deus revela-se tornando-se história, e torna-se história revelando-se”. É com essa consciência que o teólogo deverá, também ele, encontrar na história e na cultura os métodos para elaborar a sua teologia. Fora da história, não há revelação, assim como não há reflexão sobre a revelação. Qualquer tentativa de uma reflexão teológica que venha a desconsiderar a revelação de Deus na história, na cultura, é uma teologia fadada ao fracasso, porque trabalha conceitos, mas não a revelação propriamente dita.

Desde os primeiros tempos do cristianismo, a Igreja necessitou da mediação cultural para transmitir a fé em Jesus Cristo. Um exemplo claro é a atuação de Paulo em Atenas, onde o apóstolo demonstra um profundo conhecimento da cultura grega e aproveita-se desse conhecimento e de os atenienses serem profundamente religiosos para anunciar que aquele deus desconhecido a quem se dedicou um altar é o Deus de Jesus Cristo, “o Deus que fez o

mundo e tudo o que nele existe, o Senhor do céu e da terra” (At 17,22-24). Também os discursos querigmáticos de Pedro são uma reflexão sobre a revelação de Deus que encontra sua plenitude na pessoa de Jesus de Nazaré. Pedro utiliza-se da tradição veterotestamentária como base para o anúncio de Jesus como o Messias de Deus (At 2,14-36; 3,11-26; 4,8-12; 5,29-32; 10,34-43). Temos ainda o discurso de Estevão, em 7,1-53, e de Paulo, em At 13, 16b-41. A utilização do ambiente cultural, seja judaico, seja pagão, nesse sentido, foi fundamental para que pudéssemos compreender e responder às perguntas “quem é Jesus para nós?” e “Quem somos nós a partir de Jesus?”. Essas questões foram respondidas a partir da mediação cultural e reunidas como texto no que conhecemos por “Novo Testamento” (Libanio; Murad, 2014, p. 99). Os evangelistas, os autores das epístolas e do Apocalipse, nesse caso, são os

[...] sujeitos da teologia originante... Protagonistas da reflexão da fé, eles inicialmente se dirigem a uma comunidade cristã concreta ou grupo de comunidades... Longe de ser reflexão acadêmica e especulativa, os escritos neotestamentários expressam a experiência cristã fundante e almejam a suscitar e alimentar a fé (Libanio e Murad, 2014, p. 101).

Essa “teologia originante”, “fundante” tende a sistematizar-se diante da perseguição romana, onde o trabalho dos teólogos cristãos foi essencial para que a fé cristã deixasse de ser considerada uma superstição e passasse a ser vista como uma religião com um discurso bem fundamentado. Nos dizeres de Libanio e Murad (2014, p. 99), “a teologia, reflexão crítica e sistemática sobre a fé cristã, vivida na comunidade eclesial, se faz tributária do contexto em que nasceu, bem como do modelo de Igreja hegemônico no momento”. Aí residem tanto seu mérito quanto sua fraqueza. Isso porque, para impor-se diante da religião do império como religião bem fundamentada, utilizou-se da filosofia grega clássica, principalmente do platonismo, em seu discurso, sua fé em um Deus único, criador de todas as coisas que, ao mesmo tempo em que se faz próximo pela encarnação do Verbo, em essência é o ser eterno e imutável, Sumo Bem. Como afirma Alessandro Rocha (2007, p. 43), “a teologia cristã encontra na filosofia grega o instrumental teórico capaz de lhe permitir comunicar sua experiência de fé de forma cognoscível”.

O primeiro grande modelo de sistematização da fé cristã, encontramos nos chamados padres apologistas. Diante do que mais tarde se chamaria “heresia”, muitos padres debruçaram-se sobre os textos bíblicos, sobre textos de outros padres anteriores, utilizando a filosofia grega como instrumento, para dar respostas com “precisão de termos e fidelidade criativa à Escritura” (Libanio; Murad, 2014, p. 103). Todas as decisões tomadas nos dois

primeiros grandes concílios (Niceia I, em 325 d.C.; Constantinopla I, em 381 d.C.), foram fruto da reflexão teológica desses padres. A partir desses Concílios, a Igreja terá uma profissão de fé teologicamente fundamentada, evitando qualquer dúvida acerca da divindade e humanidade do Verbo e da divindade do Espírito Santo. Haverá, sim, desdobramentos, mas não negações daquilo que fora definido pela maioria dos bispos. Os que se colocavam fora da doutrina definida eram rapidamente anatematizados.

Uma das características do período patrístico é que a reflexão teológica possuía um cunho predominantemente pastoral e tinha como protagonistas bispos, presbíteros e leigos. Além disso, tinha como principal característica o acento bíblico, litúrgico, crístico, eclesial, criativo, inculturado e plural (Libanio; Murad, 2014, p. 104). A fonte da teologia não era uma, mas múltipla em vista da unidade e

A partir da Natureza, a partir da história ou da Escritura ou da Liturgia, do que quer que fosse, a razão tendia, no mesmo impulso, rumo à inteligência espiritual sempre à luz do Verbo e sob a moção do Espírito. A inteligência é assumida plenamente no dinamismo da fé, como inteligência crente, pela qual Deus não é somente objeto de conhecimento, mas fonte e termo do amor, que abraça toda a vida. Trata-se de teologia espiritual e ascendente, alimentada pela experiência intensa do mistério proclamado, celebrado e vivido, exercitada na leitura do texto sagrado e das realidades mundanas em perspectivas unitárias e totalizantes. (Forte, 1991, *apud* Libanio; Murad, 2014, p. 104).

A intelecção da revelação divina era, portanto, o objetivo dos teólogos e sua fonte plural, o que permitia um discurso também plural. Além disso, a teologia se fazia a partir da cultura, com aspectos próprios de cada cultura, a língua, por exemplo. No Oriente predominava o grego, enquanto no Ocidente, o latim. O jeito latino e o grego de pensar a revelação, embora tendo as mesmas fontes, por vezes deram resultados diferentes (um exemplo é a questão sobre a procedência do Espírito Santo).

Muitos são os nomes da teologia patrística que contribuíram com a sistematização dos temas da fé. Destacamos Tertuliano, Orígenes, Irineu de Lião, Hipólito de Roma, Atanásio de Alexandria, Cirilo de Alexandria, João Crisóstomo, Cirilo de Jerusalém, Basílio de Cesareia, Gregório de Nazianzo e Gregório de Nissa. Todos esses se utilizaram da filosofia grega, principalmente a platônica, como instrumento para sistematizar os conteúdos da fé, embora não ainda de modo exclusivista, pois mantiveram características próprias daquela teologia originante, como a experiência de fé das comunidades. Apesar de esses nomes serem uma referência quanto à utilização do platonismo como instrumental teórico para a reflexão sobre fé cristã, é Agostinho de Hipona quem vai estruturar filosoficamente essa relação entre filosofia e revelação, “erigindo um sistema epistemológico de influência definitiva sobre a

teologia cristã” (Rocha, 2007, p. 57). Apesar de profundamente influenciado pela filosofia platônica através, principalmente, das obras de Plotino, Agostinho sustentará a bondade da criação, uma vez que de origem divina, mesmo que na criação haja graus de bondade⁷⁴; ainda, que tudo aquilo que há de negativo ou mal no mundo não tem sua causa em Deus, nem mesmo na matéria, mas no livre-arbítrio do próprio ser humano⁷⁵, embora Agostinho considere, por exemplo, a superioridade da alma em relação ao corpo. A novidade, no entanto, do método filosófico-teológico agostiniano está na forma de entender como se dá o conhecimento das coisas mais elevadas ou das verdades eternas. Enquanto para Platão o homem conhece o transcendente pela via da reminiscência, Agostinho propõe a teoria da iluminação⁷⁶. Nesse sentido,

O conhecimento das verdades eternas é obtido por meio da iluminação divina e não por meio da reminiscência... como ele não admite a preexistência das almas no Hiperurânio, não lhe é possível explicar o conhecimento das verdades eternas pela doutrina da reminiscência como fizera Platão; recorre, por isso, à doutrina da iluminação (Mondin, 1981, p. 139).

O que esses autores têm em comum, além de tantos outros, para a reflexão teológica é a utilização da filosofia grega, especialmente a metafísica platônica, como “instrumento adequado de conhecimento da verdade no interior do discurso teológico-cristão” (Rocha, 2007, p. 60). A aproximação com a filosofia grega fez com que a teologia encontrasse um *locus* seguro para se sustentar; então, o uso da linguagem filosófica e da metafísica como instrumento metodológico para refletir Deus e sua revelação na história perpassou séculos como o método mais seguro e eficaz para a teologia. Embora tenha sido de grande valia para a reflexão teológica diante do mundo greco-romano, o uso da metafísica como único método para a reflexão teológica, sendo ela uma mediação cultural, como que substituiu e até mesmo diminuiu os outros meios de linguagem como meios válidos para a reflexão. A utilização da metáfora, por exemplo, como instrumento possível para a reflexão sobre a revelação caiu em desuso, uma vez que a metáfora permitia um discurso plurívoco⁷⁷. O que importava era um discurso unívoco, com o mínimo de hermenêuticas possíveis. Assim, a chamada teologia

⁷⁴ Ver: Agostinho de Hipona, 2005.

⁷⁵ Ver: Agostinho de Hipona, 1995; 1997, Livro 7; 2000.

⁷⁶ Podemos compreender sua teoria da iluminação, concebendo essa luz que nos faz compreender as verdades eternas como uma luz criada por Deus especificamente para isso. Ela difere de Deus (luz incriada), assim como daquela luz produzida pelos astros. Nas palavras de Agostinho, “esta luz não é a luz que é Deus. A primeira é uma criatura, a segunda, o criador; aquela é criada, esta quem a criou; finalmente, aquela é mutável, enquanto quer o que não queria, conhece o que ignorava, recorda o que havia esquecido; esta, ao contrário, persiste imutável em sua vontade, em seu saber, sua verdade e sua eternidade” (Agostinho de Hipona, 1993, p. 435-436).

⁷⁷ Ver definição de “plurivocidade” em Rocha, 2007, p. 177.

dogmática “deve à filosofia grega os elementos fundamentais de sua elaboração metodológica” (Rocha, 2007, p. 61).

Essa escolha pela metafísica como único método válido para a teologia talvez se dê por conta das diversas interpretações que foram surgindo nos primeiros séculos sobre a pessoa de Verbo divino, do Espírito Santo, que dividiram a comunidade cristã em vários segmentos, cada um com sua interpretação sobre o mistério revelado, a ponto de, buscando unidade através dos concílios ecumênicos, inserir também na Igreja a univocidade, ou seja, a necessidade de um único discurso que se sublevasse em relação aos outros. Esse discurso unívoco encontrou na metafísica a sua base. De acordo com Rocha (2007, p. 62):

Na multiplicidade, não há um princípio que possa ser usado como instrumento para afirmar o unívoco. A multiplicidade é geradora de interpretações: qualquer leitura que se faça dela produzirá polissemia hermenêutica. A criação da metafísica é, portanto, a maneira mais adequada de afirmar a univocidade.

O discurso metafísico, preocupado com as “verdades eternas” não permite nada que possa soar como dúvida (o “ser” é, o “não ser” não é; não há espaço para uma terceira possibilidade). As narrativas metafóricas – que possibilitam a multiplicidade de interpretações – deixam de ser utilizadas, então, por não sustentarem um discurso único sobre as verdades eternas, isso porque, segundo Ricoeur (2015, p. 376), “a metáfora é, a serviço da função poética, a estratégia de discurso pela qual a linguagem se despoja de sua função de descrição direta para aceder ao mítico no qual sua função de descoberta é liberada”⁷⁸. O problema é que, com um discurso unívoco, “as respostas já estão dadas antes mesmo de as perguntas serem feitas” (Rocha, 2007, p. 64). Nasce, assim, a teologia dedutiva, de característica apologética, a serviço de uma ortodoxia que entende o diferente como heresia, o essencialismo superando o existencialismo, nesse caso. Assim, essa maneira de fazer teologia

[...] respondeu certamente de maneira excelente aos questionamentos da Igreja em um dado momento da história [mas] foi-se enrijecendo, assumindo caráter abstrato, a-histórico formal e autoritativo. Transformou-se em poderoso instrumento da autoridade, coibindo a liberdade de pesquisa, perdendo sensibilidade aos novos problemas e temas que surgiam. Sua proximidade com o magistério eclesiástico foi tal que ela assumiu certo ar de oficialidade, imutabilidade, universalidade. Chamou-se “Teologia perene” (*Theologia perennis*), não se abrindo mais aos questionamentos do mundo moderno que despontava (Libanio; Murad, 2014, p. 90).

⁷⁸ Para Clodovis Boff (2015, p. 332), “a linguagem da metáfora tem seu lugar privilegiado na vida da fé, especialmente na espiritualidade e na pastoral. Por quê? É porque – como dissemos – as metáforas não falam, como a analogia conceitual, de uma equivalência formal e essencial, mas sim de uma equivalência funcional e dinâmica. São boas para os atributos de ação de Deus. Falam do que é Deus para nós. Não visam tanto o que é Deus em si mesmo, mas o que faz. Não olham tanto para sua natureza, mas para seu agir e sua vontade. São feitas mais para mover a fé do que para iluminar a inteligência”.

A teologia escolástica dará continuidade ao uso do sistema filosófico grego como medição para o discurso teológico, migrando, todavia, do platonismo para Aristóteles. Embora já no séc. VI Boécio tenha traduzido as obras lógicas do filósofo, contribuindo, assim, para a gramática, nos séc. XI e XII é que o sistema filosófico aristotélico se consolidará como mediação para a teologia cristã, entrando com toda força no séc. XIII “por meio da metafísica, com suas categorias globalizantes para compreender o ser humano e o mundo” (Libanio; Murad, 2014, p. 111). Tomás de Aquino, dentre os teólogos da escolástica é quem melhor se destaca no uso da metafísica e da dialética aristotélica em seu método teológico. Segundo Henrique de Lima Vaz (1986, p. 32), a teologia de Tomás de Aquino, profundamente influenciada pela metafísica aristotélica enquanto sistema filosófico e pela tradição bíblica dos santos padres, “é uma teologia gerada pela conjugação de um duplo foco: a ciência de Deus comunicada pela revelação (teologia) e a ciência do homem alcançada pela reflexão autônoma (filosofia). O duplo foco gera um único movimento”.

O uso da metafísica como instrumento de elaboração do método teológico torna-se como que o único meio pelo qual se pode fazer teologia de uma forma verdadeiramente válida. Consolida-se o essencialismo, o conceitualismo, o racionalismo, o abstratismo, o dedutivismo, em detrimento de uma fraca consciência histórica (Libanio; Murad, 2014, p. 117). Esse modo de fazer teologia trará sérias consequências para o período pós-escolástico, com um discurso teológico antimoderno e manualístico, que, diante das mudanças na sociedade e do avanço de um sistema filosófico que afirma a supremacia da razão, tendo a máxima cartesiana *Cogito ergo sum* como mote, além do movimento protestante crescente por toda a Europa, busca uma hegemonia no discurso de tal modo que “a teologia arvora-se em grande arma do magistério para combater as heresias e eliminar o dissenso no interior da Igreja... deixa sua função de pesquisa para se tornar exposição autoritativa da doutrina” (Libanio; Murad, 2014, 119)⁷⁹. Essa animosidade com o mundo moderno somente teria um fim com o Concílio Vaticano II.

⁷⁹ São famosas as encíclicas *Mirari vos*, de Gregório XVI (1832), *Quanta Cura* e *Syllabus*, de Pio IX (1864), que condenam os “erros da modernidade”. Acrescente-se à lista a Constituição Dogmática *Pastor Aeternus*, do Concílio Vaticano I (1869-1870), que define a doutrina do Primado do Bispo de Roma e sua Infalibilidade *ex cathedra*.

2.4.1.1 O Concílio Vaticano II e o necessário diálogo com o mundo moderno

Para compreendermos a finalidade do Concílio Vaticano II, faz-se necessária a atenção às palavras daquele que, inspirado pelo Espírito Santo, pronunciou as palavras “Concílio Ecumênico” diante do colégio de cardeais, a 25 de janeiro de 1959, na basílica de São Paulo fora dos muros. Segundo o próprio papa João XXIII (1962), em seu discurso de abertura do Concílio, “foi algo de inesperado: uma irradiação da luz sobrenatural, uma grande suavidade nos olhos e no coração. E, ao mesmo tempo, um fervor, um grande fervor que despertou, de repente, em todo o mundo, na expectativa da celebração do concílio”. Depois, o papa indica o motivo e a finalidade do Concílio:

A finalidade principal desse Concílio não é, portanto, a discussão de um ou outro tema da doutrina fundamental da igreja, repetindo e proclamando o ensino dos padres e dos teólogos antigos e modernos, que se supõe sempre bem presente e familiar a nosso espírito. Para isto, não havia necessidade de um Concílio. Mas da renovada, serena e tranqüila adesão a todo o ensino da Igreja, em sua integridade e exatidão, como ainda brilha as Atas Conciliares desde Trento até o Vaticano I, o espírito cristão, católico e apostólico do mundo inteiro espera um progresso na penetração doutrinal e na formação das consciências; é necessário que essa doutrina certa e imutável, que deve ser respeitada, seja aprofundada e exposta de forma a responder às exigências de nosso tempo. Uma coisa é a substância do “*depositum fidei*”, isto é, as verdades contidas em nossa doutrina, e outra é a formulação com que são enunciadas, conservando-lhes, contudo, o mesmo sentido e o mesmo enlace. Será preciso atribuir muita importância a essa forma e, se necessário, insistir com paciência, em sua elaboração; e dever-se-á usar a maneira de apresentar as coisas que mais corresponda ao magistério, cujo caráter é prevalentemente pastoral (João XXIII, 1962).

Essa abertura faz a Igreja repensar o seu método teológico. Sem deixar tudo aquilo que, até então, havia conquistado com a mediação da metafísica, fixa agora o seu olhar no homem moderno e sua cultura, suas necessidades, a fim de que a Igreja, em vez de sinal de condenação, assumisse sua vocação de ser sacramento de salvação. Nesse sentido, ainda em seu discurso, João XXIII (1962) afirma que, agora, diante dos “erros” da modernidade, “a esposa de Cristo prefere usar mais o remédio da misericórdia ao da severidade. Julga satisfazer melhor as necessidades de hoje, mostrando validade de sua doutrina do que renovando condenações”⁸⁰. Estamos diante de uma revolução eclesial, uma revolução que devolve à reflexão teológica uma de suas características fundamentais: o diálogo com o mundo e com a cultura, ou seja, com os homens e mulheres de seu tempo. É preciso considerar, todavia, que mesmo antes do Concílio, a Igreja, através de diversos teólogos, já

⁸⁰ Seguindo o pensamento de João XXIII, Paulo VI (1963) afirmará no discurso de retomada das atividades do Concílio: “Devemos, pois, aspirar a uma “Igreja da Caridade”, se quisermos que esta tenha a capacidade de renovar-se seriamente e, o que é mais árduo e difícil, transformar o mundo inteiro”.

sentia a necessidade de uma atualização na forma de se trabalhar a doutrina. Essa atualização se dará a partir de movimentos que “promoveram a ‘volta às fontes’ e a renovação da consciência eclesial, no campo bíblico, litúrgico, ecumênico, missionário e catequético” (Souza, 2023, p. 63). A *Nouvelle Theologie* surge como uma voz que busca dialogar com o mundo moderno, tendo como principais representantes Henri de Lubac, Jean Daniélou, Marie-Dominique Chenu, Yves Congar, entre outros, a maioria deles censurados e impedidos de lecionar nas universidades católicas no pontificado de Pio XII, que via esse novo modo de fazer teologia com desconfiança. As duas principais encíclicas de seu pontificado, *Mystici Corporis* e *Humani Generis*, tornaram-se o símbolo da resistência da Igreja à necessária abertura ao diálogo com o mundo moderno.

O principal documento do Concílio Vaticano II a tratar sobre o diálogo com o mundo moderno é a Constituição Pastoral *Gaudium et Spes*. Com este documento, “a Igreja se compreende então como presença de serviço, estabelecendo a via do diálogo como instrumento para que possa com toda a humanidade responder ao desafio da construção de um mundo fraterno e solidário, com sólidas bases na justiça” (Manzini, 2013, p. 213). Deixando a autorreferencialidade, a Igreja passa a olhar para o ser humano moderno e seus problemas existenciais. Logo no início, o documento afirma:

As alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos homens de hoje, sobretudo dos pobres e de todos os que sofrem, são também as alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos discípulos de Cristo. Não se encontra nada verdadeiramente humano que não lhes ressoe no coração. Com efeito, a sua comunidade se constitui de homens que, reunidos em Cristo, são dirigidos pelo Espírito Santo, na sua peregrinação para o Reino do Pai. Eles aceitaram a mensagem da salvação que deve ser proposta a todos. Portanto, a comunidade cristã se sente verdadeiramente solidária com o gênero humano e com sua história (GS, nº 1).

A atenção aos dramas humanos é marca da *Gaudium et Spes*. A Igreja volta-se não apenas aos membros da comunidade cristã, mas a todos os homens e mulheres que vivem neste mundo, “teatro da história do gênero humano e marcado por sua atividade: derrotas e vitórias” (GS, nº 2). Importa aqui, para nós, a retomada de diálogo com a cultura. O Concílio, diferentemente da postura anterior, reconhece o valor da diversidade das disciplinas filosóficas, da história, das ciências matemáticas e naturais e das artes, dizendo que, com elas,

O homem pode contribuir em alta medida para que a família humana se eleve às noções mais nobres do verdadeiro, do bom e do belo e a um juízo de valor do universo e seja claramente iluminado pela Sabedoria admirável, que estava junto de Deus desde toda a eternidade, dispondo com Ele todas as coisas, brincando sobre o globo da terra e encontrando as suas delícias junto com os filhos dos homens (GS, nº 57).

Ainda, destacamos o reconhecimento do valor da cultura para a pregação do Evangelho ao longo dos séculos, como podemos ver:

Encontram-se inúmeros vínculos entre a mensagem cristã de salvação e a cultura humana. Deus, com efeito, revelando-se ao Seu povo até a manifestação plena de Si no Filho encarnado, falou de acordo com a cultura própria de diversas épocas. A Igreja, igualmente, no decorrer dos tempos, vivendo em variadas condições, usou os recursos das culturas para na sua pregação a todos os povos explicar e difundir a mensagem de Cristo, investigá-la e entendê-la mais profundamente a fim de melhor exprimi-la, na celebração litúrgica e na vida da variada comunidade dos fiéis (GS, nº 58).

Nesse reencontro com a cultura, o Concílio abre-se às mais diversas formas de manifestação humana e, por isso, também a um discurso teológico que parta da cultura própria de cada povo. Há uma transição proposta entre a univocidade do discurso para a plurivocidade, retomando as características do fazer teológico dos primeiros tempos da Igreja. A reabilitação da cultura como *locus theologicus* e metodológico faz com que o discurso teológico, de fato, atinja os seus objetivos, saindo da mera exposição conceitual para uma dinâmica de transformação existencial. Assim,

[...] só à medida que a mediação cultural – mas não outra senão aquela mais próxima, situada, local – for reistoricizada e reconduzida a seu papel de dar concretude à experiência de fé é que o discurso sistemático revelará em suas entranhas o horizonte existencial da comunidade à qual se dirige (Rocha, 2007, p. 147).

A teologia, enquanto ciência que reflete a revelação de Deus na história da humanidade, reencontra sua missão de ser portadora de palavras de esperança em um mundo marcado por cruzes.

2.4.2 A literatura como *locus theologicus*

De acordo com Francisco Taborda (2015, p. 15), “há uma teologia implícita em toda produção humana, um saber e uma concepção de Deus escondidas em nossas obras” e essa “teologia implícita” pode ser verificada se considerarmos que “toda grande obra literária reflete as camadas mais profundas da experiência vivida pelos humanos”.

O estatuto de *locus theologicus* dado à literatura parece estranho ao teólogo acostumado com a relação já apresentada por Melchior Cano (2006), principalmente porque até o final do séc. XIX arte e religião muitas vezes são postos em oposição, pois “a arte revelava-se incompatível com o rigor e a clareza da doutrina” (Soethe, 2011, p. 13).

Entretanto, é o próprio Concílio Vaticano II quem dá esse estatuto à literatura e às outras artes, quando afirma:

Também a seu modo, as letras e artes são de grande importância para a vida da Igreja. Procuram compreender a índole própria do homem, seus problemas e suas tentativas enérgicas de conhecer e aperfeiçoar a si mesmo e o mundo. Esforçam-se para descobrir o seu lugar na história e no universo inteiro e elucidar as misérias e alegrias, as necessidades e as energias dos homens e antecipar um destino humano melhor. Deste modo, conseguem elevar a vida humana, expressa de variadas formas, segundo as épocas e as regiões (GS, nº 62)⁸¹.

O fato de a literatura buscar entender a índole própria do ser humano coloca-a na mesma direção da teologia. Sabemos que, por ser um discurso sistematizado sobre a fé do ser humano em um Deus que se revela, a teologia tem objetivos semelhantes aos da literatura, como a compreensão do ser humano e de seu papel no mundo. Todas as grandes religiões pensaram a condição humana e, na busca por entendimento sobre o sentido da vida, criaram narrativas, a partir da imaginação, que colaborassem com a sua autocompreensão. Nesse sentido, é possível afirmar que a literatura é *locus theologicus* pela via da antropologia. Isso porque a literatura “é capaz de transmitir experiências profundamente humanas, incluindo aqui as experiências teológicas [tornando-se] uma forma não teórica de teologia” (Vasconcellos, 2017, p. 173)⁸². Essa forma de ver a literatura foi logo percebida por grandes teólogos do séc. XX, que compreenderam Teologia e Cultura, Teologia e Arte não como inimigas, mas podendo cooperar entre si em vista de uma melhor compreensão do ser humano.

Entre esses teólogos, destacamos Charles Moeller (1912-1986), com sua obra *Littérature du XX Siècle et Christianisme*; Hans Urs Von Balthasar (1905-1988), destacando aqui os volumes de *Glória e Teodramática*; Romano Guardini (1885-1965); Paul Tillich (1886-1965), com sua obra *Teologia da Cultura*; Pie Duployé, com a obra *La Religion de Péguy*, e tantos outros que fizeram da literatura um meio para os estudos teológicos sobre o ser humano. No Brasil, destacamos o teólogo Antonio Manzatto, com sua obra *Teologia e Literatura: uma reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*, publicada em 1994, fruto de sua tese de doutorado. Também merecem destaque José Carlos Barcellos, Alex Villas Boas, Maria Clara Bingemer, Alessandro Rocha, Márcio Cappelli, entre outros. Todos esses teólogos encontraram, cada um a seu modo naquilo que é propriamente humano, o meio para se fazer teologia a partir da literatura. A literatura oferece

⁸¹ Ver também: João Paulo II, 1999.

⁸² Ver também: Barcellos, 2000a, p. 124.

à teologia e às outras ciências o “profundamente humano”, aquilo que o ser humano é em sua condição mais natural, com seus dramas e suas alegrias, seu contexto “social, econômico, racial, religioso, político, cultural, ideológico e torna-se então interessante, como campo de pesquisa, para várias ciências” (Manzatto, 1994, p. 64). Olhando para essa realidade, a teologia busca compreendê-la à luz da fé.

Por outro lado, também a teologia oferece à literatura seus temas acerca do humano e suas relações com o sagrado. Assim,

Se tudo o que é humano interessa à literatura, o mesmo acontece com relação ao domínio religioso do homem. A teologia, o crente e a religião, enquanto realidades humanas, interessam ao escritor e figuram assim em obras literárias... O que a teologia mais oferece à literatura são temas teológicos, tais como Deus, fé, Igreja, relações entre o homem e Deus, que são também questões fundamentais da teologia. O escritor pode tratar esses temas positiva ou negativamente, ou ainda como um absurdo, mas eles estarão presentes em sua obra (Manzatto, 1994, p. 65).

Nesse sentido, pode-se dizer que, ao mesmo tempo em que a literatura é lugar teológico para a teologia, a teologia é lugar literário para a literatura, pois os temas se encontram, se complementam e se revelam como os mesmos para uma e para outra, mantendo para cada uma das áreas suas especificidades. Assim, “a literatura revela-se como um *lócus teológico* mais abundante e mais livre para fazer as afirmações sobre Deus e o mundo e sobre o ser humano no meio dessa relação” (Vasconcellos, 2017, p. 176). Adolphe Gesché (2005, p. 150), comentando sobre a importância do romance para o teólogo, chega mesmo a afirmar que:

O romance não é uma aventura ao acaso para o teólogo, mas poderia, pelo contrário, tornar-se um *locus theologicus*⁸³ – cuja teoria mais precisa está, evidentemente, por fazer. Há, na descoberta romanesca, uma analogia com o que o teólogo chama revelação: uma visitação. O encontro de algo inesperado, súbito, “revelado” fora do real cotidiano, e, entretanto, inscrito nele⁸⁴.

Dentre as características humanas que nos fazem dizer da relação existente entre Teologia e Literatura, destacamos o que chamamos aqui de “tríplice via” do método antropológico apresentado por Antonio Manzatto em sua obra *Teologia e Literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*, a saber: sentido da vida, linguagem, e estética.

⁸³ A primeira vez que a literatura foi definida como *locus theologicus* foi em um artigo escrito por Marie-Dominique Chenu, de 1969 (Barcellos, 2000b, p. 14).

⁸⁴ Considerando o diálogo entre Teologia e Literatura, Francisco Taborda (2015, p. 15-16) afirma que, em relação à literatura, “o teólogo profissional tem aí um campo fértil a explorar para entender como determinada compreensão da fé é transmitida subliminarmente ao leitor e como um autor não especializado em teologia expressa sua forma de entender a fé ou consegue captar o horizonte de fé presente em dado ambiente cultural”.

2.4.2.1 O sentido da vida

É preciso reconhecer em teologia que a questão de Deus é também, em certo sentido, antes de tudo, a questão do ser humano. A percepção de ser no mundo, não isolado, mas em comunidade, faz com que o ser humano questione sobre o “porquê”, o “para quê” e, poderíamos também dizer, o “para quem” e “por quem” todas as coisas existem da forma como existem. Essas indagações geram no ser humano uma autoconsciência de si, ao mesmo tempo em que lhe permite um salto, o que Victor Frankl (2016, p. 28) chama de “transcendência de si mesmo”, ou “autotranscendência”⁸⁵. Não seria essa autotranscendência aquilo que, em teologia, chamamos de “redenção” e que, em literatura, chamamos “humanização” do ser humano? A questão do sentido da vida, então, adquire grande relevância tanto para a teologia como para a literatura, assim como para outras ciências que se ocupam de tratar do ser humano, e essa é uma das vias de diálogo possível entre a teologia e as demais ciências, visto que são temas comuns em suas reflexões. Aliás, é importante recordar, como afirma Alex Villas Boas (2016, p. 16): a questão do sentido da vida é como um “preâmbulo da questão de Deus”, visto que, na própria cunhagem da palavra *teologia*, existe uma ideia de “busca de *sentido* [lógos] para o Mistério da vida [*Theós*]”. Os gregos, quando pensaram a razão da existência humana, pensaram também o Mistério que a envolve e que, de certa forma, o atrai para si. Dessa forma, podemos dizer que o ser humano “é motivado pela vontade de sentido” (Frankl, 2021, p. 45), o que o faz transcender a si mesmo, significando, assim, o próprio ato de existir, culminando naquilo que, como já dissemos, Frankl chama de autotranscendência e que, para ele, é “a essência da existência, o que, por sua vez, representa o modo especificamente humano de ser” (Frankl, 2021, p. 47).

Na busca de uma compreensão do ser humano e do sentido de sua existência, a teologia e a literatura têm muito a contribuir, cada uma à sua maneira, partindo, todavia, de

⁸⁵ Essa alteridade, a nosso entender, está ligada àquilo que Victor Frankl chama de “Transcendência de si mesmo”. Segundo Frankl (2016, p. 28-29), “A vontade de sentido constitui, em meu entender, um dos aspectos básicos de um fenômeno antropológico fundamental a que dou nome de *transcendência de si mesmo*. Esta auto transcendência do existir humano consiste no fato essencial de o homem sempre ‘apontar’ para além de si próprio, na direção de alguma causa a que serve ou de alguma pessoa a quem ama. E é somente na medida em que o ser humano se autotranscende que lhe é possível *realizar-se* – tornar-se *real* – a si próprio... o ser humano – se quiser ser realmente humano – tem de ser capaz de passar-se por alto. Tem que ultrapassar-se, esquecer-se de próprio, dedicar-se com um autoesquecimento positivo a uma tarefa ou a uma pessoa. E é somente na medida em que o faz – pois é patente que nem sempre o faz -, que se torna humano e se torna inteiramente ele mesmo”. O autor ressalta, ainda, que “é essencial ao ser humano a capacidade de transcender-se a si próprio em função de um sentido, e não em função do seu bem-estar interior” (Frankl, 2016, p. 40).

um mesmo ponto, que é, justamente, aquela inquietação dos “porquês”, “para quês”, “por quem” e “para quem” que lhe é natural. Aqui, temos uma via de diálogo entre esses dois campos do saber. É importante, todavia, ao se tratar da questão do sentido, libertá-lo, num primeiro momento, da dependência que geralmente lhe damos ao divino, considerando sua autonomia. Aqui, tanto para a teologia como para a literatura, é importante libertar Deus da escravidão do sentido, considerando que colocá-lo como sentido é instrumentalizá-lo, como se estivesse a serviço do sentido, ao mesmo tempo em que se liberta o sentido da necessidade de ter em Deus a sua resposta objetiva para a existência humana. Dessa forma,

O sentido, quando existe e está presente, tem autonomia e não tem necessidade de sanção divina para ser validado. Deus não é o sentido das coisas, como se a busca do sentido equivalesse à busca de Deus. O sentido não substitui Deus, mas também Deus não substitui o sentido. Num e noutro caso, lesa-se o sentido, correndo o risco de aliená-lo, e lesa-se Deus, reduzindo-o a uma função. Num ato só, nos dois casos, lesa-se o ser humano (Gesché, 2005, p. 5).

Isso significa que, em um primeiro momento, é a autotranscendência do ser humano o resultado primeiro da busca de sentido, o que não quer dizer que o sagrado/Deus perca sua importância para se responder às indagações de todo ser humano, mas que toda a vida humana, que busca um sentido, se vive na liberdade e na graça, como dom gratuito não condicionado (Gesché, 2005, p. 7). Essa liberdade permite que o ser humano busque Deus (sentido da vida), assim como, conforme Villas Boas (2011, p. 103), Deus busque o ser humano (sentido de Deus), sem que este seja visto como fim ou meta a ser alcançada, mas como próximo, alguém que caminha junto ao ser humano em sua busca de respostas para o sentido da vida, permitindo, assim, uma comunicação de sentidos. É preciso, portanto, libertar-se do Deus da *teodiceia*, que por muito tempo foi apresentado como fim último do ser humano, substituindo-o pelo Deus da *teopatodiceia*, um Deus próximo. Somente dessa forma “o Logos teológico deixa de ser mera ideia de ‘tratado’ ou ‘estudo’ ‘de Deus’, para ser redescoberto, como hermenêutica de uma experiência fundante, e, portanto, que nessa experiência se pergunta pelo ‘sentido de Deus’ [*theos-logos*] na vida humana” (Villas Boas, 2011, p. 103, grifo do autor). Se Deus fosse apenas objetivo a ser atingido, ou seja, o sentido último da vida humana, numa perspectiva cristã, ele jamais teria se encarnado. A encarnação, dessa forma, é Deus elegendo o ser humano como seu próximo, trilhando um caminho conjuntamente, deixando-se afetar pela condição humana (Villas Boas, 2011, p. 120). A revelação, nesse sentido, não possui outro significado, senão a de “descoberta de alteridade. Da alteridade de um dom e de um sentido, em que me descubro sem tê-los procurado”

(Gesché, 2005, p. 10)⁸⁶. Poderíamos dizer que, na humanização de Deus através da encarnação, o ser humano compreende-se plenamente humano, por isso pode agora dar um salto em direção à divinização. Deus, dessa forma, só tem sentido para o ser humano porque se humanizou.

Na liberdade, o ser humano mais do que busca, ele vive o sentido da vida. Isso nos faz considerar que sentido não é apenas significado, mas também caminho, destino⁸⁷. É por isso que libertar o sentido significa libertar o próprio ser humano de verdades absolutas, permitindo que a verdade se lhe seja revelada ao longo de um caminho que lhe permita criar, inventar, narrar suas histórias a partir de suas vivências. A verdade do ser humano é aquela que se adquire, dessa forma, no caminho da história. Por isso, como afirma Gesché (2005, p. 12):

O sentido fala. É revelação, e nesse sentido ele se ultrapassa. Adquire, porém, ao mesmo tempo, lugar único em nossa experiência: a de descobrir-nos espaços, de outra forma, insuspeitados. O Sentido é portador de universo que ultrapassa nossa consciência imediata (é o tema do excesso) e permite-nos tornar criadores, inventores. Abrir o sentido é abrir possibilidade, é contar aventura possível, simplesmente inimaginável. O sentido fala de um Reino, de um horizonte. O sentido, porque portador e revelador de outra coisa, porque manifestação de um “fora-de-lugar” da pura imanência, é como aquilo que dá lugar, na imanência do mundo, ao possível, ao imprevisto, à respiração.

Dito isso, cabe agora tratar do sentido da vida como modo de se compreender o ser humano e as questões fundamentais sobre sua existência, sobre os absurdos dessa vida e sobre a esperança humana em algo ou alguém que nós, cristãos, chamamos de salvação/Deus. Para isso, é preciso partir do pressuposto de que “é possível encontrar um sentido para a vida apesar de seu absurdo, e tal tarefa não se trata apenas de uma convicção, mas de uma hermenêutica daquilo que fora chamado *primazia da graça*” (Villas Boas, 2016, p. 13). Essa “primazia da graça” pode ser considerada a partir do próprio fato de existir. Em teologia, é comum se dizer que a “vida é graça de Deus”. Se a vida é graça, tudo o que se refere à vida e tudo o que se diz sobre a vida do ser humano interessa à teologia. É aqui que a literatura tem muito a colaborar com a teologia, isso porque

⁸⁶ Em teologia, poderíamos dizer que essa consciência do Outro, de Deus, é fruto da graça, que move o ser humano em direção ao sagrado. Como afirma De La Peña (1991, p. 396), “o homem é um ser constitutivamente aberto à transcendência”, e tal abertura é a graça atuando, o que lhe permite relacionar-se e buscar compreender aquele que se revela. Dito de outra forma, “o homem está no centro da teologia que diz quem é Deus para o homem e também quem é o homem para Deus, e tudo isto à luz da fé. O discurso teológico não elimina nem o discurso sobre Deus, nem o discurso sobre o homem, mas antes os exige” (Manzatto, 1994, p. 41).

⁸⁷ Sobre esse tema, indicamos: Boff, 2018, p. 13-16.

Pela ficção ou poesia, a literatura põe em cena o homem vivo, com suas questões, seu sonhos, seus problemas e seus sentimentos em face do mundo da natureza, em face dos outros homens e diante de si mesmo. Ela interessa-se por tudo o que é humano, de tal modo que se pode dizer que a literatura é tão grande quanto o humano (Manzatto, 1994, p. 63).

Por outro lado, também a teologia contribui com a literatura, pois ela ocupa-se do ser humano e de tudo o que faz parte de sua existência. Assim, suas alegrias e suas dores são trabalhadas pela teologia numa perspectiva de esperança, mostrando-lhe que há um sentido em tudo o que se vive. A literatura utiliza-se também das narrativas e reflexões teológicas como suporte para a compreensão do ser humano. Às vezes, a teologia influencia de tal forma a literatura que temos a impressão, perante um romance, de estar diante de um texto divinamente revelado, para utilizar uma expressão própria da teologia, como é o caso do romance que escolhemos como objeto de estudo desta pesquisa, o *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Em outras vezes, a teologia ou os temas teológicos são vistos como suspeitos, superstições, de tal modo que a fé da Igreja e dos teólogos é trabalhada com certa ironia, risivelmente suspeita e contraditória, como é o caso, por exemplo, das *As Intermittências da Morte*, de José Saramago⁸⁸. Nesse sentido, “essa teologia que se encontra presente na obra literária pode ser explícita, se o autor é cristão ou se ele ocupa-se de um tema teológico, ou então ser implícita ou latente, se o autor não é cristão ou apenas expressa experiências humanas outras que a religiosa” (Manzatto, 1994, p. 68). No entanto, para a teologia, o que de fato importa não são, necessariamente, os temas teológicos encontrados nos romances, teatros ou poesias, mas a questão humana. Como afirma Jonas Nogueira da Costa (2015, p. 20), “a literatura pode contribuir de um modo eficaz a partir de sua compreensão como um registro das percepções do ser humano sobre si mesmo e sobre sua relação com a divindade”. Nesse sentido,

O critério que determina a pertinência ou importância teológica de uma obra não é a presença de palavras como Deus ou a Igreja em sua narração, nem a presença do

⁸⁸ É interessante o modo como José Saramago trabalha a questão da morte no romance *As Intermittências da Morte* (2005). O autor inicia o romance afirmando que em um determinado lugar “No dia seguinte ninguém morreu”, o que causou tremendo impacto na vida social, assim como para a Igreja, que diante de tal acontecimento, vê-se diante de uma situação teologicamente constrangedora. No diálogo entre o primeiro ministro e um cardeal, Saramago mostra a preocupação da Igreja: “Ainda meia hora não tinha passado quando, já no automóvel oficial que o levava a casa, recebeu uma chamada do cardeal, Boas noites, senhor primeiro-ministro, Boas noites, eminência, Telefone-lhe para lhe dizer que me sinto profundamente chocado, também eu, eminência, a situação é muito grave, a mais grave de quantas o país teve de viver até hoje, Não se trata disso, De que se trata então, eminência, É a todos os respeitos deplorável que, ao redigir a declaração que acabei de escutar, o senhor primeiro-ministro não se tenha lembrado daquilo que constitui o alicerce, a vida mestra, a pedra angular, a chave de abóbada da nossa santa religião, Eminência, perdoe-me, temo não compreender aonde quer chegar, Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, *sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição, não há igreja*” (Saramago, 2005, p. 18, grifo nosso).

papa ou padres como personagens, mas sim a amplitude e a profundidade com a qual a problemática humana é abordada nessa obra, mesmo se o religioso aí não está presente explicitamente. É, pois, o caráter antropológico da literatura que é importante para a teologia (Manzatto, 1994, p. 69)⁸⁹.

Dito de outra forma, “a contribuição antropológica da literatura para a teologia seria ajudá-la a conhecer melhor o ser humano, o que permitiria uma atualização constante da forma com que se transmite a mensagem evangélica” (Costa, 2015, p. 31). Por caráter antropológico, entendemos, aqui, “sentido da vida” ou “questão existencial” e aquilo que se desdobra a partir disso, ou seja, a questão da linguagem e da estética, pontos seguintes de nossa reflexão.

2.4.2.2 *Diálogo a partir da linguagem*

A forma encontrada pelas culturas mais antigas de propagar a crença em seus deuses ou entes divinos, além da chamada “tradição oral”, foi a escrita. Embora essa não tenha sido inventada para narração de intrigas, com o aperfeiçoamento e a invenção de símbolos que buscam significar a voz, as grandes narrativas transmitidas oralmente encontraram uma forma de se perpetuar, chegando aos nossos dias. À escrita das narrativas ou dos *mythoi*, chamamos “literatura”.

O *Homo Sapiens* e *Religiosus* é também *Symbolicus*⁹⁰. Ele utiliza-se de imagens que podem ser visuais e linguísticas para fazer com que o que fora imaginado ganhe uma forma sensível para sua compreensão. Todo o universo imaginado, toda lenda, fábula ou crença recebe uma forma que lhe permite transcender ao sujeito pensante, chegando aos outros seres humanos, porque de alguma forma, o que foi imaginado, foi representado. Assim,

A imagem constitui uma representação intermediária entre o concreto e o abstrato, o real e o pensado, o sensível e o inteligível. Ela permite reproduzir e interiorizar o mundo, mentalmente ou graças a um suporte material, mas também transformá-lo, inclusive produzindo mundos fictícios (Higuete, 2015, p. 18).

⁸⁹ Em outro lugar, Manzatto (2011, p. 147) afirma: “o ponto de intersecção entre ambas, teologia e literatura, foi afirmado como o dado humano: literatura se preocupa em compreender e expressar o humano, assim como a teologia. Seu diálogo não precisaria buscar outra razão que não aquela que está colocada no centro de ambas, ou seja, o dado de significação humana, que eu chamei de antropologia”.

⁹⁰ De acordo com Paulo Augusto de Souza Nogueira (2015, p. 119), “O ser humano se constitui em sua origem como um ser da cultura, que passou a mediar o mundo por meio de uma “segunda realidade”, a realidade simbólica, por meio da qual ele desenvolveu a habilidade de relacionar coisas ausentes, de criar conexões imaginárias entre objetos, seres e situações”.

Desde o Paleolítico, mudando apenas a sua forma de lidar com o mundo e com o sagrado, o ser humano buscou representar de alguma forma as imagens que tinha em sua mente. A arte rupestre é um exemplo disso, assim como a confecção de imagens que representavam os deuses imaginados. Destacamos que essas imagens, sejam elas pintadas sobre uma superfície qualquer, sejam esculpidas, geralmente possuem formas humanas; os deuses têm pernas, braços, cabeça, nariz, boca, olhos, postura ereta; no caso dos egípcios e outras culturas, os deuses têm também a forma de animais ou, ainda, uma mistura entre animais e humanos. O que importa é que, na representação, encontramos algo de humano no divino e vice-versa. Nada há mais próximo do ser humano do que a própria imagem humana, por isso essa tendência de humanizar o sagrado para que se possa compreendê-lo.

A novidade da literatura judaico-cristã, assumida depois pela literatura islâmica, está em não representar o seu Deus em pinturas ou esculturas. O seu Deus se faz compreender na palavra. Todos aqueles atributos dados aos deuses pelas outras religiões, assim como as referências a partes do corpo humano, também são realidades do Deus judaico-cristão. Assim, na *Bíblia* encontramos referências à boca de Deus, à mão de Deus, ao coração de Deus, etc. Tais representações, todavia, não se dão por imagens pintadas ou esculpidas, e sim por meio do uso metafórico das palavras⁹¹. A palavra escrita tornou-se, dessa forma, o registro do relacionamento entre o humano e o divino e permitiu, desse modo, que essa experiência se propagasse pelas gerações. As religiões monoteístas, nesse sentido, prezam pela “primazia da palavra e, depois, das escrituras que a conservam” (Higuet, 2015, p. 19). Então, “ao contrário da imagem material, propensa a levar os seres humanos à idolatria, a palavra, expressão divina por excelência, pode nos abrir à transcendência e revelar o ser humano a si mesmo e aos outros por uma mesma busca da verdade” (Higuet, 2015, p. 19-20).

A literatura, portanto, surge como uma forma de se registrar as relações, seja com o divino, seja com o humano, sendo o registro das cotidianidades, das alegrias, dos sofrimentos, das esperanças, de tudo o que é propriamente humano. Nesse sentido, é preciso considerar que:

[...] a literatura fala do humano, sempre e qualquer que seja sua forma de elaboração, e por isso a referência a ela é necessária quando se quer conhecer melhor o que é o ser humano, procedimento que é próprio das ciências, aí incluindo a teologia ou as ciências da religião (Manzatto, 2016, p. 10).

⁹¹ Veja por exemplo o relato de Gn 3, 8-10, em que o autor afirma que Deus está passeando no jardim à brisa do dia.

Dito de outra forma, a literatura nos oferece o *profundamente humano*: as alegrias, as dores, as dúvidas, a sede por descobertas, o erotismo que faz a humanidade se perpetuar. Sim, o erótico é profundamente humano, pois “é um dos aspectos da vida interior do homem” (Bataille, 2017, p. 53)⁹². Dessa maneira, a literatura “é uma forma de afirmar e conhecer o humano” (Manzatto, 2016, p. 10). Sendo assim, é o humano – e tudo que lhe é próprio – o ponto de diálogo ou o elo que permite a relação entre teologia e literatura, como já considerado anteriormente.

2.4.2.2.1 Das narrativas orais às escritas: uma forma de perpetuação das intrigas sobre o sentido da vida

Sendo a literatura uma narrativa sobre o humano, esta se exprime através das palavras. Em um primeiro momento, essas narrativas foram todas transmitidas oralmente, para depois se perpetuarem através de códigos desenhados numa superfície qualquer. A literatura nasce, nesse sentido, primeiramente, como uma arte verbal, pois,

Muitas civilizações, desde a grega antiga até a escandinava, a francesa e a inglesa, produziram importantes tradições orais. Inclusive, extensos poemas narrativos – como a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero, as sagas islandesas e o Beowulf anglo-saxônico – foram, presumivelmente, cantados ou entoados por rapsodos e bardos profissionais, séculos antes de terem sido passados a escrito. Para que possa abranger essas e outras obras verbais, é útil considerar a literatura uma arte verbal, *latu sensu*, deixando em aberto a questão sobre se as palavras são escritas ou faladas (Bingemer, 2015, p. 17).

Todavia, a palavra escrita deu sobrevida à tradição oral e permitiu que a cultura de um povo fosse registrada e permanecesse, mesmo com o desaparecimento dessa ou daquela cultura ou mesmo de um autor de determinado texto. Isso porque “a escrita é a plena manifestação do discurso” (Ricoeur, 2019, p. 42). Faz-nos lembrar Ricoeur que, ao se admirar um quadro de um pintor já falecido, não há dúvidas de assegurar quem seria seu autor e de que, embora esse tenha já desaparecido, não se tenha encerrado o “tempo da obra”:

As datas de nascimento e de morte emolduram as datas da produção de cada obra como acontecimento de vida; mas essas datas emolduradas são simultaneamente os momentos em que a obra se excetua do tempo de vida e se reinscreve no tempo imortal – “angélico” – da obra, tempo trans-histórico da recepção da obra por outros vivos que têm seu tempo próprio (Ricoeur, 2012, p. 56).

⁹² Bataille (2017, p. 39) afirma ainda que “todo erotismo é sagrado”.

No exemplo acima, a obra é um quadro, mas o mesmo acontece com a literatura, quando esta sai do campo da oralidade e passa a ser também tradição escrita. A palavra perpetua-se e abre-se às interpretações diversas que serão feitas pelo receptor. Nos dizeres de Ricoeur, “a escrita pode salvar a instância do discurso porque o que ela efectivamente fixa não é o evento da fala, mas o ‘dito’ da fala, isto é, a exteriorização intencional constitutiva do par ‘evento-significação’” (Ricoeur, 2019, p. 43-44). Assim,

A escrita suscita um problema específico, já que não é apenas a fixação de um discurso oral prévio, a inscrição da linguagem falada, mas é pensamento humano directamente trazido à escrita sem o estágio intermediário da linguagem falada. A escrita toma o lugar da fala. Tem lugar uma espécie de atalho entre a significação do discurso e o meio material. Temos, pois, a ver com a literatura no sentido original da palavra. O destino do discurso é confiado à *littera*, não à *vox* (Ricoeur, 2019, p. 45-46, grifo do autor).

O que a escrita faz é representar o pensamento do autor através de códigos que se perpetuam. Esse pensamento está repleto da cotidianidade das pessoas, considerando as relações diversas entre o humano, o mundo e o sagrado, sabendo que “não há textos sem cotidianidade. Por trás das palavras pulsa a vida de homens e mulheres envolvidos em múltiplas realidades e, muitas delas, antagônicas” (Rossi, 2019, p. 17). A palavra escrita é, assim, utilizada como uma forma de representar as imagens, os sentimentos e as esperanças de uma cultura, sobrevivendo aos tempos porque entra num tempo trans-histórico, que permite ao leitor do séc. XXI d.C. ter acesso aos questionamentos sobre o sentido da vida dos povos do séc. VII a.C., ou mesmo de antes. É por tratar do ser humano e de seu cotidiano que a literatura tem muito a oferecer à teologia, pois “o interesse de uma e de outra, da literatura e da teologia, é o conhecimento, a afirmação e a compreensão do que significa ser humano no mundo” (Manzatto, 2016, p. 10).

2.4.2.2.2 A linguagem metafórica como linguagem própria da literatura e da teologia

A linguagem metafórica é a linguagem própria das narrativas sobre o humano e o sagrado. Isso porque não está presa a limites impostos por métodos dogmatizantes que a aprisionam na univocidade, ou seja, retomando a afirmação de Ricoeur (2015, p. 376): “a metáfora é, a serviço da função poética, a estratégia de discurso pela qual a linguagem se despoja de sua função de descrição direta para aceder ao nível mítico no qual sua função é liberada”. Ainda,

Podemos, pois, dizer que aquilo que um poema enuncia se relaciona com o que ele sugere, da mesma maneira que a sua significação segunda, onde ambas as significações concordam no campo semântico. E a literatura é o uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo tempo e em que o leitor não é intimado a entre elas escolher. É o uso positivo e produtivo da ambiguidade (Ricoeur, 2019, p. 69-70).

É próprio da linguagem metafórica a ambiguidade positiva, que permite a interpretação. Isso se dá porque nenhum texto é capaz de transmitir de modo exato o pensamento de um autor. Ao contrário, o texto busca representar as imagens criadas na mente do autor através de figuras de linguagem para que aquilo que foi pensado possa ser, de algum modo, comunicado. A metáfora, nesse sentido, permite que uma realidade imaginada se torne apreensível através da linguagem, servindo tanto para a ficção como para a expressão religiosa, pois “o ser humano necessita de estruturas ficcionais para tornar o mundo compreensível” (Nogueira, 2015, p. 132).

2.4.2.2.3 A palavra: Deus comunicando-se humanamente

A palavra é o meio encontrado por Deus para comunicar-se com o ser humano. Àquilo que há de mais importante para a religião cristã como meio de se conhecer a Deus, chamamos de Escritura. Nela, o ser humano tem acesso ao Deus revelado através das gerações e mantém-se fiel a Ele, seguindo as tradições de seus antepassados. Nela, o cotidiano da relação entre Deus e o ser humano está, para sempre, registrado. *A Bíblia* é texto, e textos têm palavras. Ela é “tecida de palavras que solicitam o indizível, e que foram, e que são não apenas a expressão das histórias, mas o rastro de um estremecimento que as atravessa, como um sopro de Deus” (Mendonça, 2019, p. 35).

O fato é que, na experiência com aquele que se revelou, Abrão deixou sua terra, crendo que aquilo que ouvira era uma realidade. Ele creu e, crendo, agiu, tendo consciência da existência daquele que se revelou (Gn 12,1-9). A narrativa dessa revelação foi transmitida de geração em geração até que, enfim, fosse escrita, perpetuando-se.

Se essa relação entre Deus e o humano foi escrita, o que foi escrito também pertence ao campo da literatura. Mas, diferente das outras formas de literatura, essa é expressão não apenas do humano, mas também do divino. Nela encontramos o movimento de Deus para o ser humano, que o acolhe, fazendo com ele Aliança. Mas Deus, ao comunicar-se, o faz em categorias humanas e na história e atinge o auge da revelação na pessoa de Jesus de Nazaré, a Palavra encarnada. Se cremos que aquilo que está contido nas Escrituras foi divinamente revelado, é preciso considerar que “o Deus da vida é o Deus da narrativa. Se fez em Texto

Sagrado e em Verbo (ação) Encarnado” (Campos, 2011, p. 62). E essa narrativa se dá, considerando o tempo e a cultura de cada ação divina no mundo. A pluralidade na significação da revelação já pode ser vista nos próprios textos sagrados, porque há mudança de personagens, de tempo histórico, de chão em que se vive, de condições de vida do povo (Campos, 2011, p. 62). Metáforas são utilizadas para se tratar da grandeza do Deus de Israel, de quão grande será a descendência de Abraão, do amor com o qual Deus ama o seu povo, etc. A narrativa bíblica é metafórica por natureza, por isso pode-se mesmo dizer que toda a palavra de Deus está vazada de linguagem metafórica, por isso é tão poética.

Aqui, compreendemos o grande valor da linguagem metafórica como uma das vias possíveis para o diálogo entre teologia e literatura. A linguagem metafórica é o elo que liga o discurso sobre Deus e o discurso sobre o humano, possibilitando, assim, uma “teologia literária”, ou uma teologia que é produzida, pensada, utilizando-se da mesma linguagem metafórica utilizada pela literatura para significar o sentido da vida. Pensar Deus e o ser humano, tendo como mediação a arte, a imaginação, a linguagem metafórica, nos permite libertarmo-nos das amarras da dogmatização. Sendo a literatura uma arte, a dimensão simbólica que lhe é própria nos permite “pensar uma teologia que não se feche em conceitos abstratos, quase que ‘domesticando’ o próprio Deus, fazendo que, capturado pelo conceito, não possa ser pensado de qualquer outra forma” (Costa, 2015, p. 33). Também Agostinho tinha consciência de que a palavra é um sinal que serve para significar alguma coisa com ela, e mesmo quando dizemos a palavra “Deus”, embora não o conheçamos em absoluto pela pronúncia da palavra, esta nos “leva a pensar em certa natureza soberana e imortal” (Agostinho de Hipona, 2007, p. 47). Segundo João Crisóstomo (2010, p. 23), “é o cúmulo da loucura tentar conhecer a essência de Deus”.

Em outras palavras, o discurso metafórico não permite cristalizações, univocidades. Antes, a equivocidade é sua característica mais fundamental. Em teologia, “a linguagem metafórica permite uma equivocidade no discurso teológico, que se fundamenta na existência múltipla das coisas” (Rocha, 2007, p. 47). Essa é a linguagem das Escrituras Sagradas e foi a linguagem utilizada pelos primeiros cristãos na evangelização. O apóstolo Paulo, por exemplo, para tratar da unidade da comunidade cristã, utilizou a metáfora do corpo humano, apresentando cada parte desse corpo como essencial para sua saúde (1Cor 12, 12-30; Ef 4,4-6.11; Rm 12,4-5). Essa “teologia literária” é, segundo Alex Villas Boas (2011, p. 116), “teologia em estado bruto, pois é testemunho de uma paixão, e, portanto, de um sentido da vida”.

A partir do encontro entre o cristianismo e a cultura grega, a forma de se pensar Deus muda. A linguagem metafísica toma o lugar da metáfora como mediação para a reflexão sobre Deus. Assim, “o dizer metafórico aberto à equivocidade seria substituído pelo dizer metafísico gerador de conceitos unívocos. Nesse sentido, há uma subtração dos elementos propriamente religiosos e um impedimento às interpretações espontâneas e populares” (Rocha, 2007, p. 47). A substituição da linguagem metafórica pela linguagem unívoca da metafísica fez com que o discurso teológico buscasse por definições que não permitem interpretações que possam contradizê-lo ou mesmo gerar dúvidas quanto à ortodoxia. O discurso teológico, aos poucos, foi se congelando e tornando-se unívoco. O contexto e a experiência de fé dos fiéis deixaram de ter seu valor na interpretação da revelação divina e do assentimento por parte do ser humano. O dado da fé já está pensado pelas gerações anteriores.

Ao decretar a morte de Deus e afirmar que só acreditaria em um Deus que dançasse Nietzsche (2012, p. 49), de certa forma, libertou o discurso teológico das amarras da univocidade, fazendo com que a metáfora voltasse a ser um meio para se falar de Deus⁹³. Segundo Alessandro Rocha (2007, p. 125),

[...] a constatação da morte de Deus é, portanto, uma grande benção para a teologia, à medida que liberta seu discurso das amarras da metafísica platônica, que, cristalizada, elaborou tão-somente uma univocidade discursiva. O ocaso do Deus metafísico pode significar a libertação da dimensão metafórica da linguagem na produção do discurso teológico⁹⁴.

É nesse sentido que se pode falar de uma teologia literária, isto é, uma teologia que se utiliza dos recursos literários, dos gêneros, da metáfora para transmitir uma reflexão acerca do Deus que se revela na história e que, em vez de estático, como muitas vezes se verifica num discurso unívoco, é dinâmico. O Cardeal José Tolentino Mendonça, um dos teólogos da atualidade que mais se utiliza da linguagem metafórica, mostra que há sensibilidade na teologia para o plural e que, de acordo com ele, o determinismo, as estruturas rígidas já foram abandonadas inclusive pelas ciências, como podemos ver:

⁹³ Ver também: Zilles, 2019, p. 71.

⁹⁴ Alex Villas Boas (2011a, p. 115-116), ao comentar a sentença de Nietzsche, afirma que, “quando Nietzsche anuncia que “Deus morreu”, é a esse Deus da *Teodiceia* que foi morto pela própria piedade dos cristãos que foi progressivamente orientando o sentido da existência para o *pós-vida*, e não tendo *nada* de bom nessa vida, foi alimentando um *nihilismo* [nihil = nada], um câncer na cultura de não se responsabilizar pela vida, porque não mais se sentia assombrado pelos acontecimentos [*pathos*] da vida, mas imputava tudo para o além da vida onde lá, então, ficaria claro o porquê do sofrimento. O Cristianismo teria anestesiado o efeito da tragédia na vida de ter que dar uma resposta a partir da ideia de um Deus apático, em que a sua vontade rege todas as coisas. Sendo, então, todas as coisas regidas pela vontade de Deus, não há nada que o ser humano possa fazer, pois ‘Deus sabe o que faz’. Contudo sua suposta ação causal de todas as coisas tornou-se insuportável com as dimensões de injustiça das Guerras Mundiais, dos campos de concentração e das injustiças econômicas”.

Durante muito tempo falou-se do Deus criador sobretudo a partir do paradigma causa e efeito, dentro de um quadro científico dominado pelo determinismo. Hoje, os próprios físicos olham para a realidade do mundo e não encontram estruturas tão rígidas. O mundo afigura-se-lhes muito mais fruto da contingência, do aleatório e de uma amplitude que não cabe no quadro anterior. A teologia tem sido sensível às possibilidades dos novos paradigmas. E cada vez mais, por exemplo, a categoria do jogo emerge como adequada para iluminar a verdadeira poética de Deus que é a criação. Por que se revela tão importante esta dimensão do jogo? Porque a criação é um processo livre, lúdico, inovador. Não é a imposição de uma necessidade: a teologia descreve-a como ato de amor que não tem outra razão de ser além do próprio amor (Mendonça, 2010b, p. 9).

Quando olhamos a narrativa da criação, vemos que os autores sagrados se utilizam de metáforas para dizer que, aquilo que antes não existia, passou a existir de modo organizado através da palavra criadora de Deus e de seu Espírito que se movia sobre as águas; que esse Deus caminhava entre suas criaturas, que dialogava diretamente com o ser humano, lhe autorizava algumas coisas e proibia outras, tecia túnicas, repreendia. É um grande jogo criador, lúdico, como se pode ver em Provérbios 8, 22-31, onde a Sabedoria de Deus afirma que, enquanto Deus criava, ela brincava. Segundo Mendonça (2010b, p. 10), “Brincar significa agir, não a partir do necessário ou utilitarista, mas como pura expressão gratuita, amorosa. A relativização do paradigma determinista abre-nos, assim, para uma dimensão espiritual mais profunda”.

A libertação do discurso teológico da linguagem metafísica possibilitou, assim, que o mistério de Deus fosse trabalhado e refletido não a partir de conceitos abstratos, mas sim de uma linguagem em construção, lúdica, pautada na vida, como é a metáfora. Pode-se dizer de Deus e do ser humano muito mais do que aquilo que se encontra nas grandes sumas, porque a revelação é, antes de tudo, experiência entre Deus e o ser humano. Deus é, sendo de diversos modos, e conhecemos Deus por meio de uma revelação que considera o chão e o tempo em que o ser humano se encontra, muito mais do que aquilo que se conhece a partir dos livros⁹⁵.

A linguagem é o meio pelo qual Deus quis revelar-se ao ser humano inspirando-o e o meio encontrado pelo ser humano para falar de Deus e, por isso, a teologia é “uma ciência da linguagem. É um discurso de fé correspondente a um discurso da revelação e toda a sua operação é da ordem da linguagem” (Sesboué, 2020, p. 89-90). Sabemos quem é Deus porque ele utilizou-se da linguagem/palavra para se fazer conhecer/representar. Nesse sentido:

⁹⁵ Nos dizeres de Mônica Baptista Campos (2011, p. 73), “Se o discurso teológico não comunica a experiência de fé aos fiéis, é porque talvez esteja mais preocupado em falar de Deus abstratamente do que propriamente relacioná-lo com a vida e experiência humana. A teologia deve também incorporar a dimensão da crítica e da autocritica bem como encarar o desafio de ser multidimensional para abarcar a complexidade do real”.

Toda a palavra, e mais ainda a palavra literária que entretece o texto bíblico, é instância de representação... Esta palavra (esta que nomeamos como “prosa de Deus”) está assim ancorada num território de duplicidade: por um lado, é uma espécie de halo, pura respiração, indissociável sintoma, Revelação; e, por outro, não deixa de ser endereço, evocação, aceno que assinala a necessidade de uma inquirição... O acto da comunicação bíblica é constituído por esta duplicidade inconsútil: a estratégia do pensamento *identifica-se com* e, porém, apenas parcialmente *identificável na* estratégia verbal e de discurso. A representação é, assim, condição desta linguagem. E a linguagem é o teatro de Deus (Mendonça, 2010a, p. 179, grifo do autor).

Para Mendonça, pensar Deus através de uma linguagem unívoca é o mesmo que afirmar a morte de Deus, como já indicara Nietzsche; assim, concordando com o filósofo, ele declara:

Nietzsche deixou escrito que só acreditaria num Deus que dançasse. Humildemente, apetece-me ajuntar: eu também. De fato, aquilo que parece ser apenas um severo emblema de negação, pode tornar-se uma fórmula para segregar a crença. Acredito num Deus que dança, isto é, num Deus que não se isenta do devir nem permanece neutro em relação às nossas histórias. Acredito num Deus imiscuído, engajado, detectável até pelo impreciso radar dos sentidos, suscetível de ser invocado pelos motores de busca das nossas persistentes interrogações ou do nosso silêncio. Deus não está unicamente para lá da fronteira do pensável e do dizível: está também aquém; nós vivemos no espanto interminável de sua presença; e as nossas palavras, por pobres que sejam, constituem pontes de corda lançadas sobre a amplidão do mistério (Mendonça, 2016, p. 17-18).

Quando Deus quis comunicar-se através da linguagem, não só moveu-se ao nosso encontro, como permitiu que, por meio dela, pudéssemos compreendê-lo, sem esgotar seu mistério. Deus se faz conhecer de muitos modos, e o ser humano compreende a revelação também de muitos modos. É o salmista quem diz: “Deus falou uma vez, duas vezes eu ouvi” (Sl 62, 12). Se aplicarmos isso à nossa relação com o texto bíblico, por exemplo, podemos dizer que

[...] o texto permanece aberto não por insuficiência, mas por excesso. Ler a Bíblia, aproximar-se dela na pluralidade das traduções, das tradições, até mesmo das traições, é outra coisa, porventura, que observação de um infinito? Ler será, por isso, ampliar ainda os arquivos do espanto (Mendonça, 2010a, p. 180).

O problema da metafísica é ela não nos permite imaginar, algo tão próprio do ser humano. Como discurso unívoco, sua preocupação é com a verdade absoluta em linguagem reta, direta e determinada que não permite interpretações nem contradições. No fim, acabamos por repetir fórmulas e deixamos de pensar Deus, enquanto ser em relação, para pensá-lo a partir das definições. O conceito “Deus” parece sobrepor-se ao próprio ser de Deus. A linguagem metafórica, ao contrário, nos impele à imaginação. Nossa reflexão sobre Deus torna-se livre das amarras da conceituação, permitindo que possamos pensá-lo não apenas a

partir de fórmulas, mas também de imagens que nos fazem compreendê-lo como um ser em movimento, que se revela, que não assiste à história da humanidade sem dela participar. É o Deus que dança na história e que, na linguagem/palavra, se revela de tal modo que sua Palavra eterna encarna-se para revelá-lo ainda mais plenamente, mostrando que ele é, antes de tudo, um Deus pessoal. De acordo com José Tolentino Mendonça (2015, p. 206),

Muitos foram os modos de manifestação da palavra/*dabar*/*Logos* ao longo da história da salvação. Mas, nos últimos tempos, isto é, no momento mais pleno do tempo, no seu auge ou *eskaton*, Deus falou por meio de Jesus de Nazaré. E este “por meio” sinalizava verdadeiramente uma mediação de todo singular, já que atesta que Jesus não foi apenas veículo da Palavra do pai, mas ele próprio era a palavra anunciada. Com razão diziam os seus ouvintes: “Nunca ninguém falou assim!”

Jesus é a linguagem encarnada de Deus e, ele mesmo, utilizou-se dos recursos da linguagem para anunciar esse Deus que quer relacionar-se conosco⁹⁶. Analisando o tema da encarnação de forma poética, Mendonça (2010b, p. 28) ressalta que:

[...] referir-mo-nos a Jesus enquanto Palavra de Deus obriga-nos necessariamente a iluminar o mistério da encarnação e a extrair daí as conseqüências inerentes. O acontecimento total de Jesus Cristo, na sua humaníssima presença, é epifania de Deus⁹⁷.

Segundo Campos (2011, p. 75), “O Deus encarnado e humanizado que é particularizado pela experiência cristã de Jesus Cristo é totalmente ‘obra aberta’, porque em sua humanidade poder ser inteligível a todo ser humano. Obra aberta e narrativa (ação)”. Isso nos faz compreender que “a teologia encontra seu nascedouro e sua base na palavra. Palavra que se crê pronunciada por Deus e ouvida pelo ser humano na história, levando este mesmo ser humano, segundo o teólogo alemão Karl Rahner, a ser definido como um ouvinte da palavra” (Bingemer, 2015, p. 17). É por isso que, como afirma Adélia Prado (2015, p. 24), “quem entender a linguagem, entende Deus, cujo filho é Verbo”. A isto, poderíamos acrescentar “o ser humano”, isto é, quem entender a linguagem, entende Deus, cujo filho é Verbo, e, por isso, entende o humano, porque o Filho é Verbo encarnado, humanizado e humanizante.

⁹⁶ “O Deus encarnado que habitou entre nós era um contador de parábolas” (Campos, 2011, p. 61).

⁹⁷ Nos dizeres de Bruno Forte (1995, p. 151-152), “no evento preciso da encarnação da Palavra, não se nos apresenta mera aparência, como gostaria a simplificação dos docetas, e tampouco acontece uma conjuntura que é e continua sendo apenas deste mundo, como gostariam as diversas formas de subordinacionismos; a Palavra que se torna presente na história está com Deus desde toda a eternidade. O Verbo encarnado é aquele que eternamente procede do eterno Silêncio e, ao mesmo tempo, é aquele que, pela sua natureza humana, pertence a este mundo: a Palavra feita carne revelação e presença do Eterno na precisão e unicidade de evento desse mundo”.

2.4.2.3 Diálogo a partir da estética

Não é nosso objetivo nos aprofundarmos no campo da Estética, uma das áreas da filosofia ou, como preferiram chamar os pós-kantianos, ciência das coisas que são conhecidas por meio dos sentidos (Guyer, 2008, p. 2). Aqui, importa-nos tratar da estética enquanto reflexão sobre a *beleza* e o *belo*, entendendo por *beleza* aquilo que inclui tudo o que se manifesta aos sentidos, inclusive o feio e o risível, e por *belo* tudo aquilo que “se fundamenta na harmonia e na medida e que é fruída serenamente” (Suassuna, 2011, p. 25). Para isso, partimos da definição mais essencial da palavra estética, para depois trabalhar o diálogo possível com a teologia e as afinidades entre esses dois campos do conhecimento.

Se formos a um dicionário de grego, a palavra estética vem de *aisthetiké*. Essa palavra diz respeito àquilo que pode ser perceptível pelos sentidos e está em concordância com o verbo *aisthánomai*, que significa “perceber com os sentidos, sentir, ouvir, compreender, observar” (Pereira, 1998, p. 18). Na história da filosofia, a estética foi compreendida como um ramo que estuda o belo, considerando que esse “belo” divide-se em duas categorias: o belo da *Natureza* e o belo da *Arte*, sendo que, num primeiro momento, aquela é superior a esta; por influência, principalmente do platonismo e, só depois, com Hegel e os idealistas alemães, a beleza artística seria interpretada como tendo “mais dignidade do que a da Natureza, porque, enquanto esta é nascida uma vez, a Arte é como que nascida *duas vezes* do Espírito: razão pela qual a Estética deve ser, fundamentalmente [segundo Hegel], uma Filosofia da Arte (Suassuna, 2011, p. 21).

Sendo, portanto, a arte da percepção das coisas pelos sentidos, a estética abre-nos ao mistério e à contemplação, isso porque “uma das características distintivas da criatura humana é a capacidade de contemplação do belo. A beleza provoca e desperta sentimentos nos humanos” (Caldas Filho, 2016, p. 129) e, porque é uma dimensão do humano, interessa à literatura, enquanto arte, e à teologia. De acordo com José Tolentino Mendonça (2019, p. 30), “o encontro com a beleza é tão decisivo que há um antes e depois, é uma estação nova que começa para a nossa vida” Ainda, porque é percepção de sentidos, a estética/arte coloca-nos no plano da experiência do mundo e, assim, torna-se necessária à existência do ser humano nesse mundo (Caldas Filho, 2016, p. 129).

O humano primitivo deixou registradas suas impressões e suas contemplações diante do mistério do mundo. A arte rupestre é uma forma de dizer algo do mistério que se lhe revela nas cotidianidades, sendo a percepção do mundo que tinham ao redor traçada nas paredes das cavernas, onde muitas vezes habitavam. A preocupação não estava na retidão ou nas curvas

harmoniosamente organizadas, mas no registro do mistério da natureza. A reflexão sobre as formas e as definições do que é belo veio muito tempo depois. O mistério do mundo e a experiência desse mistério é o que realmente importa e registrá-lo é uma forma de trazer o mistério para perto, para uma forma em que se possa significá-lo⁹⁸. De certa forma, podemos dizer que, ainda hoje, a preocupação do artista não está tanto na inteligência sobre a existência, mas na sua contemplação. Segundo Fernando Pessoa (2022, p. 156), “o esteta é o homem que ama a beleza contemplativamente, isto é, sem nela admitir elemento algum de ação”. Toda forma de arte ocupa-se com a existência do ser humano e com o modo como esse ser humano se vê no mundo. Por isso, a definição de arte ou estética mudou tanto durante o passar das gerações. Por ser uma percepção do mistério que se revela no real e que, de alguma forma, busca interpretar e ressignificar o real, a estética/arte sempre necessitará de definições e nenhuma delas será capaz de esgotar as diversas interpretações sobre o tema. Tratando sobre a origem da arte, em sua obra *Iniciação à estética*, Ariano Suassuna afirma:

Poder-se-ia responder ainda aos etnólogos e psicanalistas que a Arte nem é somente uma tentativa mágica de capturar o real, nem uma forma de conhecimento, nem é apenas resultado dos traumas, neuroses e frustrações do artista. Ela é tudo isso e mais alguma coisa. A inteligência está presente na Arte, mas o papel fundamental, na criação artística, é desempenhado pela imaginação criadora. Existe muita coisa de intelectual na criação e na fruição da Arte; existe, mesmo, uma forma de conhecimento, na Arte, mas é uma forma de conhecimento bastante diferente das que são exercidas pela Ciência e pela Filosofia: é um conhecimento *poético*, concreto e resultante da simples apreensão, quando a inteligência, movida pela Beleza do que apreendeu, se põe naturalmente e sem esforço a refletir sobre o que viu (Suassuna, 2011, p. 274, grifo do autor).

Nesse sentido, “contra o mundo domesticado dos discursos, a beleza é a inevitabilidade de uma experiência” (Mendonça, 2019, p. 31), uma experiência verdadeiramente poética, o que nos faz dizer que “a experiência estética está radicalmente integrada à experiência humana” (Dias, 2016, p. 411). Sendo a literatura uma arte⁹⁹, ou seja, se encontra no campo da estética, além da pintura, da escultura, da música, etc., também ela releva essa experiência do humano diante do mistério do mundo e sua contemplação. Isso

⁹⁸ Fernando Pessoa (2022, p. 31-32) afirmou que a arte, “tendo sempre por base uma abstração da realidade, tenta reaver a realidade idealizando. Na proporção da abstração do seu material está a proporção em que é preciso idealizar. E a arte em que mais é preciso idealizar é a maior das artes”.

⁹⁹ Segundo Pessoa (2022, p. 32-33), “existe apenas uma arte, que é a Literatura... todas as outras formas de arte são materializações do material literário. A pintura isola o elemento-cor da literatura. A escultura isola o elemento-forma. A Arquitetura isola o elemento-estrutura. A música isola o elemento-ritmo. O mesmo se aplica às artes plebeias – dança, teatro, eloquência e política. A literatura é a única arte concreta, por isso é a única arte completa, que reproduz a Realidade mentalmente sem omitir nenhum elemento. Todas as outras artes são abstrações – frias e ineficazes. Um artista é um homem que não consegue compreender outra arte senão a literatura”.

porque “o mundo, a arte e o próprio homem podem ser experimentados como um evento estético, este é o resultado da concretização que se dá a partir das imagens que as narrativas despertam, das vivências que elas ampliam e das atualizações que provocam” (Dias, 2016, p. 411). O evento estético presente em uma obra literária, assim como o mundo, exige do receptor/leitor que ele se envolva com o mundo narrado, o contemple e o interprete, como se envolve, contempla e interpreta o mundo real. Aliás, num processo de contemplação e interpretação do mundo narrado, ou seja, do texto estético, o leitor pode encontrar nele aquilo que pode mudar a sua visão de mundo, isso porque um texto estético, “mais que suscitar apenas ‘intuições’, proporciona um incremento de conhecimento conceptual” (Eco, 2019, p. 232, grifo do autor). Nesse sentido, mais do que intuição que leva ao gozo, ao prazer, o texto literário como texto estético desperta no leitor a necessidade dessa nova visão de mundo. Há um processo de ressignificação do texto a partir do próprio texto e da realidade que rodeia o leitor. A beleza contida no texto, dessa forma, percebida pela intuição, é provocadora. É próprio da arte, então, provocar mudanças no receptor, naquele que a contempla. Dessa forma, como aponta Umberto Eco, tratando do texto estético,

Ao obrigar a reconsiderar os códigos e suas possibilidades, ele impõe uma reconsideração da linguagem inteira em que se baseia. Mantém a semiose ‘em alheamento’. Assim fazendo, desafia a organização do conteúdo existente e, portanto, contribui para mudar o modo pelo qual uma cultura “vê” o mundo (Eco, 2019, p. 232),

Há, portanto, uma transição do dito para o significado, permitindo, dessa forma, que o texto estético – romance, teatro ou poesia – comunique algo mais do que aquilo que foi dito, ou seja,

Ao destinatário [leitor] é solicitada uma colaboração responsável. Deve ele intervir no sentido de preencher os vazios semânticos, de reduzir a multiplicidade de sentidos, de escolher seus próprios percursos de leitura, de considerar vários ao mesmo tempo – ainda que mutuamente incompatíveis – e de reler o mesmo texto mais vezes, sempre controlando pressuposições contraditórias (Eco, 2019, p. 233).

Em teologia, podemos dizer que a dimensão estética ou da beleza é também a questão a ser considerada. Para Bruno Forte (2006, p. 12), “a reflexão sobre Deus e sobre todas as coisas em Deus é inseparável da reflexão sobre a beleza: o teólogo, ao falar de Deus fala da beleza, e ao falar de tudo que é belo neste mundo, remete continuamente àquele que é a fonte e a meta de toda beleza”.

Nos últimos anos se destacou o trabalho de Hans Urs Von Balthasar, que se dedicou a uma leitura estética da teologia e da revelação propriamente dita. Segundo Balthasar (1990, p.

19), em teologia, a estética “descreve a percepção do fenômeno da divina revelação em sua ‘glória’ diferenciadora que nos vem ao encontro no mundo”. O que se contempla, nesse sentido, enquanto mistério, não é apenas o mistério do mundo, mas o mistério do próprio Deus que se revela. Por isso, para Balthasar (1990, p. 20), antes da *teo-praxis* (dramática) e da *teo-logia* (lógica), está a *teo-fania* (estética). O belo (Deus), portanto, se revela ao ser humano, que o contempla, relaciona-se com ele e o pensa, significando a revelação através da reflexão e dela participando. Para Balthasar, ainda, a revelação de Deus na história assemelha-se a um grande drama encenado por diversos atores no grande teatro do mundo. Essa revelação indica uma ação divina que rompe fronteiras, em que participa como autor e, poderíamos mesmo dizer, como personagem desse grande teatro. Assim,

A revelação de Deus não é nenhum objeto a se contemplar, senão que é a sua própria ação em e para o mundo, a qual pode ser respondida, e assim “compreendida”, pelo mundo mediante sua ação... O absolutamente peculiar do Deus que vem ao encontro é justamente isto: que aqui não se intentava, como em outras religiões e concepções do mundo, “pensar” um fundamento divino do mundo, senão que este, de improviso e por si mesmo, paradoxalmente e exigindo uma resposta, chegou até nós (Balthasar, 1990, p. 19-20).

A revelação, nesse sentido, pode ser interpretada como um *teodrama* onde as questões existencial e estética se implicam, fazendo com que,

Assim como na relação entre vida e cenário se rompem as fronteiras, assim também na ação de Deus com a humanidade fique suprimida a fronteira entre o ator e a “sala de espectadores”; o ser humano não é espectador, mas coator no drama de Deus, ou em todo caso espectador enquanto também é coator. Não apenas observa o cenário, como também atua sobre ele (Balthasar, 1990, p. 22).

Essa atuação de Deus na história faz com que o ser humano contemple a beleza de sua glória. Nesse sentido,

[...] a beleza é uma metafísica concreta, uma teologia visual, um ponto de união entre o mundo invisível e o mundo visível, encarnação do espírito, forma daquilo que é suprassensível. Contra o mundo domesticado dos discursos, a beleza é a inevitabilidade de uma experiência (Mendonça, 2019, p. 31).

Por isso, em teologia, a questão da beleza é fundamental, visto que a revelação de Deus na história não manifesta apenas a beleza de sua glória, mas também a bondade contida em sua ação de vir ao mundo. A beleza manifesta o bem, o livre amor de Deus por sua obra. O movimento de Deus vindo ao encontro do ser humano, tornando-o participante não apenas como espectador, mas também como ator desse grande drama que é a existência, revela o amor de Deus pela criação. Nisso consiste a beleza e a bondade de Deus e, sem isso, “nem sua glória seria bela, nem sua palavra verdadeira” (Balthasar, 1990, p. 23).

A beleza, portanto, em teologia, pode ser definida como: um encontro entre Deus e o ser humano, entre Deus e a realidade criada, palco de um grande espetáculo, “teatro da história” (GS, nº 2). Essa “beleza do encontro” atinge seu grande ápice na encarnação do Verbo, na *kênosis* de Deus. O próprio autor do quarto evangelho não tem dúvidas em afirmar que Jesus é o *Belo Pastor* (Jo 10, 11;14)¹⁰⁰. Por isso, de acordo com Bruno Forte (2007, p. 8),

É precisamente a via da beleza que parece permitir este encontro: trata-se de mostrar como o Cristo não é apenas verdadeiro e justo, como também belo (o “belo Pastor” de Jo 10, 11 e 14, segundo o original grego), e como se sabe é precisamente a beleza a torná-lo atraente e significativo para que haja motivo para viver e viver junto com o outro. Depois da necessária afirmação da ortodoxia e o emergir da urgência da ortopraxis, talvez seja possível uma síntese nova dessas duas dimensões na via da beleza, capaz de nos fazer reconhecer o rosto do Senhor Crucificado, verdadeira “porta da beleza”.

O destaque que Balthazar dá à estética, ou à via da beleza, nos ajuda a compreender a importância desse ramo do pensamento em face de uma tentativa por parte da razão moderna de encontrar na própria razão a compreensão sobre tudo, criando uma imagem utópica do “reino dos homens”, onde o mistério perde seu encanto, onde a contemplação não passa de mera visão de uma realidade que nos envolve e que busca respostas práticas e rápidas, concentrando todas as potencialidades humanas em uma imanência autodestrutiva. Nesse sentido, “as obras de arte exigem uma inteligência não racional, estes processos operam-se na interioridade e fazem emergir sentidos” (Dias, 2016, p. 413)¹⁰¹. O ser humano ressignifica o mistério do mundo a partir da experiência estética. Por isso, para Balthasar (1975, p. 23),

Em um mundo sem beleza – ainda que os homens não possam prescindir da palavra e a pronunciem constantemente, se bem que utilizando-a de modo equivocado – em um mundo que quicá não está privado dela, mas que já não é capaz de vê-la, de contar com ela, o bem perdeu, dessa forma, sua força atrativa, a evidência de seu dever-se realizado; o homem se encontra perplexo diante dele e se pergunta porque há de fazer o bem e não o mal¹⁰².

¹⁰⁰ Conforme o original grego, o termo que aparece é *kalós* (belo). A tradução latina optou *pastor bonus*. Isso porque *kalós*, em grego, também quer significar “nobre, honrado, glorioso, bem, virtude, aquilo que é puro, perfeito”, etc. (Pereira, 1998, p. 292).

¹⁰¹ Aqui, a estética se aproxima da linguagem metafórica. Essas duas realidades humanas não permitem discursos unívocos. A experiência da beleza é sempre plural, assim como plurais são as interpretações que se seguem à experiência com o mistério.

¹⁰² Comentando esse pensamento de Balthasar, Bruno Forte (2007, p. 12-13) afirma: “o tempo da razão é também o tempo da utopia: onde a razão moderna pensava de ter compreendido tudo, a vontade de poder das ideologias visava impor à realidade complexa e dramática a totalidade sem sombra da ideia, recorrendo à aspiração utópica de um completo “regno hominis”. Nesta ambição sedenta de realidade, não havia espaço para a beleza, por que para ela não pode haver lugar onde não seja reconhecido o a ulterioridade, o indizível, o mistério: a beleza evoca, não captura; suscita, não para; invoca, não presume... A consequência dramática desse exílio da beleza se encontra na inevitável perda do sentido de verdadeiro e de bem”. Também para José Tolentino

A beleza, portanto, pode ser considerada como um ponto de encontro entre teologia e literatura. A estética teológica ocupou-se de refletir a beleza assim como a literatura e, se a literatura é uma forma de o ser humano narrar a experiência com o belo, com o mistério que o envolve, a teologia também reflete sobre esse mistério e também nasce de uma contemplação que a faz reconhecer essa beleza que se revela ao ser humano e que o chama a uma experiência consigo. A essa beleza, a teologia chamou Deus, que na plenitude dos tempos revelou-se de modo pleno na pessoa de Jesus de Nazaré, que, revelando o amor/beleza de Deus, fez até mesmo da cruz uma manifestação do belo. Segundo Bruno Forte (2007, p. 27),

O amor crucificado é a beleza que salva. Se a via do evangelho é, antes de tudo, aquela da conversão do coração a Cristo, então a beleza de seu amor crucificado é por excelência via de evangelização: no amor crucificado os discípulos encontram o Amado e se deixam reunir por Ele na unidade de um só rebanho e de um só Pastor... Cristo não é apenas verdade e bem: Cristo é a beleza que salva.¹⁰³

Diante disso, podemos afirmar que “na perspectiva da estética teológica, a arte assume status de *locus theologicus*” (Caldas Filho, 2016, 133) e que “a beleza é e deve ser companheira inseparável da teologia” (Caldas Filho, 2016, p. 141), porque, como afirma Bruno Forte (2007, p. 38), “a via da Beleza se revela, assim, como a via de Deus e, portanto, como via de salvação e de verdade: na beleza, tudo é unificado, tudo justificado em seu sentido último”. Mas esse não é apenas um movimento descendente ou um movimento apenas de Deus em direção ao ser humano. O fato de Deus revelar-se, como já foi dito anteriormente, exige por parte do ser humano, a quem Deus se revela, uma postura e um ato. Esse é um ato de fé, que em estética teológica, nos faz pensar em um caminho que nos conduza a Deus. Esse caminho pode ser chamado de “mistagogia”, ou seja, “um mergulho no mistério de nossa presença no mundo” (Dias, 2016, p. 415). As Escrituras Sagradas por diversas vezes traduzem essa experiência e esse ato de fé do ser humano diante do mistério. Desde as primeiras linhas, os hagiógrafos indicam que a experiência de Deus feita pelo ser humano é de natureza epifânica e que há uma adesão a essa epifania, há um caminho de volta, onde o ser humano, acolhendo a revelação, busca relacionar-se com aquele que se revelou. A beleza, a quem aqui chamamos “Deus”, provoca uma resposta por parte do ser humano, que chamamos “ato de

Mendonça (2019, p. 31), “verdade e bondade não têm possibilidade de atrair o homem a não ser que este se sinta tocado ‘por algo que fascina’, como escrevia Plotino”.

¹⁰³ Santo Agostinho já havia compreendido isso ao dizer: “Dirijam-se para Cristo todos os nossos afetos. *Ele é a única beleza*. Amou-nos a nós que éramos feios, e deseja imensamente tornar-nos participantes da sua beleza” (Agostinho de Hipona, 2017, p. 203, grifo nosso).

fé”¹⁰⁴. Dessa forma, “a função mistagógica leva o crente a uma vida de fé intensa. Assim, na vida cotidiana, o homem que se percebe como palavra pronunciada por Deus e o percebe como seu todo fundante, pode dar uma resposta a esta palavra que é ele mesmo” (Dias, 2016, p. 414).

2.5 Considerações Parciais

Nesta primeira parte, tivemos o objetivo de tratar sobre a relação entre teologia e literatura, apresentando o humano como mediação para esse diálogo. Para tanto, foi preciso redescobrir na teologia a antropologia, pois somente quando reconhecemos que a “questão de Deus” é também e, antes de tudo, a “questão do humano”, é que poderemos refletir sobre o Deus Cristão.

De fato, diferentemente do Deus da teodiceia, um ser impassível, refletido mais a partir de conceitos do que propriamente a partir daquilo que ele revela de si, o Deus cristão é um Deus que se move e que se envolve com a história humana. A partir da revelação, compreendemos que tudo em Deus é relação, nele não há espaço para a impassibilidade. O motor imóvel aristotélico não combina com o Deus que se revela na criação, na libertação do povo hebreu e na encarnação do Verbo. O Deus cristão é um Deus que se move em direção ao ser humano com o intuito não apenas de revelar-se, mas também de revelar o humano ao próprio ser humano.

Depois, apresentamos como a literatura é também uma forma de revelação do humano e tem como finalidade a humanização do ser humano. Em literatura, tudo diz respeito ao humano, sua condição, seus sofrimentos e suas alegrias, suas virtudes e vícios. Mais do que compreender o humano, a finalidade da literatura é revelar o humano para si mesmo. No romance, gênero escolhido por nós para esta pesquisa, o que se verifica não são aventuras, fantasias, desgraças apenas, mas a humanidade em seu sentido pleno. É o profundamente humano que se revela a partir da relação autor-obra-leitor, essa tríade indispensável para a compreensão do que o ser humano de fato é. Nada foge à literatura. Tudo o que é humano, nela encontra um espaço para desenvolver-se. Por isso, como fizemos com a teologia, buscamos trazer a antropologia contida na literatura para o espaço que ela merece, visto que, todo aquele que se debruça sobre uma obra literária tem como objetivo não de se tornar um

¹⁰⁴ Segundo Alex Villas Boas (2011a, p. 104), “como literatura, as Escrituras contém uma mistagogia poética apropriada a uma experiência que [re]cria a vida humana. Há nisso uma *poesia* de Deus, uma ação criativa e criadora que provoca o que a literatura bíblica chama de *coração*”.

especialista em análise literária, “mas um conhecedor do ser humano”, para citar novamente Todorov. Se esse não for o objetivo da literatura, o autor trabalhou em vão e a obra morre nela mesma.

Esse resgate da antropologia na teologia e na literatura é o que nos proporciona um diálogo fecundo em que, assim como a teologia pode ser um campo vasto para a literatura com os seus temas, também a literatura pode ser um *locus theologicus* para a teologia. Sim, é possível fazer teologia a partir de uma obra literária porque tanto a reflexão teológica como a literatura nascem de um mesmo movimento do ser humano ao transcendente, que pode ser compreendido como o “sagrado” ou mesmo como o “plenamente humano”. Sempre que o ser humano transcende àquela realidade imanente, seja pensando o sagrado, seja pensando seres fictícios, o que ele está buscando é compreender-se através daquilo que Victor Frankl chamou de “autotranscendência”. Isso é o que perceberemos na obra de Ariano Suassuna, de maneira especial no *Romance d'A Pedra do Reino*, que por anos ficou como uma obra incompleta, mas que encontrou no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* a sua conclusão.

3 ARIANO SUASSUNA: “O GÊNIO DA RAÇA BRASILEIRA”

3.1 Introdução

Quando nos propusemos a fazer teologia a partir de uma obra de literatura, nossa intenção era exatamente buscar nesses textos os dramas humanos e as diversas formas de redenção, que se podem exprimir de diferentes modos: viver um amor que, por longo tempo, lhe fora impossível; vestir uma armadura e sair destruindo os monstros, mesmo que estes sejam moinhos; depositar na amizade uma confiança, tal que a salvação lhe é alcançada diante da fidelidade redentora ao amigo; viver um amor proibido, mesmo que lhe custe a vida; buscar pela amada, mesmo quando esta já não vive mais em nosso mundo; voltar para casa, enfrentando os perigos do mar bravio, apenas para dar mais um beijo em sua esposa; suicidar-se por amor; ou, como em Ariano Suassuna, superar a dureza da vida através de quiproquós armados por seus personagens, em sua grande maioria pobres, para sobreviver um dia após o outro. Na literatura, mais do que nos livros de teologia, é que geralmente o profundamente humano se encontra, com suas lutas diárias, suas lágrimas de dor e de alegria, suas fidelidades e infidelidades, e é exatamente pelo humano contido na obra que desejamos propor uma reflexão teológica sobre a redenção pela humanização a partir do *Romance d’A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna.

Nesta segunda parte de nossa pesquisa, buscamos trabalhar a vida e a obra do autor paraibano, exilado no Recife por causa de perseguições políticas à sua família, o que fez com que a marca do exílio, das perseguições e do sangue derramado sempre o acompanhasse, até seu último suspiro. Dividimos, portanto, este capítulo em duas seções, sendo a primeira *A Vida de Ariano Suassuna: uma epopeia pessoal*, onde refletiremos sobre a vida do paraibano de Taperoá, dando grande destaque a toda tragédia que se abateu em sua família com o assassinato de seu pai, João Suassuna. Esse destaque que damos à figura do pai e todos os acontecimentos que levaram ao seu assassinato são importantes para compreendermos a obra de Ariano. Além disso, nessa primeira seção, como que em uma pequena biografia, desejamos tratar do contato que Ariano teve desde cedo com a cultura popular, marca de sua arte, assim como sua formação, até chegar a ser o poeta, dramaturgo, romancista, artista plástico, professor, dono de circo e palhaço do mesmo, em moldes não convencionais. Na segunda seção, cujo título é *A Obra de um Gênio*, queremos refletir um pouco sobre as obras de Suassuna no campo da arte literária, a saber: poesia, teatro e romance. Tratar de toda a obra de

Suassuna, incluindo ensaios, artes plásticas, entrevistas, aulas-espetáculos, deixaria esse trabalho um tanto quanto denso, por isso optamos apenas pela arte escrita.

3.2 A Vida de Ariano Suassuna: uma Epopeia Pessoal

Escolhemos como título desse capítulo *A Vida de Ariano Suassuna: uma epopeia pessoal*, considerando que, quando observamos com atenção sua arte, logo reconhecemos muito de sua pessoa e dos dramas vividos, até ser reconhecido como grande escritor. O fato de Suassuna ter feito da literatura uma forma de “redenção” à memória do pai, perpetuando seu nome e sua história, faz com que falar de sua biografia seja parte indispensável para esse estudo, como veremos. Nesse sentido, compreender a vida de Ariano Suassuna é fundamental para se entender os temas trabalhados em sua obra, pois, nela, a vida de Ariano, muitas vezes, se confunde com a de seus personagens.

3.2.1 Nascimento e infância

Ariano Vilar Suassuna nasceu a 16 de junho de 1927, na cidade da Paraíba, como era conhecida a capital do Estado da Paraíba, antes de receber o nome de seu “presidente”¹⁰⁵, João Pessoa, que havia sido assassinado¹⁰⁶. Filho de João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna, então presidente da Paraíba, e Rita de Cássia Dantas Villar, é o oitavo dos nove filhos do casal e nasce no Palácio da Redenção, sede do governo estadual (Newton Junior, 2000, p. 11). O pai havia pensado de chamar a criança de Pedro, mas muda de ideia ao conhecer a história de Santo Ariano, que havia vivido no Egito (Victor; Lins, 2007, p. 13).

Ao contrário do que se pode pensar, a infância de Suassuna não foi das mais tranquilas. Tendo apenas 3 anos de idade, seu pai foi assassinado com um tiro pelas costas no Rio de Janeiro (Victor; Lins, 2007, p. 15), deixando-o órfão com seus oito irmãos e com uma mãe viúva. Antes mesmo do assassinato do pai, a família foi obrigada a se mudar para o Recife, por causa das perseguições por parte dos familiares de João Pessoa, que acreditavam estar João Suassuna envolvido no assassinato do “presidente”, como veremos mais adiante. Pode-se dizer que a infância de Suassuna foi marcada por “êxodos” forçados, fazendo-o um retirante desde os primeiros tempos de vida, fugindo não da seca, mas da violência e de um “possível desejo de vingança”, algo que não se dará pelas armas, mas pelas letras.

¹⁰⁵ O que correspondia ao cargo de “governador”, na atualidade.

¹⁰⁶ A mudança de nome da cidade de “Paraíba” para “João Pessoa” se deu a partir de 4 de setembro de 1930.

3.2.1.1 *O filho do presidente da Paraíba*

João Ubaldo Pessoa de Vasconcelos Suassuna era filho de Alexandrino Felício Suassuna e Joana Francisca Pessoa de Vasconcelos Suassuna. Foi o nono filho do casal, sendo precedido por Pio, Cassiana, Maria Alexandrina, Anacleto, Laura Amélia, Cristiano, Antônio e Alexandrina; depois de João, nasceu ainda Adália. João Suassuna nasceu a 19 de janeiro de 1886, em Catolé do Rocha, quando “o Sertão vivia ainda a ressaca da grande seca (1877-1879)” (César, 2020, p. 41).

Pode-se dizer que João Suassuna era, de fato, filho do sertão. Com a morte do pai em 1906, quando tinha apenas 14 anos, herda com seu irmão Cristiano a fazenda Fortuna, em Catolé do Rocha. Deixou por um tempo aquela terra árida, castigada pelo sol, para cursar Ciências Jurídicas na Faculdade de Direito de Recife, recebendo o diploma em 1909. Uma vez formado, retorna ao sertão nordestino para exercer a profissão. Segundo Albuquerque e Nunes (2015, p. 31):

Foi advogado em Mossoró (RN), juiz em Umbuzeiro, Monteiro e em Campina Grande. Depois foi procurador da Fazenda Nacional na Paraíba, sempre atuando com denodo e princípios éticos. Auxiliar do governo do Presidente Castro Pinto, continuou com o presidente Antônio Pessoa, quando este assumiu o Governo do Estado por um curto Período.

Ao auxiliar o governo de dois presidentes da Paraíba, tem contato com a família Pessoa, que, na época, tinha grande influência na política paraibana. Epitácio Pessoa, chefe do clã político dos Pessoa, via em Suassuna “uma liderança que precisava ser seguida” (Albuquerque; Nunes, 2015, p. 31). Esse contato com a família Pessoa seria uma benção e uma maldição para os Suassuna.

Em 1913, João Suassuna deixa-se encantar pela jovem Rita de Cássia Dantas Villar, que na época contava com 16 anos, enquanto ele tinha 27. No mesmo ano, casaram-se, em 1º de dezembro. Na época, era procurador da Fazenda Nacional na Paraíba. Em 1914, nasceu o primeiro filho do casal, Saulo, sendo seguido por João, em 1916. Nessa época, João Suassuna exercia mandato de Deputado Estadual e fora chamado para exercer a magistratura em Alagoa do Monteiro. Fixa-se com sua esposa e os dois filhos na fazenda Quixaba, que pertencia aos pais de Dona Ritinha. Ali, nasceu Lucas, em 1918. Depois de dois anos, João Suassuna

compra a fazenda Malhada da Onça¹⁰⁷, onde nasceram Selma, em 1920, Marcos, em 1921, e Germana, em 1923 (César, 2020, p. 42-43).

Em 1919, Suassuna irá licenciar-se da magistratura para participar do projeto de Epitácio Pessoa contra a seca, quando este era Presidente do Brasil. No ano seguinte, todavia, recebe o convite do presidente da Paraíba de então, Sólon de Lucena, para assumir a Inspeção do Tesouro do Estado, o que seria o correspondente em nossos dias à Secretaria das Finanças. Em 1924, depois de tanto colaborar com seu estado, Suassuna é indicado para concorrer a uma vaga como deputado federal, sendo eleito no mesmo ano (César, 2020, p. 45).

Uma vez eleito, precisou ausentar-se de seu estado, sua família e seu sertão tão querido. Nesse tempo, Dona Ritinha permaneceu na fazenda Malhada da Onça, onde, segundo Ana Maria César (2020, p. 46), “para espantar a saudade do marido, tocava bandolim nas noites estreladas do Sertão paraibano”.

A carreira meteórica de Suassuna na política paraibana e brasileira não parou por aí. No mesmo ano que fora eleito como deputado federal, João Suassuna viu seu nome indicado pela convenção do Partido Republicano Paraibano para presidir o estado da Paraíba, substituindo Sólon de Lucena. Suassuna tinha chamado a atenção de Epitácio Pessoa e de Sólon de Lucena, então presidente do partido. De acordo com Marcos Cavalcanti de Albuquerque e José Nunes (2015, p. 73),

Foi na parceria com os Pessoa que [Suassuna] se destacou no grupo de jovens idealistas e não demorou a se tornar líder político feito presidente. Tanto é que Epitácio, o todo poderoso da família, tinha especial atenção por ele e dando-lhe importante contribuição para ser presidente da Paraíba.

Uma vez eleito presidente da Paraíba, Suassuna retornaria para sua terra, sua família, seu sertão. Embora a sede do governo ficasse na capital litorânea de mesmo nome do estado, João Suassuna permaneceu sempre um sertanejo. De acordo com Oswaldo Trigueiro, que depois viria também ele a governar a Paraíba,

De todos os sertanejos que passaram pela política do Estado, Suassuna parece-me ter sido o mais autêntico. Pelos predicados de inteligência, podia ter tido êxito em qualquer atividade. Possui condição para ser grande advogado ou brilhante professor de Direito. Mas, para ele, o Sertão estava em primeiro lugar (Albuquerque; Nunes, 2015, p. 84-85).

¹⁰⁷ Suassuna faz referência a essa fazenda no *Romance d'A Pedra do Reino*. Aqui, Ariano muda o nome da fazenda para “Onça Malhada”, que pertencia a Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, padrinho de Quaderna, e onde este último nascera (Suassuna, 2017a, p. 45).

Embora governasse para todos, sua atenção ao sertão paraibano era evidente. Segundo César (2020, p. 77-78), Suassuna teria iniciado seu governo “com estudos e construções de açudes, barragens, represas, poços tubulares, chafarizes, tanques de água doce – tudo e qualquer coisa que matasse a sede do sertanejo”.

Além disso, preocupou-se com a agricultura e com a pecuária. O cultivo do algodão teve atenção especial do presidente, por considerá-lo “base fundamental da riqueza pública e particular do estado” (César, 2020, p. 78). Para se ter ideia, em 1924, ano em que Suassuna fora eleito, o estado vendeu 14 milhões de quilos do produto. Em 1925, as vendas subiram para 19 milhões e, em 1926, chegou-se quase a 22 milhões de quilos (Albuquerque; Nunes, 2015, p. 86).

Todavia, não era apenas com a economia e com a seca que o presidente deveria se preocupar, pois “o Sertão de Suassuna se achava bem no meio da terra do cangaço” (César, 2020, p. 79). Mas também nessa questão tivera sucesso. Usou as forças policiais contra os cangaceiros, a tal ponto que Virgulino Ferreira da Silva, o famoso Lampião, “não cruzou a Paraíba durante sua administração” (Albuquerque; Nunes, 2015, p. 116). O sucesso contra os bandoleiros se deu porque Suassuna conhecia muito bem com quem estava lidando, pois encomendara ao jornalista Érico de Almeida uma biografia sobre o “rei do cangaço”, como ficou conhecido, que viria depois a ser publicada, em 1926, tornando-se a primeira grande biografia de Lampião (Newton Junior, 2000, p. 12). Para auxiliar na luta contra os cangaceiros, Suassuna contará com o apoio de seu amigo José Pereira, poderoso coronel de Princesa, fornecendo-lhe armas e munição para que seus homens pudessem atuar junto com a polícia. Interessante que, até então, José Pereira era tido como amigo dos cangaceiros, inclusive de Lampião (Albuquerque; Nunes, 2015, p. 118-121), entretanto, como afirma Ariano Suassuna,

Na mensagem que enviou à Assembleia Legislativa do Estado, após seu primeiro ano de governo, o Presidente João Suassuna iria se referir expressamente à luta que empreendera contra o cangaço e à valiosa ajuda que estava recebendo, nela, do seu grande amigo José Pereira Lima, o chefe político de Princesa. Como se vê, José Pereira, em vez do cangaceiro que dizem, hoje, ter sido ele, foi um dos esteios mais fortes do Governo Suassuna, na luta que este empreendeu e que terminou levando a bom termo para expulsar Lampião do Estado da Paraíba (Albuquerque; Nunes, 2015, p. 121).

Além da seca e dos cangaceiros, João Suassuna terá ainda que lidar com a Coluna Prestes, que entrou na Paraíba em 5 de fevereiro de 1926 para arrebanhar gente para sua revolução durante seu governo. De acordo com César (2020, p. 80), “ao pisar terras do Sertão, a marcha passou a enfrentar novos inimigos, os jagunços, a mando dos coronéis, e a

resistência da população na defesa de seus bens e da própria vida”. O presidente Suassuna, em mensagem à Assembleia Legislativa, relata as providências que tomou contra a Coluna:

Percebendo que o objetivo dos insurretos era fugir e passar, guarneci como pude as nossas principais cidades e vilas, enquanto a polícia, ajudada por civis dedicados à causa legal, foi inquietando o inimigo, que pouco demorou em território paraibano (César, 2020, p. 81).

A coluna não obteve sucesso em terras paraibanas, mas, o pouco tempo em que ficou, causou uma ferida aos povos sertanejos. Em direção a Triunfo, a Coluna aproximou-se da vila de Piancó, que tinha como chefe político o padre Aristides Ferreira da Cruz, deputado estadual nessa época. Na manhã do dia 9 de fevereiro, travou-se batalha entre a Coluna e os que haviam sido agrupados pelo padre Aristides para defender a cidade¹⁰⁸. Segundo César (2020, p. 81-820),

Naquela manhã, travou-se uma batalha de equívocos: os defensores de Piancó, acreditando que os revoltosos estavam reduzidos a menos de 200 homens sem munição e fugitivos das tropas legalistas; os revolucionários pensando encontrar uma cidade desguarnecida e pacífica.

Quando entraram na cidade foram recebidos à bala, o que fez com que os revoltosos recuassem. Seis horas de tiroteio é o que se conta, até que o coletor da cidade, Manuel Cândido, hasteia uma bandeira branca na frente da casa, o que é interpretado como rendição, fazendo com que muitos civis e milicianos, homens do padre Aristides, fugissem da cidade, restando apenas 14 homens na casa do deputado estadual, chefe político de Piancó. Um deles ainda teve oportunidade para fugir. Padre Aristides e os outros 12 foram degolados (César, 2020, p. 82).

Em 1925, nasceu mais uma filha do casal João Suassuna e Dona Ritinha, Betacoeli, e em 16 de junho de 1927, nasce Ariano Suassuna, no Palácio da Redenção, sede do Governo da Paraíba, enquanto João Suassuna ainda era presidente.

Após quatro anos à frente do governo da Paraíba, João Suassuna entrega o cargo para seu substituto, João Pessoa. Essa troca no comando do governo, todavia, não fora tão simples assim. Desde Sólon de Lucena, o Presidente em exercício era também o Presidente do Partido Republicano Paraibano. Entretanto, pode-se dizer que essa função não lhe dava a autoridade que se supõe pelo cargo, pois tal autoridade estava mesmo com Eptácio Pessoa, o grande

¹⁰⁸ Ariano mencionará esse episódio no *Romance d'A Pedra do Reino*: “Aqui no sertão, a coisa menos surpreendente é um Padre-cangaceiro, do tipo do Padre Aristides Ferreira, degolado em Piancó, pela ‘Coluna Prestes’, em 1926” (Suassuna, 2017a, p. 42).

líder do partido. Nada acontecia sem o aval de Epitácio, que mesmo sendo, nessa época, ministro na corte de Haia, era consultado para tudo. Fora consultado para a indicação de Suassuna por Sólon de Lucena, e fora consultado por Suassuna sobre a indicação de seu substituto, assim como os nomes para 1º Vice-Presidente e 2º Vice-Presidente, e o nome de João Pessoa não constava em nenhum dos cargos.

Suassuna havia montado chapa com Julio Lira para Presidente, José Pereira, coronel de Princesa, para 1º Vice-Presidente, e José Queiroga como 2º Vice-Presidente. Como de costume, mesmo porque Suassuna tinha enorme respeito por Epitácio, enviou os nomes indicados para o chefe do clã Pessoa, que, em resposta, demonstrou desaprovação ao nome de Júlio Lira, pois o considerava sem expressão política. Não era conhecido no governo federal, no Congresso, muito menos dos chefes políticos da União. Para ele, o presidente deveria ser alguém que estivesse longe da política paraibana, sem laços partidários, amante de sua terra, conhecido, amigo, mas, ao mesmo tempo, que fosse uma pessoa de contatos na capital federal. Para ele, o único que reunia esses requisitos era seu sobrinho, João Pessoa. Com isso,

Epitácio Pessoa, habilmente, montou uma chapa, deslocando as peças como num jogo de xadrez: Álvaro de Carvalho trocava a Câmara Federal pela primeira vice-presidência; Julio Lira se deslocava para a segunda vice-presidência; João Suassuna assumia a posição deixada por Álvaro de Carvalho. No tabuleiro, as peças pareciam maleáveis e as jogadas, previsíveis. No cenário político, dispunha-se de interferências para além das estratégias dos jogadores (César, 2020, p. 93).

Epitácio, sendo chefe político, desconsidera a autoridade de João Suassuna que, por respeito, aceita a chapa proposta. João Lira, de candidato a Presidente, desce para a segunda vice-presidência.

3.2.1.1.1 A influência de João Suassuna para Ariano

João Suassuna governou a Paraíba de 1924 a 1928, no tempo em que o Brasil era governado por Arthur Bernardes e, depois, por Washington Luis. Era um homem culto, formado em Direito pela Faculdade de Direito do Recife, como já dito, e admirador de Euclides da Cunha. Uma admiração que seria herdada por Ariano, como ele mesmo afirma:

Descobri, também, o porquê de eu admirar tanto Euclides da Cunha... Eu sempre me considerei da linhagem de Euclides da Cunha... Mas havia mais... Comecei a lembrar-me de que o primeiro exemplar que li de *Os Sertões* pertenceu a meu pai... Meu pai era louco por Euclides da Cunha, pelo *Os Sertões*, inclusive escreveu algumas coisas sobre esse livro (Nogueira, 2002, p. 32).

Sendo sertanejo de nascimento e entusiasta das manifestações populares, principalmente as ligadas ao Romanceiro Popular Nordestino¹⁰⁹, como afirma Carlos Newton Junior (2000, p. 13), “João Suassuna jamais se deixou fascinar pela cidade grande, morando na capital meio a contragosto”. Era um típico homem do sertão nordestino, tocador de viola e contador de histórias, como assegura Rodriguez (1994, p. 263):

Verão de 1926. Casa grande de telhas, com alpendres. Risos matinais de crianças, alegria enfim... Ao centro do terraço, em descanso domingueiro, a figura insinuante de João Suassuna. Em cada vaivém da rede, trazia um chiste das suas bem vividas e melhor contadas histórias sertanejas. A roda que ali se deliciava, naquela tertúlia, era a mais seleta do sertão... quanta pena faz ao conhecedor daquelas plagas, nos dias que correm, olhar a decadência, o abandono da antiga mansão, outrora tão bem cuidada, ... e ver agora aquelas paredes corroídas pelo ‘nordeste’ implacável, talvez guardando ainda o eco da voz acolhedora e vibrante de um dos seus presidentes, cujas virtudes a Paraíba não soube compreender.

Quando terminou seu mandato de Presidente, João Suassuna retornou ao sertão paraibano, fixando-se em uma de suas fazendas, a “Acauhan”, localizada no município de Sousa. É nessa fazenda que Ariano dará os primeiros passos, assim como é nesse ambiente que terá as poucas lembranças que possuía de seu pai, como, quando

Passeiam à margem do rio que cortava a fazenda, durante um pôr-do-sol. Noutra, o menino vê-se balançando com o pai numa rede, armada no alpendre da casa baixa. Numa terceira, observa o pai tirando fruta de carnaubeira que ficava em frente à casa. Por último, lembra-se do pai em pé, ao seu lado, na calçada de pedra da casa, num entardecer, tão-perto-tão-longe, as pernas da calça balançando ao vento, quase a lhe tocarem o rosto (Newton Junior, 2000, p. 17-18).

Na verdade, a última recordação que Ariano tem de seu pai não se dá em Acauhan, mas em Recife, vendo João Suassuna embarcar no navio que o levaria ao Rio de Janeiro para defender-se da acusação de ser mandante do assassinato de João Pessoa. Era a última vez que Ariano o veria (Newton Junior, 2000, p. 18).

O pouco tempo com o pai, no entanto, não fez com que o escritor o esquecesse. Ao contrário, pode-se dizer que em toda a sua obra há uma referência a seu pai, como o próprio Ariano diz em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL):

Foi de meu Pai, João Suassuna, que herdei, entre outras coisas, o amor pelo Sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da

¹⁰⁹ Este “Romanceiro Popular Nordestino” é constituído dos romances da Literatura de Cordel, como também das poesias que eram improvisadas por cantadores, geralmente mediante um “mote”.

lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou (Suassuna, 1990).

Dentre as principais referências que Ariano faz a seu pai em sua obra, pode-se destacar o poema *A Acauhan – A malhada da onça*:

Aqui morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre meu Destino,
pulsava, junto ao meu, seu coração.

Para mim, seu Cantar era divino,
quando, ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,
eu me vi, como um Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua efígie me queima. Eu sou a Presa,
Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensangüentado. (Suassuna, 1999, p. 190)

A fazenda Acauhan, para o menino, transformou-se em reino, em que seu pai era o Rei, vestido como os “reis” do Nordeste, os vaqueiros. Entretanto, é também lembrança traumatizante: o rei foi morto. Já não há mais espaço para o riso, os corações nunca mais pulsarão juntos, a voz rouca já não será mais ouvida cantando as aventuras do sertão. Nesse sentido,

O assassinato do pai divide o poema em dois: antes música, reino, corações unidos; agora cegueira, brasa, pasto ensangüentado. De certa maneira, a relação com essa figura paterna cultuada é conflituosa, pois, se ele domina os pensamentos do poeta, sua presença é dolorosa pelas lembranças traumáticas que representa (Simões, 2018, p. 301).

Outras referências poderão ser encontradas, ainda, em poemas como *A Morte do Touro Mão de Pau*, onde o autor, já na dedicatória, diz: “À memória de meu Pai, que também preferiu a morte à desonra, tendo sido assassinado a 9 de outubro de 1930” (Suassuna, 1999, p. 40):

Adeus, lagoa dos Velhos!
Adeus, vazante do gado!
Adeus, Serra Joana Gomes
e cacimba do Salgado!
Assim vai-se o Touro manco,
Morto mas não desonrado!

As lembranças que Suassuna tem do pai se farão perceber, ainda, no romance *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana*. Quando o personagem-narrador dom Pedro Dinis Quaderna relata a visão que o profeta Nazário, em 8 de dezembro de 1911, tem da “Moça Caetana”, nome pelo qual é conhecida a morte entre os sertanejos, afirma que, de fato, “naquele dia, a Morte Caetana, numa de suas metamorfoses, estava voando, sob a forma de Onça sagrada, vermelha e alada, por sobre o Reino do Sertão” (Suassuna, 1977, p. 6). Depois de passar pelo sertão, a terrível fera chega ao Recife, fixando o olhar sobre a casa de Detenção, onde, segundo o narrador, vinte anos mais tarde, ocorreria a morte por degola de dois homens, sendo um deles “fundamental” em sua história¹¹⁰. Depois de passar pelo Recife, a Moça Caetana chega à cidade da Paraíba, “cujo velho Palácio do Governo sobrevoou duas vezes, agourando morte sangrenta a dois Presidentes que iriam ocupá-lo – um treze, e outro dezessete anos depois” (Suassuna, 1977, p. 9). Os dois presidentes a quem se refere o narrador são João Suassuna e João Pessoa, ambos assassinados em 1930.

3.2.2 A Revolução de 1930 e o assassinato de João Suassuna

A morte de João Suassuna está relacionada com o assassinato de João Pessoa, então presidente da Paraíba, e se dá no mesmo ano. Na verdade, três homens de nome “João” protagonizaram essa história: João Suassuna, João Pessoa e João Dantas.

Em 1930, João Pessoa era presidente da Paraíba e candidato a vice-presidente da República na chapa de Getúlio Vargas. Antes, porém, a sociedade brasileira passava por transformações. A República era jovem. Proclamada a 15 de novembro de 1889, contava com pouco mais de 40 anos, quando da formação da chapa. Entre o fim da monarquia e a Revolução de 1930, o país passou por um período de transição, governado pelo Marechal Deodoro da Fonseca, um dos responsáveis pelo golpe que derrubaria a monarquia, até que se tivesse uma constituição republicana. Uma vez aprovada em fevereiro de 1891, “a Constituição inaugurou o sistema presidencialista de governo. O Poder Executivo, que antes coubera ao imperador, seria exercido por um presidente da República, eleito por um período de quatro anos” (Fausto, 2006, p. 141).

¹¹⁰ Aqui, o autor faz referência a João Dantas, assassino do Presidente da Paraíba, João Pessoa, e de Augusto Caldas, cunhado de João Dantas, acusado de ter participado do crime.

A chamada “Revolução de 30”, que teve seus ensaios na década de 20 e na criação da Aliança Liberal, vai de fato acontecer diante de uma tragédia que ocorrerá a quilômetros de distância da capital do País, mais precisamente na Confeitaria Glória, situada à Rua Nova, em Recife. Nesse lugar, no dia 26 de julho de 1930, era assassinado à queima-roupa o então presidente da Paraíba, João Pessoa, que naquele ano fora candidato a vice-presidente da República, formando chapa com Getúlio Vargas. O assassino era João Dantas, primo de Dona Ritinha, esposa de João Suassuna.

3.2.2.1 O assassinato de João Pessoa

Tendo perdido as eleições, João Pessoa terá agora a difícil tarefa de continuar governando a Paraíba sem o apoio dos chefes políticos do sertão, que se rebelaram contra o presidente do Estado, assim como diante da “vingança” por parte do governo federal, que não esquecera o “nego” de João Pessoa para apoiar a candidatura de Julio Prestes para Presidente do Brasil.

A Paraíba encontrava-se dividida entre os apoiadores do presidente e os apoiadores dos chefes políticos do sertão liderados por José Pereira, grande amigo de João Suassuna e dos Dantas, de Teixeira. O confronto com os coronéis do sertão lhe custaria a vida, não por que estes tramaram sua morte, mas porque as atitudes de João Pessoa os levaram a responder à altura, resguardando-lhes a honra.

Pouco tempo antes das eleições, estoura a chamada Guerra de Princesa, quando o município chefiado por José Pereira declara sua independência da Paraíba. Com a derrota no pleito, João Pessoa deveria pôr ordem no Estado, mas não contaria com o apoio do Palácio do Catete. Os homens de José Pereira venciam todas as batalhas travadas contra a polícia do Estado. Para piorar a situação, entra a questão com a família Dantas, mais precisamente com João Dantas, advogado e grande crítico de João Pessoa. Segundo Fernando Melo,

A indisposição com a família Dantas era antiga e tornou-se mais acirrada com o início da Guerra de Princesa, quando Joaquim Dantas, irmão do advogado, foi preso e passou dois meses incomunicável. Como se não bastasse, a fazenda de Franklin Dantas, pai do advogado, foi incendiada pela polícia do Estado (Melo, 2003, p. 259).

O ato contra a família não intimidou João Dantas, que enviou a João Pessoa um telegrama, em que afirma que “nenhum Dantas se amedrontará nem se humilhará diante vosso capricho” (Melo, 2003, p. 260). Ao fim da missiva, João Dantas ainda ameaça: “felizmente

tendes filhos e juntamente com eles respondereis pelo que sofrer minha família, respondendo também Estado pelos prejuízos materiais nos causardes” (Melo, 2003, p. 260).

A essas duras palavras de João Dantas, João Pessoa reage mandando que se publique no jornal oficial do governo, *A União*, uma dura resposta, em que afirma mal conhecer João Dantas, dizendo, ainda que a bravura de Dantas é “telegráfica”, como que o desafiando (Melo, 2003, p. 260). Desde então, começam a ser publicados diversos artigos no jornal *A União* por parte de João Pessoa contra Dantas, enquanto este responde-os com outros artigos publicados no *Jornal do Commercio*, pertencente aos Pessoa de Queirós, primos e inimigos de João Pessoa, de Recife.

A tragédia do assassinato de João Pessoa, todavia, começa a tomar forma, quando a polícia invade o escritório de João Dantas, retirando do local diversos documentos de clientes seus, assim como cartas íntimas que o advogado trocava com a professora Anayde Beiris. Essas cartas foram tidas como obscenas, sendo expostas na sede do jornal *A União*, onde qualquer pessoa poderia ter acesso a elas. João Dantas teve, assim, sua vida profissional e íntima invadida e, claro, o advogado reagiria. Em 25 de julho, um dia antes do assassinato do presidente da Paraíba, João Dantas escreveu longo artigo, com o título *Uma atentado que desmascara bandidos e define uma época*. Por esses tempos, diante das perseguições políticas, João Dantas morava em Recife, o que acabou colaborando para a tragédia.

No dia 26 de julho, sai uma pequena nota no jornal *A União*, informando que o presidente João Pessoa, naquele dia, iria a Recife para visitar o Dr. Cunha Lima, juiz federal e seu amigo, por causa de uma intervenção cirúrgica pela qual o juiz passara. Mesmo com alguns auxiliares seus o advertindo quanto ao perigo de ir a Recife, pois ali se encontravam muitos opositores, inclusive João Dantas, que já lhe havia feito ameaças, isso não surtiu efeito em João Pessoa. Já na capital pernambucana, visita seu amigo, assim como o *Diário da Manhã*, antes do almoço. Às 17h, se dirige à confeitaria Glória, local da tragédia (Melo, 2003, p. 268-269).

Naquele dia, João Dantas, vindo de Olinda, busca informações sobre a comitiva do presidente da Paraíba, até que o localiza na Confeitaria Glória, situada à Rua Nova, 318, esquina com a Rua Santo Amaro. Apresenta-se a João Pessoa e atira nele à queima-roupa. João Pessoa chega a revidar, mas a bala atinge João Dantas de raspão (César, 2020, p. 23-24).

João Pessoa estava morto. Não demorou para que se buscassem os responsáveis por seu assassinato. Um crime passionai transformou-se em crime político, fazendo com que todos os inimigos políticos de João Pessoa fossem perseguidos, dentre esses, João Suassuna. Além disso, a Aliança Liberal viu no assassinato do presidente da Paraíba a oportunidade de

impedir a posse de Julio Prestes como presidente da República. Logo surgiram acusações de que o governo Federal estaria envolvido naquela fatalidade. O corpo de João Pessoa, desde que deixou o necrotério passou por uma verdadeira peregrinação. O povo de Recife saiu às ruas para homenagear o presidente paraibano, lotando a Rua Nova, a Concórdia, a praça da Detenção, por onde o caixão deveria passar, rumo à Estação Central. De Recife, o corpo do presidente João Pessoa foi levado de trem rumo à capital paraibana, parando, às vezes, em cidades pernambucanas para receber homenagens (César, 2020, p. 74).

3.2.2.2 O assassinato de João Suassuna

Algumas horas antes do atentado contra o presidente da Paraíba, João Dantas esteve no Hotel Lusitano, no Recife, onde residiam, à época, João Suassuna e Julio Lira, segundo vice-presidente do estado da Paraíba¹¹¹. Entregou a Suassuna um artigo que escrevera e que deveria ser publicado no dia seguinte pelo *Jornal do Commercio* (César, 2020, p. 23). De fato, havia certa ligação entre Suassuna e João Dantas por este ser primo de Dona Ritinha, esposa de Suassuna. Além disso, os dois tinham ligações políticas com José Pereira, coronel de Princesa. Todavia, o crime cometido por João Dantas tinha todas as características de crime passional, uma vez que sua vida íntima fora exposta no periódico oficial do governo da Paraíba *A União*. Não foi isso que entenderam os aliados de João Pessoa. Segundo Albuquerque e Nunes (2015, p. 217),

Sobre eles [João Suassuna e Júlio Lira], tentaram imputar todas as causas da morte de Pessoa. Denunciaram-nos como mandantes criminosos, como se não tivessem, por todo o tempo, buscado apaziguar e harmonizar o relacionamento entre as lideranças políticas. Quem conhecia e acompanhava a atuação dos dois, Lira e Suassuna, o caráter de cada um, suas virtudes, sabia que seriam incapazes de gesto arbitrário e de igual tamanho.

João Dantas, por diversas vezes, confessou ser o único responsável pela morte de João Pessoa, mas isso não foi suficiente para os aliados do presidente assassinado, que buscavam a todo custo vingar a sua morte¹¹². Diante das acusações, foi necessário que Suassuna, deputado

¹¹¹ Por terem se tornado inimigos políticos de João Pessoa, tiveram que se retirar da Paraíba, por causa das perseguições.

¹¹² Quando a chamada “Revolução de 30” estourou, logo buscaram invadir a Casa de Detenção de Recife em busca de João Dantas. Em 6 de outubro de 1930, os revoltosos conseguem adentrar a cadeia. João Dantas já esperava o pior. No dia seguinte saíria a notícia no Diário De Pernambuco: “O suicídio na Casa de Detenção de João Dantas e Augusto Moreira Caldas” (César, 2020, p. 322). Era o que os revoltosos diziam. Os corpos foram preparados para parecer que os dois infelizes teriam tirado a própria vida, arrumou-se a cela em que estavam, para não indicar que ali houve briga. Mesmo as primeiras investigações indicavam o suicídio, mas uma perícia

federal à época, viajasse para o Rio de Janeiro, capital da República para defender, na câmara dos deputados, a sua honra. Sabia, no entanto, que sua vida corria riscos. No dia 9 de outubro, dirigindo-se à Câmara dos Deputados, às 8h, ao atravessar a rua, foi surpreendido por um tiro dado pelas costas, sem a possibilidade de defesa. Seu assassino chamava-se Miguel Alves de Sousa, que conseguiu fugir após o crime (Albuquerque; Nunes, 2015, p. 222).

Com Suassuna, no bolso do paletó, foi encontrada uma carta que escrevera no dia anterior à sua morte, endereçada à sua esposa, onde já indicara o risco que corria por causa das denúncias de ser mandante do atentado contra João Pessoa. Em um trecho de sua carta afirma: “posso também desaparecer na voragem, sem vê-la mais, aos filhos, minha mãe, irmãos, cunhados, sobrinhos e amigos; disto tenho verdadeiro pressentimento” (César, 2020, p. 346). Ainda,

Se me tirarem a vida os parentes do presidente João Pessoa, saibam todos os nossos que foi clamorosa a injustiça – eu não sou responsável, de qualquer forma, pela sua morte, nem de pessoa alguma neste mundo. Não alimentem, apesar disto, ideia ou sentimento de vingança contra ninguém. Recorram para Deus, para Deus somente. Não se façam criminosos por minha causa!(César, 2020, p. 346-347).

A morte de João Suassuna foi mais uma tragédia vivenciada pelo povo paraibano, ainda mais por sua família e seus amigos. Para Ariano, seu filho, foi uma marca que o acompanhou e se fará perceber em sua obra, como afirma Carlos Newton Junior (2000, p. 16-17):

A morte de João Suassuna representou, para o menino Ariano, a queda de um mundo de felicidade absoluta para um mundo de sofrimento sem redenção. De um mundo luminoso e reto, belo e ordenado, para um outro, sombrio e tortuoso, violento e enigmático, no qual a morte parecia estar sempre de tocaia, a cada curva do caminho, por trás das pedras, em cima de serrotes espinhentos e lajedos ferrujosos. Não é outra a origem mais remota da marca trágica que se fará presente nos primeiros textos de Ariano Suassuna, no campo da Poesia, do Teatro e do Romance.

Na verdade, a vida de toda a família Suassuna passaria por grandes transformações. O clima político na Paraíba estava cada vez mais tenso, como afirmam Albuquerque e Nunes (2015, p. 230): “Quem fosse partidário dos Suassuna ou de José Pereira estava na lista dos inimigos dos Pessoa”. É o que se verá mais adiante.

mais detalhada indicaria que os dois foram cruelmente assassinados. No dia 1 de agosto de 1931, o *Diário da Noite*, do Rio de Janeiro, publica uma matéria com o título “A morte trágica dos assassinos de João Pessoa: Quer no Recife, quer na Paraíba, não houve quem desse crédito à versão que atribuía a morte dos criminosos ao suicídio. Todos tinham certeza que haviam ambos sido ‘sangrados’ à maneira usada pelo sertanejo nordestino. Hoje já se pode mais ou menos reconstruir os fatos com o afastamento da hipótese do suicídio. João Dantas e Augusto Moreira Caldas foram “sangrados” logo após a tomada de Recife pelas forças rebeldes” (César, 2020, p. 332).

Mais tarde, em 30 de julho de 1931, Suassuna seria inocentado das acusações de ter sido um dos mandantes do assassinato de João Pessoa (Victor; Lins, 2007, p. 19). Mesmo José Américo, autor de *A Bagaceira*, e fiel aliado de João Pessoa, viria a afirmar: “João Suassuna, deputado federal e chefe da facção a que pertencia José Pereira, foi assassinado no Rio, logo depois da morte de João Pessoa. Morreu inocente. Nada tinha a ver com o crime” (Melo, 2002, p. 108).

Quando já cursava Direito, na Faculdade de Direito do Recife, Ariano Suassuna teria ouvido de Marcelo Pessoa, filho de Joaquim Pessoa, que quem arquitetou a morte de João Suassuna fora o seu tio, Aristarco Pessoa, que na época era general do Exército, encarregando Octacílio de Lucena Montenegro de contratar Miguel, o algoz de seu pai (César, 2020, p. 358).

3.2.3 Os desdobramentos do assassinato de João Suassuna para sua família

Quando João Suassuna morreu, a família encontrava-se em Paulista, uma cidade pernambucana próxima a Recife. Dona Ritinha e seus filhos souberam do assassinato de Suassuna pelos jornais (César, 2020, p. 349). A família tinha visto Suassuna vivo pela última vez em 24 de setembro de 1930, dia em que embarcou rumo ao Rio de Janeiro para defender a sua honra na Câmara dos Deputados (Albuquerque; Nunes, 2015, p. 264). O filho mais velho, Saulo, tinha apenas 16 anos de idade nessa época e, a partir daí, a família passou por grandes dificuldades.

Antes mesmo de ser assassinado, João Suassuna dera jeito de retirar a família da Paraíba, por causa das perseguições políticas. Do sertão, deslocam-se primeiramente para a capital do Estado; depois, passam uma temporada em Natal, no Rio Grande do Norte; por fim, quando do assassinato, os Suassunas já se encontravam em Paulista (Newton Junior, 2000, p. 22-23). A perseguição política fez com que a família Suassuna passasse por um verdadeiro exílio, sendo obrigados a deixar a terra que tanto amavam.

Segundo Carlos Newton Junior, maior especialista na obra de Ariano Suassuna e seu amigo, “a chefia do clã é então assumida pela jovem viúva Dona Ritinha, que demonstra uma enorme coragem no enfrentamento das adversidades que se lhe apresentam” (Newton Junior, 2000, p. 22). De fato, Rita de Cássia Dantas Villar, Dona Ritinha, se tornará o referencial para toda a família. Fiel ao desejo do marido, impedirá qualquer possível anseio de vingança por parte dos filhos aos assassinos de João Suassuna, mesmo sabendo quem o matou e onde estes se encontravam.

3.2.3.1 *Mudança para Taperoá*

Esta pequena cidade do sertão paraibano tornou-se, para Ariano, mais que um espaço geográfico; para o autor, Taperoá era seu espaço mítico, palco da vida e de toda a arte que viria a desenvolver, ou, ainda, como afirma Martins (2018, p. 55, grifo nosso), “Taperoá fora o espaço de experiência no processo de construção do pertencimento ao sertão por parte de Suassuna”.

É em Taperoá que Ariano ouvirá, pela primeira vez, aos sete anos de idade, um desafio de viola, com os cantadores repentistas Antônio Marinho e Antônio Marinheiro. Também na pequena cidade do sertão dos Cariris, Ariano tem contato pela primeira vez com os folhetos de cordel e com o teatro de bonecos, algo que o influenciará literariamente até o fim de sua vida. Ainda, é em Taperoá que Ariano terá contato com o circo e com o palhaço Gregório, que era o astro do circo Strighini (Victor; Lins, 2007, p. 27-33).

A família viveria ainda um bom tempo em Taperoá, mas Ariano, aos dez anos de idade, seria enviado à capital pernambucana para estudar no Colégio Americano Batista, um colégio protestante que funcionava como interno à época. Talvez sua ida para o Americano Batista se dê pelo fato de sua avó, Afra Dantas Vilar, ter se convertido ao protestantismo e, logo depois, também Dona Ritinha. Ariano estudará nesse colégio dos dez até os quinze anos (Victor; Lins, 2007, p. 41). Sua vida em Taperoá seria reduzida aos períodos de férias, mas nunca se desligou daquele lugar. Como afirma Carlos Newton Junior (2000, p. 29), “se, de fato, não foi o seu ‘lugar de nascimento’, Ariano Suassuna fez de Taperoá o seu ‘lugar de decisão’. Ariano é taperoaense porque decidiu sê-lo”. Não é difícil, portanto, compreender o motivo de Ariano ter escolhido Taperoá para ser o palco de sua obra, onde “seus personagens representam os dramas universais da condição humana” (Newton Junior, 2018b, p. 18).

3.2.3.2 *Exílio da família Suassuna no Recife e a formação de Ariano*

Em 1942, Dona Ritinha muda-se definitivamente com os filhos para a capital pernambucana. Ariano e seus irmãos mais velhos já se encontravam na cidade, quando Dona Ritinha foi com o restante da família para Recife. O contato com o sertão ficaria, agora, na lembrança do jovem Ariano, “sua visão do Sertão será a visão de um exilado, alguém que, afastado de sua pátria afortunada, a ela sempre se reportará em tom elegíaco e saudoso” (Newton Junior, 2000, p. 33).

Aos 15 anos de idade, Ariano deixa o Colégio Americano Batista e se matricula no Ginásio Pernambucano, onde permanecerá por dois anos, até concluir o “curso clássico”. O que nos chama a atenção é que, desde os primeiros tempos de estudante, Ariano sempre teve a biblioteca como o lugar mais frequentado por ele na escola. Chegou a ser repreendido, por causa do excesso de leitura (Victor; Lins, 2007, p. 42). Em 1945, estudava no Colégio Oswaldo Cruz, a fim de se preparar para o curso de Direito da Faculdade de Direito de Recife. Nesse colégio, Ariano conheceu o seu amigo para toda a vida, Francisco Brennand. Seus temperamentos eram completamente diferentes, um mais extrovertido, Ariano; outro, mais sério, Brennand. Mas, em comum, tinham o amor pela arte. Brennand foi o responsável por ilustrar os primeiros poemas de Suassuna no *Jornal Literário*, organizado por ele (Victor; Lins, 2007, p. 47).

Em 1946, Ariano Suassuna ingressou na Faculdade de Direito de Recife, não por vocação, mas por não ter outra opção. Em tom irônico, numa aula magna na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 11 de março de 1994, ele diz:

No meu tempo, as opções eram três: Engenharia, Direito e Medicina. Quem sabia fazer conta de somar, ia ser engenheiro – não é o meu caso; eu faço uma conta de somar seis vezes, encontro seis resultados diferentes, todos seis errados. Quem aguentava espiar para defunto, de manhã, ia ser médico. E quem não dava pra nada, ia estudar Direito – era o meu caso (Suassuna, 1994 *apud* Newton Junior, 2000, p. 34).

Já na Faculdade de Direito, Ariano conhecerá um grupo de pessoas interessadas nas Artes, principalmente em Teatro, Literatura, Pintura e Música. Entre esses se encontram Hermilo Borba Filho, Lourenço da Fonseca Barbosa, José Laurenio de Melo, Carlos Maciel, Salustiano Gomes Lins, Galba Pragana, Joel Pontes, Ivan Neves Pedrosa, Aloísio Magalhães, José de Moraes Pinho, Fernando José da Rocha Cavalcanti, Gastão de Holanda, Ana e Rachel Canen, entre outros. Todos estes, ou estudaram com Suassuna ou eram seus contemporâneos na Faculdade de Direito. É nesse tempo que, liderados por Hermilo Borba Filho, esses estudantes retomam em 1946 as atividades do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), agora,

[...] sob nova inspiração teórica, direcionada não mais para a encenação de dramalhões de sucesso fácil e gosto duvidoso, mas para a dos clássicos da dramaturgia universal; direcionada, também, para a pesquisa de um teatro brasileiro novo, de raízes nordestinas e populares (Newton Junior, 2000, p. 43).

3.2.4 Zélia e a guinada para o cômico

Enquanto ainda era estudante de Direito, Ariano Suassuna conheceu aquela que viria a ser a sua primeira e única namorada, companheira por toda a vida e o sentido de sua transformação de autor de tragédias para autor de comédias. A jovem moça seria Zélia de Andrade Lima. A primeira vez que se encontraram foi no cinema Art Palácio, quando Zélia tinha 13 anos, enquanto Ariano tinha 17. Na época, foi Zélia quem notou Ariano, que passara de uma fileira para a outra, pulando os assentos. Três anos depois, o encontro voltaria a acontecer, mas agora seria na rua Nova, no centro de Recife.

Por diversas vezes, Ariano contou em palestras, ou em entrevistas, como o casal se conheceu. Segundo ele, ao caminhar pela rua, não pôde deixar de notar “aquela figura radiosa”. Além disso, reparou que também ela olhava para ele. Em tom cômico, afirma: “aí eu pensei: aquela alminha está querendo reza...”. Chegando à casa, logo contou para sua irmã, Germana, dizendo: “Hoje eu vi uma lourinha linda na rua Nova. E ela olhou pra mim com um olho de quem tinha segundas intenções”. Alguns dias depois, Ariano avistou Zélia, enquanto caminhava pelo centro de Recife, na fila do ônibus. Sem perder a oportunidade, aproximou-se de Zélia e perguntou: “Você não se importa de me conhecer assim, sem ninguém para nos apresentar?”¹¹³; ao que a moça responde: “Não, não me importo” (Victor; Lins, 2007, p. 64).

Zélia foi pedida em namoro por Ariano em 20 de agosto de 1947, em uma festa de aniversário. Em 6 de janeiro, em um passeio pela praia de Boa Viagem, Ariano pede Zélia em casamento. Para ele, esse é o dia mais importante da sua vida. O casamento só viria a acontecer nove anos após o pedido, em 19 de janeiro de 1957, data do aniversário de João Suassuna. Do amor do casal nasceram Joaquim, Maria, Manuel, Isabel, Mariana e Ana. À sua esposa foram dedicadas diversas obras e poemas. Destacamos, por enquanto, talvez uma de suas mais belas poesias, “A Mulher e o Reino”:

Ó Romã do pomar, relva, esmeralda,
Olhos de Ouro e de azul, minha Alazã!
Ária em cordas de Sol, fruto de prata,
Meu chão e meu anel, Céu da manhã!

Ó meu sono, meu sangue, dom, coragem,
Água das pedras, rosa e belveder!
Meu candeeiro aceso da Miragem,
Meu mito e meu poder – minha Mulher!

¹¹³ Essa mesma pergunta será feita por Fernando a Isaura, personagens de *A História de Amor de Fernando e Isaura*, primeiro romance escrito por Suassuna.

Diz-se que tudo passa e o Tempo duro
Tudo esfarela: o Sangue há de morrer!
Mas quando a luz me diz que esse Ouro puro

Se acaba por finir e corromper,
Meu sangue ferve contra a vã Razão
E pulsa seu amor na escuridão! (Suassuna, 1999, p. 193)

Zélia torna-se o referencial de Suassuna, quanto à alegria contida em suas obras após tê-la conhecido. Nela, o autor encontra a luz que dissipa as trevas da trágica morte de seu pai, embora esta também seja sempre uma marca em sua vida e em tudo o que escreveu. Essa guinada para o riso, o cômico, já se fará presente em um entremez escrito para homenagear Zélia e familiares que o foram visitar em 1951 em Taperoá. Nessa época, Ariano estava acometido de uma tuberculose e voltara ao sertão paraibano para se tratar. Com a visita da noiva e de familiares seus, entre estes, Dona Ritinha, Ariano escreve uma pequena peça para bonecos de mamulengos, intitulada *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito*. Depois dessa peça, Suassuna escreveu apenas mais uma tragédia, *O Arco Desolado*, de 1952; depois, suas peças foram todas comédias, contando com o seu maior sucesso, *o Auto da Compadecida*. Todavia,

Se o *Auto da Compadecida* representou, para Suassuna, uma guinada definitiva em direção ao campo do Cômico, é a partir de *Torturas de um Coração* que esse campo se desvela com todas as suas possibilidades, como se o autor tivesse finalmente encontrado, no riso, uma possibilidade real de apaziguar o sentimento trágico da vida que desde cedo o dominava (Newton Junior, 2000, p. 72).

É o próprio Ariano quem afirma ser Zélia a responsável por lhe dar uma nova visão de mundo. Se antes a tragédia era a marca que lhe perseguia, ao conhecer Zélia, seu “sangue iluminou-se e a crispação desapareceu”, como se pode ver em *Vida-Nova Brasileira*:

A vida assim me parecia: estranha e perigosa, uma estrada diante da qual meu sangue se crispava de uma vez para sempre, tornando-me tenso e cerrado ante os enigmas e as ciladas do mundo. Foi aí que, por sorte minha, surgiu diante de mim – como uma benção que me tivesse sido enviada do Sol, como uma compensação à minha infância sangrenta e atormentada – a figura da Mulher, aquela que passaria a ser o resumo ancestral e sagrado da vida. Foi uma espécie de revelação. Eu a via, gentil e sem afetação, como se estivesse em comunicação direta com a corrente subterrânea e sagrada do Mundo, com o dom da vida que somente ela era capaz de comunicar ao meu sangue ferido. Meu sangue iluminou-se e a crispação desapareceu (Suassuna, 2022, p. 66-67).

Zélia é responsável, ainda, pela conversão de Ariano ao catolicismo. Como visto, Dona Ritinha, mãe de Ariano, tinha se convertido ao protestantismo, o que fez que com que Ariano tivesse sido educado religiosamente a partir do protestantismo. Mas o casamento com Zélia, que era católica, o influenciou a trocar a fé protestante pela fé católica: “Zélia [4 anos

mais jovem] foi a primeira pessoa que eu conheci profundamente, de quem eu gostava, e que era católica. isso contribuiu muito para eu olhar a Igreja com olhos menos hostis” (Nogueira, 2002, p. 97). A devoção aos santos, principalmente sua devoção mariana, é uma marca na obra de Ariano Suassuna e isso se deve a essa conversão. Seu romance póstumo, *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, por exemplo, é dedicado a Maria: “A Maria, mãe de Deus, por tudo o que significou e significa para nós” (Suassuna, 2017b, p. 7). Mas sua devoção já se fazia perceber em outras obras, como a aclamada peça *Auto da Compadecida*.

3.2.5 Primeiros escritos, a formatura na Faculdade de Direito e a consolidação de Ariano Suassuna como escritor/artista

Ao contrário do que muitos pensam, a estreia de Ariano Suassuna como escritor não se deu pela publicação de suas peças. Na verdade, o primeiro texto publicado de Ariano, tal qual Cervantes¹¹⁴, foi um poema que traz como título *Noturno*. Este poema fora publicado no *Jornal do Commercio*¹¹⁵, em 7 de outubro de 1945. Esse dia é, para Ariano, o “marco inicial de sua vida literária” (Newton Junior, 1999, p. 27). Na verdade, não há um só momento em sua vida em que a poesia não se faça presente, por isso não é possível compreender a obra de Suassuna sem considerar a sua poesia, uma vez que, segundo o próprio autor: “a poesia é a tônica de tudo que escrevo” (Suassuna, 1990 *apud* Newton Junior, 1999, p. 12). Deixaremos para tratar de sua poesia mais adiante, quando trabalharmos sua obra completa.

Embora tendo iniciado sua vida como escritor com a publicação de *Noturno*, é com suas peças para teatro que Suassuna se torna conhecido pelo grande público. A fundação do Teatro do Estudante de Pernambuco terá, com isso, grande influência na carreira de Ariano. A peça que marca a estreia de Suassuna como autor de teatro é uma tragédia escrita para um concurso promovido pelo TEP, trazendo como título *Uma Mulher Vestida de Sol*, de 1947. Com essa peça, Ariano ganhou o Prêmio Nicolau Carlos Magno, mas a peça não foi encenada. Dessa forma, sua estreia nos palcos só aconteceria um ano depois, com a peça *Cantam as Harpas de Sião*, que mais tarde será chamada *O Desertor de Princesa*¹¹⁶. A terceira peça escrita por Suassuna foi *Os Homens de Barro* (1949), seguida de *Auto de João da Cruz* (1950).

¹¹⁴ De acordo com Brito Broca (2016, p. 14), a primeira composição literária de Cervantes teria sido um soneto dedicado a Dona Isabel de Valois, em 1567.

¹¹⁵ O mesmo jornal que publicava os artigos de João Dantas.

¹¹⁶ Algo que já se deve notar nos títulos das duas primeiras peças são os temas religiosos, que acompanharão Suassuna em toda a sua obra.

Em 1950, Ariano se forma em Direito pela Faculdade de Direito de Recife, mas “sem vontade nenhuma de advogar” (Newton Junior, 2000, p. 70). Como já dito acima, Suassuna precisou, em 1950, retornar a Taperoá para tratar de uma tuberculose. Quando retorna a Recife, em 1952, começa a trabalhar no escritório do jurista Murilo Guimarães, “mas a literatura disputava espaço com alvarás, mandados e petições – e sempre vencia” (Victor; Lins, 2007, p. 69). Nesse mesmo ano, Ariano escreve sua última tragédia para teatro, *O Arco Desolado*, que recebeu menção honrosa no concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo (Victor; Lins, 2007, p. 69). Em 1953, escreve o entremez *O Castigo da Soberba*.

Suassuna não se encontrava como advogado e sua veia artística exigia dele uma decisão, então, em 1954, decide mudar o rumo de sua vida, afirmando: “Percebi que precisava deixar o Direito exatamente quando comecei a ganhar dinheiro com a profissão. Vi que aos 50 anos, seria um advogado rico e totalmente infeliz” (Victor; Lins, 2007, p. 70). Nesse mesmo ano, escreveu *O Rico Avarento*.

No ano seguinte, 1955, Suassuna escreve aquela que viria a ser sua peça mais famosa: *Auto da Compadecida*. Depois de ter escrito essa peça, seu amigo Francisco Brennand sugere que Ariano escreva um romance. De fato, Ariano já vinha pensando em escrever um romance longo, “no qual, livre das limitações do texto teatral, ditadas pelo tempo de encenação, pudesse expressar, de maneira menos incompleta, o seu universo interior” (Newton Junior, 2000, p. 103). Aceitando a sugestão de Brennand, escreve seu primeiro romance, uma releitura de Tristão e Isolda, intitulado *A História de Amor de Fernando e Isaura*, em 1956.

Em 1957, retorna ao teatro com as peças *O Casamento Suspeitoso* e *O Santo e a Porca*, assim como o entremez *O Seguro*. Mais um entremez é escrito em 1958, com o título *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*. Em 1959 escreveu outra grande peça, *A Pena e a Lei*, seguida de *Farsa da Boa Preguiça* (1960) e *A Caseira e a Catarina* (1961).

Ariano ficará por vinte e seis anos sem escrever nenhuma peça teatral. Só retornará ao teatro com *As Conchambranças de Quaderna*, de 1987 e, depois de mais um longo intervalo, escreverá *A História do Amor de Romeu e Julieta*, em 1996. Nesse intervalo entre as peças, escreverá, em 1966, *O Sedutor do Sertão ou o Grande Golpe da Mulher e da Malvada*; o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, publicado em 1970, talvez a mais importante obra de Suassuna; *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana*, entre 1975 e 1976, que viria a ser parte da continuação do *Romance d’A Pedra do Reino*, junto com *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: as Infâncias de Quaderna*, escrito entre 1976 e 1977, mas que não chegou a ser terminado. Por fim, em 2014, Suassuna termina de escrever o *Romance de Dom Pantero no*

Palco dos Pecadores. Nesse romance, como uma espécie de introdução, busca reunir toda a sua obra, revisitando o *Romance d'A Pedra do Reino*.

Além de todas essas obras, Ariano escreveu diversos poemas, reunidos uma primeira vez, visando uma publicação, sob o título de *Vida-Nova Sertaneja*, porém o livro não foi publicado. Em 1980, lança o primeiro álbum de iluminogravuras, sob o título *Dez Sonetos com Mote Alheio* e, em 1985, o segundo, sob o título *Sonetos de Albano Cervonegro*. Em 1998, temos a publicação do livro de poemas *O Pasto Incendiado*. Ainda, como professor de Estética e de Cultura Brasileira da Universidade Federal de Pernambuco¹¹⁷, publicou alguns ensaios, como *Ferros do Cariri: uma Heráldica Sertaneja* (1974), *O Movimento Armorial* (1974), *Iniciação à Estética* (1975) e *Almanaque Armorial* (2008), com organização de Carlos Newton Junior.

Somam-se, ainda, os inúmeros artigos para jornais e revistas, entrevistas dadas a diversos programas de TV e as chamadas “aulas-espetáculos”, que, juntamente com suas peças de teatro, foram responsáveis por tornar Ariano Suassuna ainda mais conhecido, principalmente para o público jovem, por causa das inúmeras publicações nas redes sociais, como o Youtube. Deve-se, ainda, destacar o lançamento oficial do *Movimento Armorial*¹¹⁸, em 18 de outubro de 1970, através de um concerto da Orquestra Armorial de Câmara, sob o título *Três Séculos de Música Nordestina: do Barroco ao Armorial*, e de uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas. Tanto o concerto quanto a exposição aconteceram na Igreja Barroca de São Pedro dos Clérigos, em Recife.

3.2.6 O “tempo do silêncio”, as eleições para a Academia Pernambucana de Letras, a Academia Brasileira de Letras, a Academia Paraibana de Letras e a Academia Taperoense de Poesia, e o trabalho como Secretário de Cultura de Pernambuco

O ano de 1980 é importante na vida de Ariano Suassuna e, por isso, deve ser visto com atenção pelos estudiosos do escritor paraibano. Isso porque, estando no auge da carreira como escritor e primeira referência do Movimento Armorial, Ariano resolve parar suas atividades públicas. Essa pausa seria uma espécie de “período de silêncio”, onde o autor optou por uma

¹¹⁷ Ariano ocupará o cargo de professor de Estética na Universidade Federal de Pernambuco entre 1956 a 1994.

¹¹⁸ Dizemos “lançamento oficial”, apenas para considerar uma data em que o movimento se apresenta publicamente como “movimento”. É preciso, considerar, portanto, que a *arte armorial* já era uma característica na obra de Suassuna e de tantos outros artistas, como Francisco Brennand, que se juntaram a Suassuna por uma arte erudita que trouxesse os principais elementos da cultura popular.

espécie de reclusão, recusando todo tipo de entrevista por quase dez anos (Simões, 2016, p. 21).

Engana-se, todavia, quem afirma que, nesse período, Ariano não tenha se dedicado à literatura, como conta Carlos Newton Junior (1999, p. 93-94):

Quanto à obra de Ariano, este período de silêncio é de intensa atividade criadora. Quando ele falava em isolamento, em abandono da vida literária, não queria dizer que renunciava à literatura, e sim a toda publicidade em volta da sua produção. Continuou escrevendo e dando suas aulas de estética e cultura brasileira, em vários cursos da UFPE. Desde 1980, ele já havia iniciado a produção de suas iluminogravuras, cujo primeiro álbum, *Sonetos com Mote Alheio*, foi lançado no mesmo ano. O segundo, *Sonetos de Albano Cervonegro*, aparece em 1985.

Em 1981, Suassuna inicia um novo romance, que viria para dar continuidade à Trilogia *Quaderna*, o *Decifrador*, que teria como primeiro volume o *Romance d'A Pedra do Reino*, mas sua publicação foi interrompida, por não ter dado continuidade ao romance *História d'O Rei Degolado*. Este novo romance deveria contar com toda uma revisão de sua obra por parte de Suassuna, tratando-se de uma espécie de “livro-síntese de tudo o que escreveu, que uma vez concluído, incluiria teatro, poesia e prosa” (Newton Junior, 1999, p. 94). Esse livro seria o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, concluindo sua grande obra, à qual dera o título de *A Ilumiara*. Ainda, é também nesse período de silêncio que Ariano escreve *As Conchambranças de Quaderna*, em 1987.

Em 1979, lançado candidato a uma cadeira na Academia Brasileira de Letras (ABL) por Adonias Filho e Raquel de Queiroz, mediante a morte de Elmano Cardim, Ariano renuncia à candidatura para que seu amigo Otto Lara Resende, cinco anos mais velho, pudesse concorrer e ganhar a vaga. Após seis anos, mais uma vez Ariano será incitado, agora por Jorge Amado e João Cabral de Melo Neto a aceitar uma indicação. Em carta datilografada, que se encontra nos arquivos pessoais de Ariano, os dois intimam Suassuna com as seguintes palavras:

Nós, dois amigos seus, dois membros da Academia Brasileira de Letras, dois votos incondicionais, dois cabos eleitorais – aqui estamos na mui nobre, leal e invicta cidade do Porto, reunidos para protestar perante você (que é o responsável) contra a ausência nos quadros da Academia do paraibano de Taperoá e nordestino universal, escritor maior que fez tudo o que fez; e, mesmo se decidir nada mais fazer, tem um cabedal que dará à Academia uma riqueza que ainda lhe falta (Newton Junior, 2018b, p. 14-15).

Somente em 3 de agosto de 1989, Ariano Suassuna seria eleito para a ABL. Recebeu 37 votos dos 37 acadêmicos vivos, inclusive de Otto Lara Resende (Newton Junior, 2018b, p. 15). Tomou posse no dia 9 de agosto de 1990, ocupando a cadeira 32, após o falecimento de

Genolino Amado. Com sua morte, foi sucedido por Zuenir Ventura. Ao tomar posse, Ariano vestia um fardão diferente dos demais, pois rejeitou a confecção do traje por parte do alfaiate oficial da Academia, substituindo-o por uma costureira e bordadeira do Recife. Existe um motivo para isso, como ele mesmo afirma em seu discurso de posse:

Um dia, lendo Alfredo Bosi, encontrei uma distinção feita por Machado de Assis e que é indispensável para se entender o processo histórico brasileiro. Ele critica atos do nosso mau Governo e coisas da nossa má Política. Mostra-se ácido e amargo com uns e outros e depois explica: “Não é desprezo pelo que é nosso, não é desdém pelo meu País. O ‘país real’, esse é bom, revela os melhores instintos. Mas o ‘país oficial’, esse é caricato e burlesco. Quando eu quis que o uniforme que uso agora fosse feito por uma costureira e uma bordadeira do Recife, Edite Minervina e Cicy Ferreira, estava levando em conta a distinção estabelecida por Machado de Assis e uma frase de Gandhi que li aí por 1980, e que me impressionou profundamente. Dizia ele que um indiano verdadeiro e sincero, mas pertencente a uma das duas classes mais poderosas de seu país, não deveria nunca vestir uma roupa feita pelos ingleses. Primeiro, porque estaria se acumpliciando com os invasores. Depois, porque estaria, com isso, tirando das mulheres pobres da Índia um dos poucos mercados de trabalho que ainda lhes restavam. A partir daí, passei a usar somente roupas feitas por uma costureira popular e que correspondessem a uma espécie de média do uniforme de trabalho do brasileiro comum (Suassuna, 1990).

O simples fato de não ter aceitado que seu fardão fosse confeccionado pelo alfaiate exclusivo da Academia gerou críticas, tanto de setores da imprensa quanto de membros da própria Academia. Em sua defesa, Raquel de Queiroz (1993, p. 78-79) escreveu: “escandalizar-se alguém porque o seu fardão não era marcado pela grife dos mestres da tesoura é não compreender absolutamente Ariano... Tal como Gandhi, Ariano Suassuna acredita que o traje do homem pode e deve ser a expressão física de suas idéias”.

Uma vez tomada a posse da cadeira nº 32 da ABL, aquele tempo de “silêncio” findou-se. Ariano começou a ser convidado novamente para dar entrevistas, escrever artigos, prefácios de livros, chegando até mesmo a ser convidado a candidatar-se como vice-presidente da República, mas não aceitou (Victor; Lins, 2007, p. 114).

Após tornar-se um “imortal” da ABL, Ariano é laureado, em 1993, como membro da Academia Pernambucana de Letras, fundada em 26 de janeiro de 1901, para ocupar a cadeira nº 18; em 2000, Ariano torna-se membro da Academia Paraibana de Letras, fundada em 14 de setembro de 1941, ocupando a cadeira nº 8. Todavia, das “Academias”, nenhuma recebeu maior carinho por parte de Suassuna que a Academia Taperoaense de Poesia. Nessa Academia, Ariano ocupa a cadeira nº 7 e com ela tem o maior respeito, como deixa transparecer no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*.

Por fim, cabe ainda uma palavra sobre o Ariano Suassuna, Secretário de Cultura de Pernambuco. Em 1995, o escritor paraibano foi nomeado pelo governador Miguel Arraes para

o cargo de secretário de cultura do estado de Pernambuco. Essa nomeação foi fundamental, porque, através do cargo que ocupou, tornou-se um grande incentivador da cultura popular. De fato, é a partir de sua nomeação como secretário de cultura que Ariano percorre todo o sertão pernambucano, o sertão nordestino e outras cidades do Brasil, promovendo suas famosas aulas-espetáculo.

Ao tomar posse desse cargo, Ariano,

Simbolicamente, nomeou como assessores um índio da etnia fulniô, um negro e uma mulher: “É para que os que venham à Secretaria saibam logo onde estão entrando”, dizia. Também teve como assessores mestres da cultura popular, como o xilogravurista Amaro Francisco, o escultor Arnaldo Barbosa e Manoel Salustiano Soares, o Mestre Salustiano, criador de grupos de maracatu, ciranda, mamulengo – considerado um dos mais importantes artistas populares do Brasil. Na descrição de Ariano, “um homem do povo que une o ‘riso a cavalo’ e o ‘galope do sonho’” (Victor; Lins, 2007, p. 115-116).

Assim, Ariano permanecerá como secretário de cultura até dezembro de 1999, com o final do mandato de Miguel Arraes. Mais uma vez, Ariano escreverá uma carta de despedida, em que pede que jornalistas, médicos, cineastas, videastas, professores, juízes, advogados, estudantes, militares, engenheiros, radialistas, padres e intelectuais de todo os tipos, também seus parentes, compreendam seu afastamento da vida pública, pois tem a missão de escrever o livro com o qual sonhou durante toda a sua vida (Victor; Lins, 2007, p. 118-120). Entretanto, não consegue ficar muito tempo sossegado, pois, em 2007, o governador Eduardo Campos o nomeia mais uma vez para assumir a secretaria de cultura do estado de Pernambuco.

3.2.7 As influências de Suassuna

Todo grande escritor é também um grande leitor, apreciador da arte e do ambiente que o envolve e esse é o caso de Ariano Suassuna. Desde os primeiros momentos de sua meninice já tivera contato com a arte popular por influência de seu pai, que, enquanto presidente da Paraíba, promovia eventos no palácio do governo com cantadores e poetas populares. A arte popular é, portanto, na vida de Ariano, anterior à chamada arte ou literatura erudita. Mas é também por influência do pai que Suassuna teria acesso aos grandes nomes da literatura brasileira e universal, devido à boa biblioteca que João Suassuna deixou.

Dos grandes autores nacionais e internacionais, alguns nomes se destacam na grande lista de suas leituras. Adriana Victor e Juliana Lins (2007), em sua obra *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*, afirmam que, até os 18 anos, Suassuna já havia lido uma coletânea, *O Tesouro da Juventude*, de diversos autores, além das *Obras Completas* de Monteiro Lobato e

toda a obra de Émile Zola; também, *Tarzan* – de Edgar Rice Burroughs, *Scaramouche* – de Rafael Sabatini; *Beou Geste* – de Percival Christopher Wren; *Através do Brasil* – de Olavo Bilac e Manoel Bonfim; *História do Brasil para Crianças* – de Viriato Correia; *Os Olhos Velados de Londres* – de Edgar Wallace; *Os Três Mosqueteiros* – de Alexandre Dumas; *Violeiros do Norte*; *Cantadores* – de Leonardo Mota; *Contos Populares do Brasil*; *Cantos Populares do Brasil* – de Silvio Romero; *Coração* – de Edmondo D’Amicis; *O Guarani* – de José de Alencar; *Doidinho e Pedra Bonita* – de José Lins do Rego; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; *Os Sertões* – de Euclides da Cunha; *A Carne* – de Júlio Ribeiro; *O Cortiço* – de Aluísio Azevedo; *As Cidades e as Serras*; *A Correspondência de Fradique Mendes*; *Os Maias*; *A Ilustre Casa de Ramires* – de Eça de Queiroz; *Assim Falou Zaratustra*; *Origem da Tragédia* – de Friedrich Nietzsche; *Dom Sebastião, Rei de Portugal* – de Antero de Figueiredo; *A Velhice do Padre Eterno* – de Guerra Junqueiro; *Terras do Sem-Fim* – de Jorge Amado; *Épocas e Individualidades* – de Clóvis Beviláqua; *Caminhos Cruzados*; *Saga* – de Érico Veríssimo; *Crime e Castigo*; *O Idiota*; *Os Demônios*; *Os Irmãos Karamazov* – de Dostoiévski; *Dom Quixote e Novelas Exemplares* – de Cervantes; *Guerra e Paz*; *Anna Karenina* – de Liev Tolstói; *Eu* – de Augusto dos Anjos.

O contato com esses autores já foram formando a intelectualidade de Suassuna, mas, a esses, deve-se acrescentar Homero, Eurípedes, Ésquilo, Virgílio, Plauto, Dante Alighieri, Calderón de la Barca, Federico Garcia Lorca, Santa Tereza de Jesus, São João da Cruz, Padre Antônio Vieira, dentre tantos outros. Ariano era um leitor voraz, por isso é difícil indicar as influências no campo da literatura universal.

O amor à arte é uma questão de herança paterna, mas é preciso considerar, além disso, o chão em que Suassuna viveu a sua infância. O sertão paraibano, mais precisamente a pequena cidade de Taperoá – apresentada por ele no *Romance d’A Pedra do Reino* como “a muito nobre e sempre leal Vila da Ribeira do Taperoá, banhada pelo rio do mesmo nome” (Suassuna, 2017a, p. 37), dando-lhe características de vila provinciana própria de reinos – exercerá enorme efeito em Suassuna, porque é nessa pequena cidade que Ariano terá contato pela primeira vez com grandes influenciadoras de sua vida e obra: o Circo e o Romanceiro Popular.

3.2.7.1 Taperoá

A cidade de Taperoá está localizada no Planalto da Borborema, a duzentos e quarenta e cinco quilômetros da capital da Paraíba, João Pessoa, e a cento e vinte quilômetros de

Campina Grande. Seu clima é tropical-seco, que é uma característica do sertão paraibano. Atualmente, a cidade conta com pouco mais de 15 mil habitantes. Sua economia gira em torno da agricultura, pecuária e comércio e sua vegetação é nativa, contando com diversas plantas espinhentas, típicas dessa região.

É na pequena territorialmente, mas grande em cultura e significado, cidade de Taperoá que Ariano terá contato com situações artísticas que marcariam a sua personalidade e a sua obra, quando, após o exílio vivido por sua família em Pernambuco, por causa das perseguições políticas, como vimos acima, ele retorna para o sertão paraibano. Em Taperoá Ariano terá contato, por exemplo, com o teatro de mamulengos, com os folhetos de feira ou “folhetos de cordel”, com os cantadores e as disputas ou pelejas, onde um cantador desafia o outro ou ambos são desafiados pelo público a cantarem um rima a partir de um mote sugerido. É também em Taperoá que o menino Ariano terá contato pela primeira vez com o circo e com a figura do palhaço, que muito o influenciará em toda a sua obra, como veremos mais adiante. Temos aí, ainda, as cantigas do romanceiro popular, que tem a sua origem no romanceiro ibérico. Com isso, podemos afirmar que a pequena e ilustre cidade de Taperoá é o lugar literário de Suassuna, ou, como indica Jossefrania Vieira Martins (2018, p. 40), “a capital literária do Sertão-Reino de Ariano Suassuna”, ou, ainda, como afirma Newton Junior (2000, p. 25), “é o lugar onde trava contato com um rol de personagens que o acompanharão durante toda a vida”.

Embora tenha vivido apenas dos seis aos dez anos na cidade do sertão paraibano, é ali que Ariano aprenderá a ler e escrever. A leitura era a paixão de Ariano e, desde que aprendeu a ler, nunca deixou de procurar bons romances, boas histórias para seu arcabouço cultural e intelectual. Nessa fase, leu, por exemplo, *Os Três Mosqueteiros* e *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas; também *Scaramouche*, de Rafael Sabatini. São livros aventureiros que despertaram a paixão pela leitura no menino Ariano, fazendo com que este se tornasse um verdadeiro “devorador de livros”, até mesmo no sentido literal, pois: “a cada página lida, um pedacinho dela era arrancado e levado à boca” (Victor; Lins, 2007, p. 12; Newton Junior, 2000, p. 26).

Taperoá não é apenas um espaço geográfico localizado no sertão dos Cariris Velhos. Para Suassuna é o seu mundo e a representatividade de tudo o que há de humano e divino. É terra seca, dura, espinhenta e quente, mas é também “lugar teológico”, onde o divino se revela como Onça-Malhada, como se pode ver no *Romance d’A Pedra do Reino*, nas palavras do personagem Quaderna:

Daqui de cima, no pavimento superior, pela janela gradeada da Cadeia onde estou preso, vejo os arredores da nossa indomável Vila sertaneja. O Sol treme a vista, reluzindo nas pedras mais próximas. Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração fogueira dessa outra Fera, a Divindade, Onça malhada que dona da Parda, e que, há milênios, acicuta a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol (Suassuna, 2017a, p. 35).

Taperoá é a imagem do sertão suassuniano, com suas dificuldades, mas também com suas belezas escondidas entre as pedras e a paisagem aparentemente morta, como afirma Martins (2018, p. 51):

O solo pedregoso, a paisagem inóspita e a rudeza da vida eram, para o escritor, uma paleta de imagens passíveis de outra interpretação: havia uma beleza ignorada naquilo tudo. O sertão era violentamente belo e único, logo era preciso explorá-lo nessa direção estética e poética.

Em suma, a pequena cidade paraibana que Ariano Suassuna escolheu para ser sua cidade natal transformou-se, na vida do escritor, em seu palco-universo, onde o drama humano se verifica e se encena em busca de uma redenção, reconhecendo a presença do belo, que redime graciosamente o ser humano, muitas vezes marcado por uma realidade cruenta e pessimista.

3.2.7.2 O circo

Além da paixão que Suassuna possuía pela literatura, o circo manifesta-se na vida dele como algo essencial para se compreender a vida, com seus dramas e seus risos. Não é à toa que a arte circense é marca fundamental da obra de Ariano Suassuna, a “ponto de circo e teatro serem considerados pelo autor como sendo uma coisa só” (Newton Junior, 2000, p. 28).

De fato, desde o primeiro momento em que teve contato com o circo em Taperoá, quando menino, Ariano nunca mais o esqueceu, assim como não esqueceu os números apresentados durante a estada do circo na cidade. Na época, o circo que se fazia presente em Taperoá era o circo Stringuini, tendo como personagem principal o palhaço Gregório. A imagem do palhaço nunca se desfez na memória de Suassuna, tanto que o personagem-narrador do *Auto da Compadecida* é exatamente o palhaço Gregório, que representa o autor, como se pode ver:

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém,

que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades (Suassuna, 2008, p. 16).

Essa paixão pelo circo talvez se explique porque, para Suassuna, o circo é a representatividade do mundo e da existência. Os dramas e as alegrias humanas apresentados na arte circense acabam por se transformar em signo da existência trágica e cômica do ser humano na Terra. Segundo Carlos Newton Junior (2000, p. 28-29), “se na visão dos artistas barrocos o mundo era um teatro, e Deus o autor de uma grande peça... para Suassuna, o mundo é como um circo, em cujo picadeiro desfilam as tragédias e comédias da condição humana”. Assim, para Suassuna (2008b, p. 209-210):

O Circo é, portanto, uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do estranho destino do homem sobre a terra. O Dono-do-Circo é Deus. A arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo, e ali desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano – os reis, atores trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós

Pode-se dizer, então, que toda a obra suassuniana é marcada pela presença do circo. Além do *Auto da Compadecida*, cuja referência ao circo é muito clara, poderíamos citar ainda *A Pena e a Lei*, onde os personagens são mamulengos, que, ao longo da peça, vão se “humanizando”, ou ainda seu último romance, que seria a síntese de toda a sua obra, *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, onde o autor encerra cada uma das oito cartas contidas na obra da seguinte forma:

Pois é assim: meu Circo pela Estrada. Dois Emblemas lhe servem de Estandarte: no Sertão, o Arraial do Bacamarte; na cidade, a Favela-Consagrada. Dentro do circo, a Vida, Onça Malhada, ao luzir, no Teatro, o pelo belo, transforma-se num Sonho – Palco e Prelo. E é ao som deste Canto, na garganta, que a cortina do Circo se levanta, para mostrar meu Povo e seu Castelo (Suassuna, 2017b, p. 474).

O circo é a vida, é o existir no mundo. Para Ariano, a imagem do circo simboliza, no estranho destino do ser humano sobre a terra, a longa estrada pela qual caminhamos e o palco em que a vida é encenada. Não é apenas arte, é vida, com suas tragédias e comédias, tendo como dono do circo o próprio Deus, Onça Malhada, Vida que se faz presente nessa grande obra de arte que é a criação, circo de Deus. Sua visão de mundo seria influenciada por Matias Aires, filósofo brasileiro do séc. XVIII, quando afirma: “Que são os homens mais do que aparências de teatro? Tudo neles é representação, que a vida guia: a fatal revolução do tempo,

e o seu curso rápido, que coisa nenhuma para, nem suspende, tudo arrasta, e tudo leva consigo ao profundo de uma eternidade”¹¹⁹ e também por Shakespeare, em *Macbeth*, quando declara que: “a vida é um conto narrado por um idiota. Um conto cheio de sons e de fúria, mas que nada significa. Um pobre ator que dá cambalhotas e logo se retira do palco” (Suassuna, 2008, p. 210)¹²⁰.

3.2.7.3 O romanceiro popular

Não é nossa intenção realizar um estudo aprofundado sobre a literatura de cordel, mas apresentar seus principais nomes e títulos que, para Suassuna, serão de extrema importância na formulação de sua arte, desde a poesia, passando pelo teatro, romance, a música, a dança, as artes plásticas e, porque não dizer, de seu circo itinerante, o Circo da Onça Malhada, onde Ariano valorizava a cultura popular, dando-lhe ar erudito sem esvaziar a sua essência, nos moldes do Movimento Armorial fundado por ele.

Sobre a literatura de cordel, muito já se falou. Desde o final do séc. XIX até o início do séc. XX vários autores se debruçaram sobre o tema, buscando suas origens e sua originalidade enquanto literatura verdadeiramente nacional. Deve-se destacar o trabalho feito por José de Alencar, em *O Nosso Cancioneiro*, e de Silvio Romero, com seus *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*; mas, também, a pesquisa realizada por Leonardo Mota, por meio de quem Ariano tem contato com muitos romances que serão base para sua obra; ainda, Câmara Cascudo, Mario de Andrade, Orígenes Lessa, Manoel Cavalcanti Proença, entre outros.

Talvez as primeiras influências de Ariano Suassuna no campo da arte tenham sido as pelepas e os folhetos de cordel, ambas manifestações artísticas populares. Dizemos isso porque seu pai, João Suassuna, era um grande admirador e incentivador dos cantadores e poetas populares, chegando a promover “memoráveis noitadas de cantorias no Palácio da Redenção” (Albuquerque; Nunes, 2015, p. 43). O próprio Ariano é quem diz: “meu pai tinha um excepcional gosto pela poesia popular, e a biblioteca que ele me deixou exerceu uma influência forte na minha formação. Eu ouvia cantoria desde muito menino” (Szesz, 2007, p. 23).

¹¹⁹ Ver Aires (2004, p. 32). Ainda, Aires (2004, p. 35) diz QUE: “A cada passo que damos no decurso da vida, se nos oferece um teatro novo, composto de representações diversas, as quais sucessivamente vão sendo objetos da nossa atenção, e da nossa vaidade”.

¹²⁰ Na tradução de Bárbara Heliodora: “A vida é só uma sombra: um mau ator que grita e se debate pelo palco, depois é esquecido; é uma história que conta o idiota, todo som e fúria, sem querer dizer nada” (Shakespeare, 2015, p. 124).

A chamada literatura de cordel tem o seu chão no nordeste brasileiro, quando, no séc. XIX, a poesia cantada e declamada pelos poetas passa a ser registrada graficamente em pequenos folhetos, passando de “poesia oral e improvisada” (Curran, 2003, p. 17) para poesia escrita.

Como dissemos acima, muitos foram os pesquisadores que buscaram definir o que de fato é a literatura de cordel. A definição mais básica, no sentido de ser a que é geral entre os estudiosos, é que essa literatura é poesia folclórica e popular, resultado da poesia oral e improvisada, difundida por cantadores e poetas em praças, feiras, rodoviárias, que passa a ser impressa com suas histórias, causos, geralmente no estilo do romance metrificado, passando a ser ainda mais difundida nos cenários urbanos e rurais, ultrapassando até mesmo os limites da região nordestina (Curran, 2003, p. 17-18). É conhecida como literatura ou poesia de cordel porque os poetas deixavam os folhetos pendurados em cordas nas feiras ou nas praças, começavam a recitar os versos e, no momento mais importante, paravam, forçando os admiradores a comprar o folheto.

Sobre as origens dessa poesia popular, os autores as encontram em Portugal, segundo Proença (1986, p. 27-28). Por sua vez, para Silvio Romero (1977, p. 38-39),

As tradições populares não se demarcam pelo calendário das folhinhas; a história não sabe do seu dia natalício; sabe apenas das épocas de seu desenvolvimento. O que se pode assegurar é que, no primeiro século (XVI) da colonização, portugueses, índios e negros, acharam-se em frente uns dos outros e diante de uma natureza esplêndida, em luta pela vida, tendo por armas o obus, a flecha e a enxada, e por lenitivo as saudades da terra natal. O português lutava, vencia e escravizava; o índio defendia-se, era vencido, fugia ou ficava cativo; o africano trabalhava, trabalhava... Todos deviam cantar, porque todos tinham saudades; o português de seus lares d'além-mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver. Cada um devia cantar as canções de seu país. De todas elas amalgamadas e fundidas em um só molde – a língua portuguesa, a língua do vencedor, é que se formaram nos séculos seguintes as nossas canções populares.

Silvio Romero reconhece a fusão de tradições como a origem do cancionário popular, que, num primeiro momento, se transmitia oralmente, até começar a ser escrita e publicada em pequenos folhetos. Com o tempo, acrescenta-se ao folheto a arte da xilogravura (Ferreira, 2005, p. 12). Uma característica do poeta popular é que este “se coloca na mesma linha dos antigos cantadores e, não podendo viver exclusivamente de sua produção poética, trabalha em qualquer atividade, mas vive mesmo é para a sua poesia” (Proença, 1986, p. 30)¹²¹; no

¹²¹ Essa característica do poeta popular pode ser verificada em *Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna, onde o protagonista Joaquim Simão não conseguindo viver de sua poesia, precisará trabalhar para Aderaldo e Dona Clarabela. O termo preguiça, aqui, não deve ser compreendido de modo pejorativo, pois o que se trabalha é o ócio criador do poeta.

entanto, em contraste com o poeta culto, “o poeta popular é tanto mais importante para os seus ouvintes e leitores, quanto menos original se mostra, isto é, quanto menos rebelde às fórmulas tradicionais, e quanto maior soma de material e técnica tradicionais reúne” (Proença, 1986, p. 30).

Dentre os principais cordelistas, devemos destacar as figuras de Dimas Batista, Francisco das Chagas Batista, João Ferreira de Lima, João Martins de Atayde, João Melquíades Ferreira da Silva, José Camelo de Melo¹²², José Francisco Borges¹²³, Leandro Gomes de Barros¹²⁴, Severino Gonçalves de Oliveira. Ainda, na atualidade há muitos bons poetas que merecem destaque, como Stélio Torquato¹²⁵, Paiva Neves, Abdias Campos, apenas para citar alguns.

Assim, a literatura de cordel é tão importante para a cultura brasileira que, em 2018, foi registrada pelo Instituto do Patrimônio e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio cultural do Brasil. Agora, como patrimônio cultural, essa literatura “se torna um ‘bem’ de todos os cidadãos brasileiros e passa a requerer sua inserção nas políticas públicas de preservação cultural” (Melo, 2019, p. 68). Antes disso, porém, a literatura de cordel ganhou grande aliada na Fundação Casa de Rui Barbosa, onde, a partir de 1960, por iniciativa de seu diretor, Thiers Martins Moreira, tornou-se objeto de pesquisa, reunindo diversos folhetos, comprando aqueles que eram considerados raros, criando um acervo e publicando muitos deles no livro *Literatura Popular em Verso*, de Manoel Cavalcanti Proença, já citado nesse trabalho. Para Silvio Romero (1977, p. 31-32), “a poesia popular revela o caráter dos povos” e embora, no caso da poesia popular brasileira, o autor não encontre profundidade e originalidade na mesma, reconhece, todavia, o interesse que deve existir para a ciência em estudar tal literatura. Entretanto José de Alencar (1994, p. 19), na obra *O Nosso Cancioneiro*, afirmou que “é nas trovas populares que se sente mais viva a ingênua alma de uma nação... Estou convencido de que o nosso cancioneiro nacional é tão mais rico do que se presume”¹²⁶.

¹²² Autor de um clássico da literatura de Cordel: *História do Pavão Misterioso*.

¹²³ José Francisco Borges é mais conhecido pelas xilogravuras presentes nas capas de seus folhetos, assim como de outros autores, onde assina como J. Borges.

¹²⁴ Leandro Gomes de Barros é considerado por Carlos Drummond de Andrade o “príncipe dos poetas brasileiros”. Seus folhetos são fonte de inspiração para Ariano Suassuna, como veremos mais adiante.

¹²⁵ Esse poeta fez adaptações do teatro de Shakespeare para o cordel.

¹²⁶ A pesquisa que Silvio Romero faz sobre a poesia popular brasileira é uma tentativa de refutação das ideias otimistas sobre esse tipo de poesia apresentadas por José de Alencar em *O Nosso Cancioneiro*. Nessa pesquisa, o autor coloca-se contra a ideia de inerrância do povo e sua soberania no campo da cultura, que era sustentada pelos românticos, comparando a inerrância do povo ao direito divino dos reis e à infalibilidade do papa (Romero, 1977, p. 37). Ainda, considera a origem da poesia popular brasileira em três povos diferentes que se encontraram na história (portugueses, negros e índios), fundindo culturas, tendo uma delas como a que venceu as outras, a

Quanto à região do país em que se desenvolveu a poesia popular, pode-se dizer que o nordeste brasileiro é o *locus* da chamada literatura de cordel. Seus folhetos fornecem

Uma estrutura narrativa, uma linguagem e um código de valores que são incorporados, em vários momentos, na produção artística e cultural nordestina. Como a produção do cordel se exerce pela prática da variação e reatualização dos mesmos enunciados, imagens e temas, formas coletivas enraizadas numa prática produtiva e material coletiva, este se assemelha a um grande texto ou vasto intertexto, em que os modelos narrativos se reiteram e se imbricam e séries enunciativas remetem umas às outras... esta produção popular funciona como um repositório de imagens, enunciados e formas de expressão que serão agenciadas por outras produções culturais “eruditas” como a literatura, o teatro, o cinema etc. (Albuquerque Junior, 2011, p. 129).

Diversas vezes marginalizada por “intelectuais”, a literatura de cordel e seus temas foram a base para diversos romances e poesias de autores consagrados pela crítica. O chamado “romance de trinta”, tido por muitos como um movimento regionalista que visava apresentar a realidade do nordeste brasileiro, principalmente do sertão e seus dramas, encontra na poesia popular a sua alma. Autores como José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado são exemplos de escritores que encontraram nas narrativas poéticas nordestinas o mote de suas obras, principalmente aquelas que tratam da condição do sertanejo. Temas como seca, sol, coronelismo, cangaceiros, fome, retirantes, engenhos, trabalho escravo, messianismo representado nos tantos beatos e profetas, Deus e Diabo são recorrentes nessas obras. Além disso,

O regionalismo tradicionalista terá como uma de suas empresas resgatar o linguajar regional, estabelecer uma “língua regional”. O “falar nordestino” começa a ser sistematizado nesses romances e será, posteriormente, alvo de estudos de folcloristas, linguistas, glotólogos e etnógrafos. Esse “falar nordestino” se constitui, na elaboração paulatina de uma língua imaginária, um sotaque imaginário que abarcaria o todo regional, desconhecendo as variações de pronúncia e usos lingüísticos no nordeste. O romance de trinta tinha a preocupação de superar a visão exótica do falar regional, tomando-o como um material a ser trabalhado e como um meio de se construir um novo falar “culto” (Albuquerque Junior, 2011, p. 134-135).

Além de serem fonte sobre a condição da mulher e do homem sertanejo, seus dramas e também de suas alegrias, pois as astúcias dos “amarelinhos” que desafiavam os poderosos também são tema da poesia popular, deve-se destacar a função jornalística que os mesmos possuem, pois, em muitos folhetos são narrados acontecimentos históricos, ao modo sertanejo de se narrar. Segundo Noblat (1992 *apud* Curran, 2003, p. 25), “o folheto de época é o jornal dos que não lêem jornais no interior nordestino, ou mesmo daqueles que, já informados, são

portuguesa, responsável por amalgamar e “fundir em um só molde – a língua portuguesa, a língua do vencedor” as canções populares (Romero, 1977, p. 39).

adeptos da poesia”. Por exemplo, a Guerra de Canudos, narrada magistralmente por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, é também glosada por João Melchiades Ferreira da Silva em versos populares. Entretanto, é preciso esclarecer que, mesmo narrando fatos históricos, o poeta popular não deixa de utilizar uma linguagem epopeica que o coloca no campo da arte. Dessa forma, como afirma Mário de Andrade (1932 *apud* Curran, 2003, p. 31), “sem abandonar a verdade histórica, é admirável a destreza com que o cantador se transporta da verdade proletrária, fundindo história e liberdade de invenção com uma firmeza excepcional”.

Como dissemos, Ariano Suassuna teve contato com a arte popular sertaneja logo cedo, seja quando estava na capital da Paraíba, enquanto seu pai era o presidente daquele estado, seja quando, após o assassinato do pai, regressa ao sertão paraibano, para passar a segunda metade de sua infância, ouvindo nas feiras os poetas e cantadores. Grande admirador dessa arte, ele identifica cinco ciclos da literatura de cordel: o heroico; o maravilhoso; o religioso ou moral; o satírico e o histórico. A influência dessa literatura na obra de Suassuna é tal que suas comédias são releituras de folhetos de feira com que o autor teve contato. É o caso do *Auto da Compadecida*, que está baseado em três folhetos do romanceiro popular nordestino: *O Enterro do Cachorro*, contido numa espécie de antologia realizada por Leonardo Mota e com a qual Suassuna teve contato – depois se verificou que esse era um trecho do folheto *O Dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros – e que dá base ao primeiro ato; o segundo ato está baseado em outro folheto, chamado *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, também de Leandro Gomes de Barros; já o terceiro ato fora escrito tendo como base o folheto, intitulado *O Castigo da Soberba*, de escritor anônimo. Quanto ao terceiro folheto mencionado, Ariano já havia escrito uma entremez com esse título, antes do *Auto da Compadecida*.

Ainda, de uma forma muito mais clara, se verifica a influência dos folhetos de cordel na sua obra *Romance d’A Pedra do Reino*, onde o autor não divide os cinco livros contidos no romance em capítulos, mas em folhetos. O mesmo acontece com *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana*, que fora lançado em folhetins no Diário de Pernambuco, entre 1975 a 1976, antes de ser editado e lançado como livro (Santos, 2009, p. 49), e que também está dividido em folhetos, em vez de capítulos.

Com as obras de Suassuna, mas antes dele, as de José Lins do Rego, José de Alencar, Jorge Amado, Graciliano Ramos, entre outros, a cultura e a literatura popular deixam a marginalidade e passam a ser tratadas como reveladoras do sentimento e da condição de um povo, o sertanejo, que carrega consigo a responsabilidade de ser, em sua arte, “a alma ingênua de uma nação” (Alencar, 1994, p. 19). Com as obras desses grandes autores,

A literatura dos cantadores e dos poetas começa a ser integrada à cultura brasileira: fundamento de uma literatura regional, depois expressão viva de um povo, torna-se um elemento, entre outros, participando de uma identidade brasileira complexa e múltipla (Santos, 2009, p. 18).

Além de ser base para o teatro, a poesia e o romance de Suassuna, o romanceiro popular é fundamental para o movimento criado por Ariano em 1970, o Movimento Armorial. Para Suassuna, no romanceiro popular é possível se encontrar três vias que caminham juntas: 1 – a *via literária, teatral e poética*, que é fonte de inspiração para o movimento por causa de seus versos e suas narrativas; 2 – a *via das artes plásticas*, visto que os folhetos são acompanhados por uma ilustração feita pela técnica da xilogravura em suas capas; 3 – a *via musical*, pois na literatura de cordel existe o canto, a musicalidade na leitura e recitação do texto, onde se reencontra a tradição da poesia oral, seja ela improvisada ou não (Santos, 2009, p. 36).

3.2.8 A morte do autor: o encontro com “Caetana”

Não poucas vezes, Ariano Suassuna referiu-se à morte resgatando seu nome sertanejo: “Caetana”. Esta, às vezes, sob a forma de mulher, outras de onça, gavião e cobra ou, mesmo, todas as figuras juntas. Em sua poesia, assim como em seu romance, a Morte Caetana é tema recorrente. Em um de seus sonetos, intitulado *A Morte – A Moça Caetana*, presente no primeiro álbum de iluminogravuras *Dez Sonetos Com Morte Alheio*, o autor diz:

Eu vi a Morte, a Moça Caetana,
com o Manto negro, rubro e Amarelo.
Vi o inocente olhar, puro e perverso,
e os dentes de Coral da Desumana.

Eu vi o Estrago, o bote, o ardor cruel,
os peitos fascinantes e esquisitos.
Na mão direita, a Cobra cascavel
e, na esquerda, a Coral, rubi maldito.

Na frente, uma coroa e o Gavião.
Nas espáduas, as Asas ofegantes,
que, ruflando nas pedras do Sertão,

pairavam sobre Urtigas causticantes,
caules de prata, Espinhos estrelados
e os cachos do meu Sangue iluminado. (Suassuna, 1999, p. 197)

Em um primeiro momento, percebe-se a visão da morte com certa dureza. Os símbolos utilizados são todos de algo que seduz e, ao mesmo tempo, causa medo: é a Moça, com seu

Manto negro, rubro e amarelo¹²⁷, de um olhar ao mesmo tempo *puro e perverso*; é Cobra cascavel, Cobra coral e Gavião. Entretanto, é preciso que se diga que Ariano sempre viu a morte com respeito e maturidade. É verdade que o fato de a questão da morte estar sempre presente em sua obra é marca da tragédia pela qual passou com o assassinato de seu pai, mas também é verdade que a situação “morte” sempre foi vista pelo autor com muita clareza. Para ele, como podemos ver em *Auto da Compadecida*, a morte é “o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre” (Suassuna, 2015, p. 123). Poderíamos ainda dizer que na morte, para o autor, é possível encontrar algo de risível e redentor. Quando inicia a cena do julgamento, no terceiro ato de *Auto da Compadecida*, o autor usa de comicidade para apresentar os personagens assassinados, que deverão agora passar pelas acusações do Encourado e pelo juízo de Manuel:

Palhaço - É preciso mudar o cenário para a cena do julgamento de vocês. Tragam o trono de Nosso Senhor! Agora a igreja vai servir de entrada para o céu e para o purgatório. O distinto público não se espante ao ver, nas cenas seguintes, dois demônios vestidos de vaqueiro, pois isso decorre de uma crença comum no sertão do Nordeste. Agora os mortos. Quem estava morto?

Bispo - Eu.

Palhaço - Deite-se ali.

Padre - Eu também.

Palhaço - Deite-se junto dele. Quem mais?

João Grilo - Eu, o Padeiro, a mulher, o Sacristão, Severino e o cabra.

Palhaço - Deitem-se todos e morram.

João Grilo - Um momento.

Palhaço - Homem, morra, que o espetáculo precisa continuar!

João Grilo - Espere, quer mandar no meu morredor?

Palhaço - O que é que você quer?

João Grilo - Já que tenho de ficar aqui morto, quero pelo menos ficar longe do Sacristão.

(Suassuna, 2015, p. 125-127)

A mudança de tom, do trágico para o cômico, é perceptível em *Auto da Compadecida*, assim como se verifica o caráter redentor da morte no soneto *O Sol de Deus*, que é uma espécie de continuação do soneto *A Morte – A Moça Caetana*, também do primeiro álbum de iluminogravuras *Dez Sonetos Com Mote Alheio*:

Mas eu enfrentarei o Sol divino,
o Olhar sagrado em que a Pantera arde.
Saberei porque o laço do Destino
não houve quem cortasse ou desatasse.

¹²⁷ Cores associadas à cobra coral

Não serei orgulhoso nem covarde,
que o Sangue se rebela ao som do Sino.
Verei o Jaguapardo e a luz da Tarde,
Pedra do sonho, cetro do Divino.

Ela virá – Mulher – alando as asas,
com o mosto da Romã, o sono, a Casa,
e há de sagrar-me a vista o Gavião.

Mas sei também que, só assim, verei
A coroa da chama, e Deus, meu Rei,
Assentado em seu trono do Sertão. (Suassuna, 1999, p. 198)

Pode-se dizer que toda a vida e obra de Suassuna foi uma espécie de preparação para o encontro com Caetana. No último livro escrito por Ariano, o protagonista (um alter ego do escritor) afirma que gostaria de morrer no palco, ministrando uma de suas “Aulas-Espetaculosas” chegando até a escolher o dia de sua morte: 23 de abril de 2016. Esse dia seria uma referência ao quarto centenário da morte de dois grandes escritores admirados por Ariano: Shakespeare e Cervantes, ambos mortos em 23 de abril de 1616, “sem levarmos em consideração, claro, meros ‘detalhes’, como a adoção de calendários diferentes, na Inglaterra e na Espanha daquela época, ou a distinção entre dia da morte e dia do sepultamento” (Newton Junior, 2018b, p. 11). Praticamente, é o que acontece com Ariano, mudando-se apenas o mês e o ano de sua morte, como podemos ver:

No dia 18 de julho de 2014, uma sexta-feira, viajou até Garanhuns, Pernambuco, onde ministrou, à noite, aquela que seria a sua última Aula-Espetáculo, voltando ao Recife para passar em casa o sábado, 19, dia do aniversário de Zélia, mulher e companheira de toda a vida. No domingo, pela manhã, começou a reler o seu último romance, concluindo a releitura na segunda, dia 21, e confirmando a sua datação: 7 de outubro de 1945 – 12 de outubro de 2013. As datas que registraram no final dos seus textos tinham um caráter de celebração, na maioria das vezes sem qualquer relação com as datas reais de início e término do processo de escrita. Escolheu como data de início do último romance (que anunciava como uma espécie de súmula de toda a sua obra), a data de sua estréia literária; e, como data final, o dia de Nossa Senhora Aparecida, Padroeira do Brasil – mas o dia *do ano anterior*, como se percebesse que não chegaria ao dia 12 de outubro daquele ano que se encontrava. E, no início da noite daquele mesmo dia 21, após o jantar, sofreu o acidente vascular cerebral que o levaria à morte, no dia 23 de julho (Newton Junior, 2018b, p. 12).

Uma curiosidade apontada também por Newton Junior é que Dom Pantero havia marcado a data de sua morte para o dia 23 de abril, mês subsequente ao de seu nascimento, pois nascera a 8 de março de 1927, e Ariano morre no dia 23 do mês subsequente ao de seu aniversário, pois nascera a 16 de junho de 1927. Perceba-se, ainda, que o ano de nascimento do autor e do personagem é o mesmo.

Naquele 23 de julho de 2014, o Brasil despediu-se de um dos maiores defensores e propagadores da cultura brasileira. Ainda hoje, suas aulas-espetáculo chamam a atenção do

público, principalmente porque se encontram preservadas e reproduzidas em diversos canais da plataforma Youtube e diversas redes sociais. Também suas frases, causos, exemplos são sempre recordados nas mesmas redes sociais, como sinônimo de patriotismo, bom humor, defesa da cultura popular, etc. Ariano encontrou-se com o único mal irremediável, a Moça Caetana que tantas vezes cantou, mas encontra-se hoje gozando da visão beatífica de Deus, sentado em seu Trono do Sertão.

3.3 A Obra de um Gênio

Trabalhar a obra de um grande gênio é sempre um desafio, principalmente quando este é versátil, explorando praticamente todos os campos da arte. É o que acontece com Ariano Suassuna. Ele não foi apenas poeta, ou dramaturgo, ou romancista, mas os três e algo mais. Foi também ensaísta, professor, fundador de movimento cultural, dono de circo e palhaço a seu modo. Como professor e promotor da cultura brasileira, principalmente a sertaneja, fez de suas aulas-espetáculo uma forma de propagação da brasilidade, muitas vezes esquecida pelo povo ou substituída por culturas importadas que se vão imbricando na nossa, de uma forma que, quando menos se percebe, vivemos uma cultura alheia. Mas é sua literatura que nos interessa aqui e, por isso, vamos nos concentrar em seus escritos, a saber: poesia, teatro e romance. Isso para podermos delimitar o campo de pesquisa, embora se possa recorrer às outras artes de Ariano Suassuna durante o estudo.

3.3.1 A poesia

Embora desconhecida do grande público, foi pela sua poesia que Ariano Suassuna, tal qual Cervantes, iniciou sua vida literária, como já dito. O próprio autor afirmou: “a poesia é a tônica de tudo o que escrevo e como poeta sou completamente ignorado e inédito na minha cidade” (Suassuna, 1990 *apud* Newton Junior, 1999, p. 12). Tais palavras foram ditas por Ariano em 1990 em artigo publicado no *Jornal do Commercio de Recife*, mas ainda em nossos tempos o poeta Ariano Suassuna não é tão lido ou conhecido quanto o dramaturgo e romancista. Isso se dá, talvez, pelo fato de o próprio Suassuna não ter divulgado a sua poesia, como fez com seu teatro e seus romances, todavia a poesia é a alma de sua obra e em toda ela se revela o poeta.

Como dissemos, a vida de Suassuna como escritor tem início a partir da publicação da poesia *Noturno* no *Jornal do Commercio de Recife*, em 1945, depois revisitada pelo autor, que

modificou partes do texto. Abaixo, mostramos a última versão, preparada para o livro *O Pasto Incendiado*:

Tem para mim Chamados de outro mundo
as Noites perigosas e queimadas,
quando a Lua aparece mais vermelha.
São turvos sonhos, Mágoas proibidas,
são Ouropéis antigos fantasmas
que, nesse Mundo vivo e mais ardente,
consumam tudo o que desejo Aqui.

Será que mais Alguém os vê e escuta?

Sinto o roçar das asas Amarelas
e escuto essas Canções encantatórias
que tento, em vão, de mim desapossar.

Dilúvios na velha Luz da lua,
a Quem dirigem seus terríveis cantos?

Pressinto um murmuroso esvoejar:
passaram-me por cima da cabeça
e, como um Halo escuso, te envolveram.
Eis-te no fogo, como um fruto ardente,
a ventania me agitando em torno
esse cheiro que sai de teus cabelos.

Que vale a natureza sem teus Olhos,
ó Aquela por quem meu Sangue pulsa?

Da terra sai um cheiro bom de vida
e nossos pés a Ela estão ligados.
Deixa que teu cabelo, solto ao vento,
abrase fundante as minhas mãos...

Mas, não: a luz Escura inda te envolve,
o vento encrespa as Águas dos dois rios
e continua a ronda, o Som do fogo.

Ó meu amor, por que te ligo à Morte? (Suassuna, 1999, p. 33)

A versão original de *Noturno* é um pouco diferente da versão final. Apenas para exemplificar, citamos a primeira estrofe:

Tem para mim visões de um outro mundo
as noites luminosas, azuladas,
quando a lua aparece mais bonita.
São idos sonhos, nossas mágoas santas
são fantasmas antigos, carinhosos,
que nesse mundo artístico e sem forma
realizam tudo que não fiz aqui. (Suassuna, 1945 *apud* Newton Junior, 1999, p. 30)

Nessa poesia já se percebe a grandeza de um autor consagrado. Como leitor dos grandes clássicos da literatura, Ariano domina as palavras e seus significados, assim como

demonstra domínio técnico na composição dessa e das outras poesias que se seguirão. Nessa poesia, o autor opta “pelos versos brancos ou soltos (sem rima), mas todos heróicos (decassílabos com *icto* na sexta sílaba)” (Newton Junior, 1999, p. 30). Percebe-se ainda a influência do romantismo inglês de Keats e Shelley, principalmente em sua relação contemplativa com a natureza. Todavia,

A influência da poesia romântica inglesa, no jovem Suassuna, parece não ter obedecido a nenhuma motivação estética maior, e arriscamos mesmo em afirmar que não teve outra origem senão a circunstancial interferência de amigos e irmãos mais velhos, ciosos em estimular o visível potencial literário do estudante secundarista (Newton Junior, 1999, p. 36).

Não se pode dizer o mesmo quando a influência é de Dante Alighieri não apenas na poesia, como na obra inteira de Suassuna. Como exemplo, na peça *Os Homens de Barro*, Ariano parece inspirar-se no Canto X da parte dedicada ao *Purgatório* na *Divina Comédia*, como veremos a seguir. Ainda, Suassuna escreverá uma obra que traz como título *Vida-Nova Sertaneja*, uma clara referência a *Vida Nova*, de Dante, e que depois recebeu o título de *Vida-Nova Brasileira*, hoje publicada com outros textos pela editora Nova Fronteira. Antes disso, porém, foi publicado pelo Gráfico Amador um pequeno livreto de mais ou menos 20 páginas que trazia como título *Ode*, com tiragem de doze exemplares apenas na primeira vez e, na segunda, de 25 exemplares. Mesmo sendo uma única poesia, com tiragem reduzida, mereceu por parte do crítico Luiz Delgado as seguintes palavras: “Está contido num pequeno caderno de menos de vinte páginas um dos maiores poemas que tenham aparecido impressos aqui em Pernambuco, nos últimos tempos” e Carlos Drummond de Andrade, ao se referir a *Ode*, considerou-o um “nobre poema” (Newton Junior, 1999, p. 56).

Em 1955, Ariano começa a organizar um livro de poesias onde apresentaria os poemas escritos desde 1945, tendo como título *O Pasto Incendiado*, que estaria dividido em duas partes: *A Taça* e *O Pasto*. Muitas das poesias encontradas nessa obra já haviam sido publicadas em jornais e revistas, como *Noturno*, e, na segunda parte, existiam poesias de amigos de Suassuna que lhe foram enviadas, como as de Nelson Saldanha, Francisco Sereno, José Laurenio de Melo e Manuel de Lira Flores. Entretanto, mesmo o livro encontrando-se datilografado, este ficou durante muito tempo inédito. Muitas das poesias que deveriam

constar nessa obra, foram publicadas em antologias posteriores (Newton Junior, 1999, p. 52)¹²⁸.

Depois, Ariano publicará poesias ainda em duas antologias: *Presença Poética do Recife*, organizada por Edilberto Coutinho, com o poema *Canto Armorial ao Recife, Capital do Reino do Nordeste*, publicado em 1969; *Seleto em Prosa e Verso*, organizado por Silviano Santiago, publicada em 1974, onde se encontram, além de poesias, entremezes, dois contos e um depoimento de Ariano sobre o romanceiro popular nordestino. Ao contrário da primeira antologia citada, na segunda, todos os escritos são de Ariano.

Quanto à poesia contida em *Presença Poética do Recife*, uma homenagem à cidade de Recife, esta fora composta no estilo “martelo-gabinete” ou “martelo de seis pés”, ligado ao romanceiro popular nordestino, tendo as estrofes compostas por seis versos de dez sílabas cada, seguindo a sequência de rima ABCBDB, como podemos ver:

Eram sete as Coroas deste Reino, (A)
sete as Torres sagradas da Cidade, (B)
sete Arcanjos de bronze, fogo e cobre, (C)
sete Clarins de calcedônia e jaspe (B)
e o meu Reino-sagrado do Nordeste (D)
luzia, do Recife à claridade. (B) (Suassuna, 1961 *apud* Newton Junior, 1999, p. 57)

Já as poesias da *Seleto*, oito no total, são de vários estilos e de várias épocas, sendo que três delas, *A Onça* (1962), *A Morte do Touro Mão de Pau* (1946-1948) e *Décimas ante um Retrato de Camões* (1953), constam em *O Pasto Incendiado*. Além desses poemas, fazem parte de *Seleto*: *Fazenda Acauhan*, *Soneto a Meus Antepassados*, *Infância*, *A cidade e o Sertão ou Soneto de Babilônia e Sião*¹²⁹, *A Onça* e *Lápide*. Dos oito poemas, cinco são sonetos e estarão presentes nos álbuns de iluminogravuras de que trataremos mais adiante.

Nesses poemas, já vemos a influência do romanceiro popular nordestino na obra de Ariano Suassuna. Por exemplo, o poema *A Morte do Touro Mão de Pau* é inspirado no *Romance do Boi da Mão de Pau*, registrado por Câmara Cascudo em *Vaqueiros e Cantadores*; já o poema *A Onça* fora escrito na forma de “martelo gabinete”, enquanto *Décimas ante um Retrato de Camões* foi composto na forma de “martelo agalopado”.

Esse último é um estilo próprio dos cantadores do Nordeste, onde cada décima consta de dez versos de dez sílabas cada, seguindo o esquema ABBAACCDDC, como podemos ver:

¹²⁸ Em 1999, enfim, todas as poesias de *O Pasto Incendiado* foram publicadas por meio de uma seleção e organização de poemas feita por Carlos Newton Junior. Neste livro sem encontram ainda outras poesias de Suassuna que fazem parte de outros livros, como *Vida-Nova Brasileira*.

¹²⁹ Escrito em 1964, faz referência às perseguições já iniciadas com a ditadura militar.

Se, na noite de chuva, a Tempestade (A)
 em solitários galhos açoitados, (B)
 revivesse os navios naufragados (B)
 e o travoso gemer da Soledade; (A)
 se, da grave assonância da Vontade (A)
 entrever se pudesse o sacrifício, (C)
 nesse claro e cansado Frontispício (C)
 quem, mais do que teus Olhos, cantaria (D)
 da vida o Caso cego e a galhardia, (D)
 a Luz flamante e o sacro Desperdício? (C) (Suassuna, 2012, p. 183)

Por fim, na poesia *Galope à Beira-Mar*, publicado em manuscrito na mesma obra, Ariano utiliza o estilo que dá nome à poesia, “galope à beira-mar”. São décimas em onze sílabas, seguindo o mesmo esquema de rimas do “martelo agalopado”:

Aqui, neste Forte de Pau-Amarelo (A)
 eu sonho o Brasil em seu sangue de Brasa. (B)
 Reforço o alicerce de pedra da Casa (B)
 e, ao sol do Sertão, este Azul dismantelo. (A)
 Que eu canto o Paudarco, o paudarco amarelo, (A)
 velando as entradas da Serra e do Mar. (C)
 E a minha Viola se põe a esturrar, (C)
 ferida no sangue do Povo que é pobre, (D)
 que é grande, que é raça, que é Onça, que é nobre, (D)
 cantando Galope na beira do Mar! (C)¹³⁰ (Suassuna, 1999, p. 241).

Como já citado, outra coletânea de poesias que Ariano preparou foi *Vida-Nova Sertaneja*. À semelhança de *Vida Nova*, de Dante, essa obra é composta de poesias intercaladas por um texto em prosa que “fornece algumas indicações sobre o sentido mais geral de cada poema, texto que é, a um só tempo, crítica e confiança” (Newton Junior, 1999, p. 19). Essa obra foi escrita entre 1970 a 1974 e, assim como *O Pasto Incendiado*, não chegou a ser publicada por Ariano. Em 1998, a composição, em vez de ser publicada em livro, foi lançada em disco compacto sob um novo título: *Vida-Nova Brasileira*. Nesse disco, o próprio Ariano é quem declama cada poesia, tendo como fundo musical uma trilha preparada por Antônio José Madureira, ex-líder do Quinteto Armorial, um dos frutos do Movimento Armorial fundado por Ariano Suassuna. Em 1999, *Vida-Nova Brasileira*, como passou a ser conhecida, foi publicada na mesma obra organizada por Carlos Newton Junior em que consta *O Pasto Incendiado*. Fazem parte de *Vida-Nova Brasileira* os seguintes sonetos: *NASCIMENTO – O exílio*; *NASCIMENTO – A viagem*; *O MUNDO – O reino de Acauhan*; *O*

¹³⁰ Este poema quer comemorar a restauração do Forte de Pau-Amarelo, em Olinda, e foi escrito em 1969, ano da restauração. Além disso, é dedicado ao poeta Marcus Accioly, como afirma Suassuna (2012a, p. 19) na epígrafe do poema: “Escrito no estilo dos Cantadores nordestinos, para comemorar a restauração do Forte de Pau-Amarelo, em Olinda, e dedicado ao poeta Marcus Accioly”.

REINO – A morte; A VIDA – A estrada; A MULHER E O REINO; O AMOR E O DESEJO; O MUNDO DO SERTÃO; À ONÇA DO SOL E À DO MUNDO; O SONO E O MITO; A LEOA – O amor e o tempo; O CAMPO; O AMOR E A MORTE; A MOÇA CAETANA – A morte sertaneja; LÁPIDE; A MORTE – O sol de Deus. Todos esses sonetos foram iluminogravados por Ariano em dois álbuns: *Sonetos com Mote Alheio* e *Sonetos de Albano Cervonegro*. Poucas são as mudanças feitas por Ariano quando da confecção das iluminogravuras ¹³¹.

3.3.1.1 As iluminogravuras: poesia e artes plásticas reunidas

A palavra iluminogravura é um neologismo criado por Suassuna formado pela fusão de iluminura e gravura. Segundo Ester Suassuna Simões (2016, p. 11), “essas duas modalidades artísticas, que juntas nomeiam o trabalho de Suassuna, têm em comum o fato de trazerem em si indicações de união entre literatura e artes plásticas”.

Ariano publicou dois álbuns de iluminogravuras, cada um contendo dez sonetos que foram escritos e ilustrados pelo próprio autor em folhas de papel cartão. São eles, *Dez Sonetos com Mote Alheio*, publicado em 1980, e *Sonetos de Albano Cervonegro*, publicado em 1985. Estas obras seriam publicadas no período de silêncio autoimposto por Suassuna, quando decidiu apartar-se da vida pública. Para Newton Junior (1999, p. 123), a “iluminogravura não deixa de ser uma resposta concreta a um dos sonhos do Movimento Armorial”, cuja finalidade é:

Unir o texto literário e a imagem num só emblema, para que a Literatura, a Tapeçaria, a Gravura, a Cerâmica e a Escultura falem, todas, através de imagens concretas, firmes e brilhantes, verdadeiras insígnias das coisas. Insígnias de qualquer maneira desenhadas, gravadas e iluminadas – sobre superfícies de pedra, de barro-queimado, de tecido, de couro, de áspero papel, ou, então, modeladas pela forma e pela imagem da palavra.

Embora se considere a grandiosidade das iluminogravuras, estas não são a primeira experiência que Ariano terá no campo das artes plásticas. É o próprio Ariano quem vai ilustrar, aos moldes dos gravadores populares que ilustravam as capas dos folhetos de cordel, o seu *Romance d'A Pedra do Reino*. Nesse sentido, “de fato, foi somente depois dessa experiência, bem sucedida, que o autor começou a dividir seu tempo de criação literária com trabalhos de desenho, pintura, programação visual e tapeçaria” (Newton Junior, 1999, p. 121).

¹³¹ Hoje, *Vida-Nova Brasileira* encontra-se publicada pela editora Nova Fronteira.

Como dissemos, a palavra iluminogravura é a junção de iluminura e gravura, criada por Suassuna para designar a união de literatura e artes plásticas. Mas é, também, uma forma de, mais uma vez, unir o clássico (iluminuras) ao popular (gravuras). As iluminuras podem ser encontradas em manuscritos medievais, que, diversas vezes, foram ilustrados até com prata e ouro; por isso o título *iluminuras*, pois “refletiam a luz que incide sobre eles” (Simões, 2016, p. 26). Segundo Umberto Eco, em sua obra *História da Beleza*, em vez das imagens de trevas e escuridão associadas à Idade Média,

O homem medieval se vê, ao contrário (ou pelo menos se representa na poesia ou na pintura), em um ambiente luminosíssimo. O que chama a atenção nas miniaturas¹³² medievais é que elas, que talvez tenham sido realizadas em ambientes sombrios mal iluminados por uma única janela, são plenas de luz, de uma luminosidade, aliás, particular, gerada pela combinação de cores puras, vermelho, azul, ouro, prata, branco e verde, sem esfumaturas (Eco, 2013, p. 99).

Já a gravura é influência direta das capas dos folhetos de cordel, que eram primeiramente gravadas em uma tábua de madeira, através de formão ou outro instrumento, onde, depois de pronto o relevo, o artista passava tinta nanquim e prensava sobre a folha de papel, transferindo a imagem que estava na madeira para a folha. Essa arte é conhecida como “xilogravura” (do grego *xilon*, que significa madeira, e *grafo*, que significa gravar, escrever). Para Suassuna, José Francisco Borges e Gilvan Samico são os maiores gravadores do Brasil (Suassuna, 1993, p. 152). Uma xilogravura raramente era criada como simples obra de arte, pois, na maior parte das vezes, era encomendada para ser capa de um romance de cordel, como afirma Brennand (1974 *apud* Simões, 2016, p. 32): “a gravura não é uma arte independente: ela se encontra a serviço da literatura, especialmente da literatura popular, ou da literatura oral, quando essa alcança o registro gráfico que lhe permite subtrair-se à dependência das variantes”. Abaixo temos dois exemplos de xilogravura:

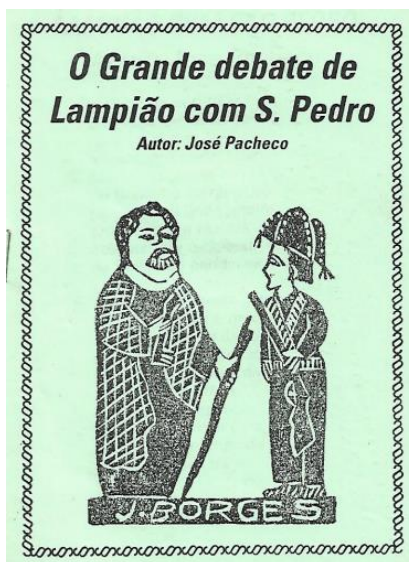
¹³² Outra forma de se referir às iluminuras. Miniatura vem de *minium*, do latim, e se refere à cor vermelha, muito utilizada nas iluminuras.

Figura 1 – *O Ser e o Tempo*, de Gilvan Samico



Fonte: Dantas, 2009.

Figura 2 – *Capa de folheto de Cordel com xilogravura de J. Borges*



Fonte: Pacheco, 2012.

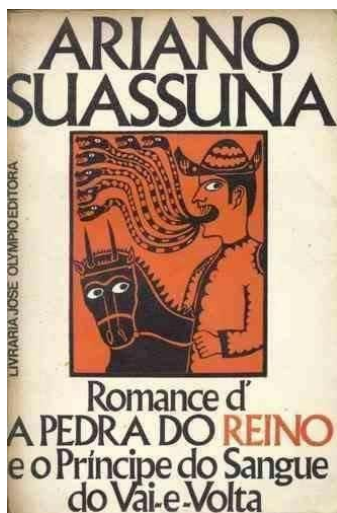
O que Suassuna faz é juntar as duas artes numa só. Todavia, em vez de gravar as figuras na madeira, como se faz na xilogravura, ele desenha à caneta suas “gravuras” e, depois, manda reproduzir em gráfica, mas sem perder o parentesco com as xilogravuras. Assim:

Do ponto de vista da representação, é fácil perceber como as iluminogravuras encontram-se ligadas ao nosso universo popular, da mesma forma que as gravuras

anteriores de Suassuna. É que todo o trabalho do Suassuna pintor e gravador segue, como não poderia deixar de ser, os princípios da pintura e da gravura armoriais, extraídos da xilogravura popular nordestina. Afirmar o parentesco das ilustrações de Suassuna com nossa xilogravura popular é o mesmo que afirmar seu parentesco com todos os ciclos de arte pré-clássicos e anti-clássicos de todo o mundo. Parentesco que reside na ausência da perspectiva, na despreocupação em relação à anatomia, nos desenhos chapados, nos traços toscos e fortes, na profundidade e relevos apenas indicados, enfim, na intenção de se afastar de uma representação mais próxima do real, ou até de uma representação ideal do real, características das formas de arte tradicionalmente ligadas ao belo (Newton Junior, 1999. p. 133).

Como vimos no texto acima, antes mesmo de confeccionar suas iluminogravuras, Ariano já havia desenhado outras “gravuras”, como as que estão presentes no *Romance d’A Pedra do Reino*, atribuídas, nessa obra, ao irmão de Dom Pedro Dinis-Quaderna, Taparica Pajeú-Quaderna, as quais são todas entregues ao juiz-corregedor para que façam parte dos autos. Veja-se, como exemplo, a figura do Cavaleiro Diabólico, desenhado por Ariano Suassuna, que, além de se fazer presente no *Romance d’A Pedra do Reino*, é a figura que ilustra a capa da primeira edição:

Figura 3 – Cavaleiro Diabólico que apareceu a Lino Pedra Verde, de Ariano Suassuna



Fonte: Suassuna, 1971, capa

Além das iluminuras e das gravuras sertanejas, Suassuna utiliza-se, ainda, de outro tipo de arte: a heráldica. De acordo com Tostes (1983 *apud* Simões, 2016, p. 34), a heráldica é a “arte ou ciência que determina, produz e estuda os brasões, interpreta as origens e o significado simbólico e social de família, grupo, nação ou instituição”. Ariano, grande conhecedor e admirador de brasões, reconhece inclusive, nos ferros de marcar gado, as “armas” ou brasões das famílias sertanejas. É a heráldica nacional brasileira, que com outros símbolos, formam uma espécie de arcabouço de armas populares e, assim, para ele,

A heráldica nacional brasileira vem do Povo, e a heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da mata. Desde os Estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio (Simões, 2016, p. 39).

Os ferros de marcar o gado dos sertanejos têm um sentido muito próximo dos brasões medievais, pois servem para identificar a família proprietária do gado. A família de Ariano, criadora de gado, também possui o seu ferro, como podemos observar abaixo:

Figura 4 – *Ferro Suassuna*



Fonte: Simões, 2016, p. 43:

Por fim, deve-se apontar, ainda, a influência da arte rupestre na obra de Suassuna. A partir de 1970, durante a segunda fase do Movimento Armorial, Ariano “foi entusiasta dos estudos que revelavam a presença forte de uma arte pré-histórica no Nordeste Brasileiro” (Simões, 2016, p. 44). De acordo com Gabriela Martin (1996, p. 219), “o registro rupestre é a primeira manifestação estética da pré-história brasileira, especialmente rica no Nordeste... Na ótica da História da Arte, representa o começo da arte primitiva brasileira”. A forma de algumas figuras desenhadas por Suassuna, principalmente de animais, nos faz lembrar da forma dos animais pintados em cavernas da Serra da Capivara, além das formas insculpidas em pedras, como na “Pedra do Ingá”, uma “itaquatiara” (pedra pintada, em tupi) que se encontra na Paraíba, a qual Ariano utiliza para tratar das “ilumiaras”, que são uma espécie de anfiteatro natural pintadas ou esculpidas pelos índios Carirys no sertão nordestino. Vejamos:

Figura 5 – Pedra do Ingá, na Paraíba



Fonte: Paula, 2020.

Figura 6 – Animal representado em umas das rochas da Serra da Capivara, no Piauí



Fonte: Ribeiro, 2014.

Todas essas influências, a saber, iluminuras, gravuras, heráldica e arte rupestre se fazem perceber nas iluminogravuras publicadas por Ariano Suassuna. Apenas para ilustrar, apresentamos aqui algumas:

Figura 7 – Soneto iluminogravado *A Acauham – A Malhada da Onça*, com mote de Janice Japiassu¹³³, de Ariano Suassuna¹³⁴



Fonte: Simões, 2016, p. 105.

A iluminogravura acima ilustra aquilo que dissemos sobre a junção de literatura – no caso, poesia – e artes plásticas. Temos o soneto *A Acauham – A Malhada da Onça*, que já apresentamos anteriormente, e a representação artística que faz com que o soneto possa ser apresentado não apenas pelas letras, mas também pela imagem.

Na parte superior, vemos a figura de um homem, João Suassuna, vestido como os cavaleiros sertanejos, usando gibão. No cavalo, pode-se reconhecer o ferro da família Suassuna, sua marca heráldica; na bandeira, a onça malhada, fazendo referência a uma das fazendas da família, a Malhada da Onça, presente no título do soneto. A chuva que cai sobre João Suassuna é de gotas vermelhas de sangue, o que indica a forma trágica de sua morte (no

¹³³ Poetisa brasileira, nascida em Alagoa do Monteiro, Paraíba, pertencente ao Movimento Armorial. Sobre ela, Suassuna (2008, p. 168) chega a dizer: “Sinto-me de tal modo identificado com ela, que falar sobre seu trabalho criador em Poesia é quase como falar sobre o meu. Já cheguei a dizer-lhe um dia, afetuosamente, meio sério e meio brincando, que o que ela tinha feito era me liquidar como Poeta. Ela está realizando de tal forma a Poesia com que eu sonhava, que excedeu meu sonho e eu nada mais tenho a dizer nesse campo”. O mote a que Suassuna se refere é *Espada de ouro em pasto ensangüentado*, presente no último verso de *Soneto*, de Janice Japiassu, e que também é usado por Suassuna como último verso de *A Acauham – A Malhada da Onça*.

¹³⁴ Em *Vida-Nova Brasileira* o título do soneto presente na iluminogravura é *O REINO – A morte*. Já em *Seleto em Prosa e Verso*, o título é *Fazenda Acauham (Lembrança de meu Pai)*.

final do soneto, o poeta afirma que o pai é “espada de ouro em pasto ensangüentado”). Entretanto, pode também representar os conflitos vividos pelos sertanejos, ou a própria vida destes, cantada por João Suassuna e recordada por Ariano: “cantava com voz rouca o Desatino, o Sangue, o riso e as mortes do Sertão”. Nesse sentido,

Mesmo que a chuva vermelha que compõe a ilustração desta iluminogravura sugira uma aproximação, no plano pictórico, entre sangue e morte, no soneto não parece ser essa a relação direta: estão elencados como temas do canto do pai do poeta “o Destino, o Sangue, o riso e as mortes do Sertão” – há, portanto, mais do que morte nesta palavra, talvez muito mais ligada neste soneto a conflitos ou à “violência propriamente dita”, bem como à própria vida do povo sertanejo (Simões, 2016, p. 106).

Embora o “Sangue” presente, tanto no soneto quanto na pintura, tenha variados sentidos, não se pode negar que é a tragédia da morte do pai que inspirou Suassuna a unir as duas formas de arte nessa iluminogravura. Esse é um fato marcante na vida do autor, como ele mesmo afirma: “Com a morte daquele que, para mim, era o Rei e o Cavaleiro, o sol negro da morte entrou no reino da minha vida, até ali identificado com o Reino do Sertão da Acauham. Foi por isso que, chorando meu Pai, escrevi: O REINO – A morte” (Suassuna, 1999, p. 169). Dessa forma, já podemos perceber que “a poesia estabelece-se como uma síntese artística de sua experiência biográfica” (Simões, 2016, p. 106).

Outras imagens aparecem na iluminogravura: no canto superior à esquerda, temos a figura do sol, que nos parece ser uma referência ao “sol negro na morte” que entrou na vida do autor com a morte do pai, ou mesmo o Sol para onde segue o pai “transfigurado”, como vemos no poema. Ainda, nas colunas que emolduram o soneto, temos a imagem de um pássaro, que pode fazer referência ao canto do pai, mas também a uma ave de rapina, o gavião, utilizado muitas vezes por Suassuna como símbolo da morte, ou mesmo o pássaro agoureiro Acauham, que dá nome a uma das fazendas da família Suassuna e que se faz presente no título do soneto. Abaixo da ave, temos a cabra, símbolo do sertão e de seu povo na obra de Suassuna e, logo em seguida, uma imagem presente nas insculpturas da Pedra do Ingá, que Suassuna reconhece como um candelabro, aos moldes do candelabro judaico. Ao candelabro da Pedra do Ingá, Suassuna chamou-o de Candelabro da Verdade (Simões, 2016, p. 16).

Figura 8 – Soneto iluminogravado *Dom*, com tema de Ângelo Monteiro, de Ariano Suassuna



Fonte: Simões, 2016, p. 152.

Essa iluminogravura está presente no álbum *Sonetos de Albano Cervonegro*, publicado em 1985. Aqui, mais uma vez, por meio do poema *Dom*, o autor faz um “cruzamento entre biografia e arte, celebrando uma concepção de que a arte está entrelaçada à vida” (Calado, 2016, p. 303). De fato, aquilo que é marca principal na vida de Suassuna, a morte do pai, se faz presente nesse soneto. Entretanto, se encontra uma saída para amenizar a dor e alimentar a esperança na vida, como podemos ver:

Dom

Com tema de Angelo Monteiro

Se a visagem da Morte – a dura Garra –
para sempre meu Sangue penetrou,
deu-me a Fonte-sagrada, e, sem amarras,
esta Voz em meu sangue se selou.

A visão do Nefasto, sol da Amarga,
todo sangue do Mundo envenenou.
Nunca mais fui o mesmo, pois a Marca,
ao sol cruel do Sono, me apontou.

Mas, se fui para sempre assinalado,
Achei o Veio, a chama do Tesouro,

Que a Morte é sonho, a vida é fogo e treino.

E, se o selo do Sol me tem, marcado,
Me deu o Dom de, em três Bocais-de ouro,
Fazer ouvir as trompas do meu Reino.

Embora o autor reconheça a “marca” que a morte deixou em sua vida, penetrando em seu “Sangue”, esse trauma também é o motivo para elevar sua “Voz”, dom da “Fonte-sagrada”. Ainda, o autor afirma: “Mas, se fui para sempre assinalado [pela morte, a dor, a tragédia]/ achei o veio, a chama do Tesouro/ que a Morte é sonho, a vida é fogo e treino”. A voz é o veio, chama do Tesouro. É a arte pela qual o autor consegue redenção, fazendo-o ouvir as “trompas” de seu Reino, dom do Sol, que também o marcou. Na poesia, a palavra sol aparece três vezes. As duas primeiras fazem referência à morte, à dor: “sol da Amarga”, “sol cruel do Sono” (ambas escritas com “s” minúsculo). Na terceira vez, a palavra aparece com “s” maiúsculo, indicando diferença com os dois primeiros sois: “se o selo do Sol me tem, marcado...”. Esse último, pelo uso da palavra “selo”, parece estar ligado à “Fonte-sagrada”, donde vem o “Dom” para a arte do poeta, meio de redenção. Ainda, nos faz lembrar outro soneto iluminogravado por Suassuna, presente no primeiro álbum de iluminogravuras, *Dez Sonetos com Mote Alheio, O Sol de Deus*. Esse soneto, no álbum, é posto logo após o poema *A Morte - A Moça Caetana*, onde, mais uma vez, Ariano trabalha a visagem da morte, dando-lhe características de animais que, no senso comum, são vistos como perigosos e mortais. A Moça Caetana, a morte, de “inocente olhar, puro e perverso”, possui “dentes de Coral” e, em cada mão, uma serpente venenosa “na mão direita, a Cobra cascavel, e, na esquerda, a Coral, rubi maldito”. A figura do Gavião também aparece como símbolo da morte. Já no poema *O Sol de Deus*, há uma espécie de aceitação da condição mortal como reconhecimento de que, é por meio da morte, que a visão beatífica acontece:

O Sol de Deus

Com tema de Renato Carneiro Campos

Mas eu enfrentarei o Sol divino,
o Olhar sagrado em que a Pantera arde.
Saberei porque o laço do Destino
não houve quem cortasse ou desatasse.

Não serei orgulhoso nem covarde,
que o Sangue se rebela ao som do Sino.
Verei o Jaguapardo e a luz da Tarde,
Pedra do sonho, cetro do Divino.

Ela virá – Mulher – afluindo as asas,
com o mosto da Romã, o sono, a Casa,
e há de sagrar-me a vista o Gavião.

Mas sei também que, só assim, verei
a coroa da chama, e Deus, meu Rei,
assentado em seu trono do Sertão.

Nesse sentido, é preciso reconhecer na obra de Suassuna um movimento da condição trágica do ser humano para uma situação de redenção, simbolizada aqui pela arte. Tudo o que Ariano escreveu, cantou ou pintou foi como que uma forma de “vingar-se” da morte através de sua arte.

3.3.2 O teatro

Embora poeta de primeira grandeza, Ariano Suassuna é conhecido pelo grande público por causa de seu teatro, mais especificamente por causa do *Auto da Compadecida*, que, desde as primeiras apresentações, conquistou o público e os críticos, projetando-o como dramaturgo não apenas nacional, mas também internacionalmente. Todavia, em seu teatro, como em seu romance, como veremos, sua poesia se faz presente, assim como se faz presente a influência do romancista popular. Nas tragédias e nas comédias escritas por Ariano, a voz do povo do sertão se faz ouvir, seja como crítica aos poderosos, presente na fina ironia de Suassuna, seja na arte do improviso e na esperteza dos “amarelinhos” que dobram os poderosos com sua astúcia. Assim,

Suassuna não ignora que a sociedade é injusta e a riqueza, pessimamente dividida. Mas se a burguesia tem o dinheiro, e o imenso poder que ele dá, os pobres, em suas peças, são capazes de enfrentá-la e até eventualmente vencê-la, lançando mão da mentira, da astúcia, da presença de espírito, qualidades imaginativas que a própria luta pela sobrevivência, travada dia a dia, hora a hora, se incumbiria de despertar. O sertanejo, em suma, viveria ao mesmo tempo em estado de fome e em estado de graça poética, compartilhando com o artista os dons da fantasia, celebrando também ele, a seu modo, sem o saber, o triunfo do pensamento criador sobre a matéria (Prado, 2009, p. 79-80).

Influenciado pela literatura de Euclides da Cunha, Ariano vê o sertanejo como “um forte”, não no sentido físico, propriamente dito, mas no instinto de sobrevivência e na forma como busca driblar da dura realidade da existência em uma terra em que “o sol é o inimigo que é forçoso evitar, iludir ou combater” (Cunha, 2010, p. 60).

Para Euclides da Cunha (2010, p. 138-139),

O Sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos... Entretanto,

toda essa aparência de cansaço ilude... Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se.

Essa transfiguração à qual Euclides da Cunha se refere se faz perceber em sua postura física, que se transforma, quando a necessidade exige. Ariano, por sua vez, considera que essa transfiguração da condição do sertanejo não se dá apenas em sua postura física, mas também no modo como lida com os desafios. Para ele, “a força do sertanejo/nordestino estava em sua *astúcia*” (Martins, 2018, p. 52). Exemplo dessa astúcia se encontra em João Grilo, personagem fundamental do *Auto da Compadecida*; em Cancão, de *O Casamento Suspeitoso*, ou, ainda, de Caroba, de *O Santo e a Porca*. Nesse sentido, a astúcia é também uma forma de sobrevivência.

Outra característica de seu teatro – diríamos, fundamental – é que “a estética teatral suassuniana (assim como toda poética que se encontra por trás de sua obra) é profundamente devedora do circo, a ponto de circo e teatro serem considerados pelo autor como sendo uma coisa só” (Newton Junior, 2000, p. 28). Ainda, para Suassuna (2008, p. 209), “o Circo é, portanto, uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do estranho destino do homem sobre a terra”. Influenciado pelos barrocos, que apresentavam o mundo como um teatro, tendo Deus como o autor de uma peça em que os homens não escolhem seu papel, “para Suassuna, o mundo é como um circo, em cujo picadeiro desfilam as tragédias e comédias da condição humana” (Newton Junior, 2000, p. 29). Como visto, para ele, o Dono-do-Circo é Deus e o mundo é o picadeiro, onde desfilam os bichos e também nós, que somos reis, atores trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos. Nesse sentido, é tendo consciência da estética teatral de Suassuna que compreenderemos suas peças, assim como toda sua obra.

3.3.2.1 As tragédias

Começamos a tratar do teatro de Suassuna pelas tragédias porque foram as primeiras peças escritas por ele. No tempo em que escreveu *Uma Mulher Vestida de Sol*, *O Desertor de Princesa*, *Os Homens de Barro*, *Auto de João da Cruz* e *O Arco Desolado*¹³⁵, a marca do trágico ainda era muito forte em sua vida. Ainda não havia encontrado aquela que crisparia todo sentimento negativo que carregava consigo por causa da morte do pai. Entretanto,

¹³⁵ Essa última peça foi escrita já depois de uma primeira guinada para o cômico com a entremez *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito*.

mesmo escrevendo tragédias em um primeiro momento, já verificamos em Suassuna uma tentativa de transcendência que o permitisse, através da arte, aliviar as feridas comuns da condição do ser humano neste mundo, a principal delas: a morte. Nas tragédias, Ariano põe-se a trabalhar o sofrimento, a desigualdade, os conflitos por terra, a luta pelo poder, situações tão próprias da fraqueza humana. Manifesta, portanto, em sua obra, toda sua revolta diante da condição humana, não tendo essa revolta um sentido comportamental, mas sim filosófico, em que o ser humano confronta-se perpetuamente com sua própria escuridão (Camus, 2018, p. 68). O absurdo da morte é confrontado por Suassuna através de sua arte, como fizeram, por exemplo, os gregos e tantos outros povos que, diante das questões limites da condição humana, buscaram responder a tais indagações, que se tornariam temas fundantes das religiões e da filosofia. Essa busca por respostas e a elaboração dos mitos fundantes são a prova de que a condição humana sempre foi um mistério e sempre motivou o ser humano a, fazendo uso da inteligência conquistada através de anos de evolução, narrar suas origens, primeiramente de forma oral, depois de forma escrita. Pode-se dizer, nesse sentido, que a consciência do trágico, assim como o mistério que é a própria existência, faz com que a humanidade pense sua origem, seus dramas e também suas alegrias.

Segundo Aristóteles, a tragédia

[...] é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [os atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos (Aristóteles, 2011, p. 49).

Diz, ainda, o filósofo que a tragédia é “composta necessariamente de seis componentes, segundo os quais se pode qualificá-la, a saber, narrativa (roteiro), caráter, elocução, pensamento, espetáculo visual e poesia lírica”, sendo a narrativa, “o princípio e, por assim dizer, a alma da tragédia” (Aristóteles, 2011, p. 51). Não convém, aqui, esmiuçar cada componente apresentado pelo filósofo grego, mas destacamos a importância que tem a narrativa para a tragédia, visto que esta transmite, por meio dos demais componentes, a moral objetivada pelo autor. É o que acontece com as peças de Suassuna.

3.3.2.1.1 “Uma Mulher Vestida de Sol”

Essa peça foi escrita em 1947 para um concurso promovido pelo TEP e, com ela, temos a estreia de Ariano Suassuna como autor de teatro, recebendo, já nessa primeira experiência, o Prêmio Nicolau Carlos Magno, mesmo sem a peça ter sido encenada. Segundo

Newton Junior (2000, p. 49), “a não encenação de *Uma Mulher Vestida de Sol*, à época, talvez se explique pelo fato de que a peça não agradou completamente o autor”¹³⁶. De fato, o próprio Ariano, no prefácio a *Uma Mulher Vestida de Sol*, reescrita em 1958 afirma: “*Uma Mulher Vestida de Sol* foi a primeira peça que planejei e escrevi, iniciando com ela meu trabalho de autor teatral. Escrevi-a em 1947... e não me agradando completamente a forma primitiva, reescrevi-a dez anos depois” (Suassuna, 2018a, p. 21). Hermilo Borba Filho (2012, p. 17) depois de dizer que a primeira peça de Ariano é “a primeira grande tragédia produzida no Nordeste”, concorda com Suassuna, quanto à necessidade de reescrever a peça. Para ele,

O caráter puritano da primeira versão dilui-se e a peça ganhou uma atmosfera de amor e violência comparável à das elisabetanas, principalmente com as de John Ford, um dramaturgo que, como Suassuna, une os elementos sangue, honra, família, incesto, nas exatas medidas dramáticas (Borba Filho, 2012, p. 19).

A peça é dedicada aos seus amigos do TEP, nas pessoas de José Laurenio de Melo e Hermilo Borba Filho, conta com três atos e é baseada no romanceiro popular nordestino (Newton Junior, 1999, p. 151). Os personagens são: Cícero, O Delegado, O Juiz, Martim, Caetano, Gavião, Manuel, Rosa, Donana, Joaquim, Inocência, Antônio, Inácio, Joana, Neco e Francisco. O primeiro ato inicia-se com a citação de Ap 12, 1-3, trecho bíblico em que o autor se inspirou para dar título à sua peça, por parte de Cícero, uma espécie de beato-profeta, como tantos presentes na cultura nordestina, e com esse mesmo texto se encerra a tragédia. É também no primeiro ato que o leitor conhece o enredo da peça, através do Delegado e do Juiz, personagens cômicos em meio à tragédia contada por Suassuna. A questão toda se dá no conflito entre os cunhados Joaquim Maranhão e Antônio Rodrigues por causa de uma cerca que demarca as terras dos dois, como podemos ver:

O Delegado – O querelante Joaquim Maranhão ocupa esta terra de pastagens altas para o seu gado, suas cabras, seus carneiros. O Querelante Antônio Rodrigues diz que a terra é dele, e ameaça derrubar a cerca, erguida pelo outro para garantir sua posse. Os dois querelantes construíram suas casas uma ao lado da outra; um, para garantir melhor a cerca que construiu, o outro, para melhor ameaçá-la.

O Juiz – E a questão assume um sentido tanto mais terrível porque os dois senhores de terra são cunhados e armaram o braço de seus homens, o que vem repetir, nesta terra de fogo onde o acaso me colocou para julgar, a sangrenta querela de Abel e Caim, com seus carneiros e ódios invejosos. Aqui estão o homem da lei e o homem da guerra para garantir o julgamento. (*Mais baixo e menos pomposo ao Delegado*). Senhor Delegado, quem é Caim, no caso?

O Delegado – (*Também baixo*) É Joaquim Maranhão, Senhor Juiz. É um homem perigoso. Eu, se fosse o senhor, julgava essa questão logo a favor dele, porque senão

¹³⁶ Somente em 1994, através de uma adaptação feita por Luiz Fernando Carvalho para a Rede Globo, é que a primeira peça de Ariano Suassuna seria apresentada ao grande público.

ele pode nos matar. Antônio Rodrigues é bom, não é homem para matar ninguém; assim, é melhor julgar contra ele.
O Juiz – Ainda temos tempo de examinar tudo com cuidado. Enquanto for possível, mantenhamos pelo menos as aparências.
(Suassuna, 2018a, p. 30).

Aqui, a peleja é entre um homem ruim, Joaquim Maranhão, comparado com Caim, e um homem bom, Antônio Rodrigues, comparado com Abel¹³⁷. Segundo Alexei Bueno (2018, p. 8), “*Uma Mulher Vestida de Sol* tem por tema central, subjacente a toda a ação, a questão da palavra de honra... e como outro grande e eterno tema, o do amor impossibilitado pela luta entre clãs”. De fato, se analisarmos a peça apenas a partir de sua superficialidade literária, poderíamos dizer que esses são os dois principais temas. Todavia, quando buscamos compreendê-la no todo da obra de Ariano, parece-nos que os elementos principais encontram-se nas entrelinhas, como que escondidos, mas dando sustento à trama, como acontece com os tecidos ilustrados que, mesmo destacando-se a figura que aparece na superficialidade, esta nada mais é do que a combinação de linhas que se entrecruzam para revelar a imagem. Vejamos, por exemplo, o próprio título da obra: *Uma Mulher Vestida de Sol*. O título escolhido destaca a figura da mulher, que, de fato, é a personagem principal da peça de Ariano. Essa mulher é Rosa, filha de Joaquim Maranhão, que, mesmo mostrando-se frágil e temerosa no início da peça, assume postura diferente no final, mostrando-se firme ao aceitar casar-se com Francisco, filho de Antônio, mesmo sem o consentimento do pai, assim como, diante do assassinato de Francisco, não tem dúvidas em colaborar com Antônio para que seu próprio pai seja assassinado. Tudo isso acontece em um ambiente duro, seco, quente e sombrio. O “Sol” que aparece no título da obra não parece ser aquela imagem do divino presente na iluminogravura *O Sol de Deus*, mas o “sol da amarga”, o “sol cruel do sono”, a morte, como aparece na iluminogravura *Dom*. O tema principal da obra é a morte trágica, que toca a vida de Rosa. Sua mãe fora morta pelo seu próprio pai, assim como seu grande amor, Francisco. Joaquim Maranhão assume na peça a figura do mal. Ele é o motivo dos conflitos, o assassino impiedoso e maluco que, por causa de um pedaço de terra, causa grandes danos a duas famílias, à de Antônio e à sua própria.

Ligado ao tema fundamental da morte trágica está o motivo desta: a posse da terra. Todo o conflito inicia-se porque Joaquim Maranhão toma posse de um pedaço de terra que não lhe pertencia, pois fazia parte das terras de Antônio. O fato de seu gado ter adentrado

¹³⁷ Caim e Abel, segundo o relato bíblico de Gn 4,1-16, são os protagonistas de uma primeira grande tragédia após a expulsão de Adão e Eva do jardim de Éden: o fratricídio. Joaquim Maranhão e Antônio Rodrigues são cunhados, por isso, a referência.

aquelas terras lhe daria o direito de usufruir da mesma. A terra, na peça, aparece como sinal de benção e de maldição. Ao cavar uma cacimba na terra dura, essa dá n'água, símbolo de vida. Mas, quando a discussão está na posse da terra, esta vira símbolo de morte¹³⁸.

A posse da terra, para Joaquim Maranhão, é mais importante que tudo, até mesmo que sua própria filha, Rosa. Ninguém pode se aproximar da cerca que delimita suas terras das de Antônio, que corre o risco de ser morto, como aconteceu, aliás, com o filho de um retirante, Inácio, que ao atear fogo próximo à cerca para espantar as abelhas da colmeia para retirar-lhe o mel, fora assassinado por Joaquim Maranhão, por achar que o rapaz estaria derrubando a cerca. A ganância pelo poder, representada pela posse daquele pedaço de chão roubado, escurece a peça, tornando-a cada vez mais sombria, tal qual acontece com *Macbeth*, como já indicara Newton Junior (1999, p. 155), personagem sombrio de Shakespeare, que faz do crime o meio para se alcançar a coroa, eliminando todos os seus opositores¹³⁹. Embora não pareça se tratar de uma questão de governança social, em *A Mulher Vestida de Sol*, as atitudes criminosas de Joaquim Maranhão o levam a loucura tal que nada mais lhe importa, a não ser aquela terra. Suas atitudes interferem diretamente no bem-estar daquela comunidade local representada nas duas famílias, que, aliás, poderia se considerar uma só, como visto acima, uma vez que Joaquim e Antônio eram cunhados. Talvez se possa dizer sobre Joaquim Maranhão o que Macduff disse sobre Macbeth: “Nem na tropa que habita o inferno pode haver demônio pior do que Macbeth” (Shakespeare, 2015, p. 102).

A palavra de honra parece ser apenas um detalhe, diante do destino trágico dos personagens de *Uma Mulher Vestida de Sol*. Toda a peça gira em torno da sombria atitude de medo, desconfiança, inimizade, desesperança de um final feliz para as personagens. Não há espaço para sonhos duradouros, pois a morte passa por eles “com as asas brilhando, no vento cheio de sol” (Suassuna, 2018a, p. 58). Essa é uma peça dura, em que os únicos instantes de comicidade se dão nos diálogos entre o Juiz e o Delegado. Outro momento interessante da

¹³⁸ Rousseau (2017, p. 33) já havia indicado, em sua obra *A origem da desigualdade entre os homens*, que além da desigualdade física ou natural, que é estabelecida pela natureza, há outro tipo de desigualdade, chamada por ele de moral ou política, estabelecida por uma espécie de convenção estabelecida e autorizada pelo consentimento dos homens, colocando uns sobre os outros; alguns privilegiados que desfrutam das coisas em prejuízo dos outros. A origem dessa desigualdade moral e política, que funda a sociedade civil, segundo Rousseau, está exatamente na posse da terra: “O primeiro que, tendo cercado um terreno, pensou em dizer *isto é meu*, e encontrou gente simples o bastante para acreditar nele, foi o verdadeiro fundador da sociedade civil. Quantos crimes, guerras, assassinatos, quantas misérias e horrores não teria poupado ao gênero humano aquele que, arrancando os mourões ou tapando o fosso, houvesse gritado: não escutem esse impostor; vocês estarão perdidos se esquecerem que os frutos são de todos e que a terra não é de ninguém” (Rousseau, 2017, p. 71).

¹³⁹ Bárbara Heliadora (2015b, p. 10), comentando *Macbeth*, afirma que “quando o crime leva ao poder, e o poder é exercido por meio do crime, as consequências abalam a comunidade cujo bem-estar é o único objetivo legítimo do governo”.

peça é quando Francisco diz a Antônio, seu pai, com quem havia brigado: “tudo me parecia trancado e duro, nesta terra em que o Sol seca tudo. Mas agora, com Rosa, parece que meu coração se desatou” (Suassuna, 2018a, p. 107). Parece que Ariano vê no sentimento de Francisco algo dele próprio. Por diversas vezes afirmou que, quem lhe retirou aquela visão trágica do mundo, foi Zélia, sua esposa¹⁴⁰.

3.3.2.1.2 “O Desertor de Princesa”

Essa peça está na sequência cronológica a *Uma Mulher Vestida de Sol* e tem como primeiro título *Cantam as Harpas de Sião*, uma referência ao salmo 137, que canta a dor do exílio do povo judeu em terras babilônicas. A primeira versão, com o título de tema bíblico, fora escrita em 1948 e é através dela que Ariano estreia nos palcos. Segundo Newton Junior (2000, p. 61): “Exilado no Recife, o Sertão já se apresentava, para Ariano Suassuna, algo assim como o Sião dos hebreus – a terra sagrada e distante –, analogia reforçada inclusive pela semelhança sonora entre as palavras ‘Sertão’ e ‘Sião’”. De fato, as primeiras palavras dessa tragédia, escrita num ato apenas, pronunciadas pelo personagem Cego, são:

Junto ao rio e junto ao mar,
foi ali que me sentei
e que me pus a chorar
me lembrando do sertão.
Nos galhos da gameleira
pendurei minha viola:
os que me mantinham preso
exigiam que eu cantasse,
pra beber minha alegria.
E diziam: “Canta, cego,
as cantigas do sertão!”
mas eu, com pena de mim,
cego e preso junto ao mar,
respondia: Como posso
cantar as canções de Deus,
sangue do meu coração,
aqui, preso, em terra estranha,
longe do sol do sertão? (Suassuna, 2018b, p. 145).

Note-se, aqui, a semelhança com o salmo 137, 1-4:

À beira dos canais de Babilônia
nos sentamos, e choramos
com saudades de Sião;
nos salgueiros que ali estavam
penduramos nossas harpas.

¹⁴⁰ Essa peça foi reescrita em 1957, quando Ariano e Zélia já estavam casados.

Lá, os que nos exilaram
 pediam canções,
 nossos raptos queriam alegria:
 “Cantai-nos um canto de Sião!”
 Como poderíamos cantar
 Um canto de Iahweh
 Numa terra estrangeira?

Em 1958, todavia, a peça é reescrita, recebendo o título de *O Desertor de Princesa*, mas a abertura permanece a mesma. Na obra, temos apenas cinco personagens: Cego, Maria, Nestor, Capitão Souza e Antônio. A peça está ambientada na chamada guerra ou revolta de Princesa, quando a cidade paraibana de Princesa Isabel, que tinha como chefe político o Coronel José Pereira, declarou sua independência do estado da Paraíba, cujo presidente à época era João Pessoa, seu desafeto político, entre fevereiro e agosto de 1930¹⁴¹. Na peça, logo no início, a personagem Maria, em diálogo com o pai, afirma que “o presidente João Pessoa disse que vai mandar um avião bombardear Princesa e que agora o coronel José Pereira se entrega” (Suassuna, 2018b, p. 145)¹⁴². Assim, Ariano parte de um fato histórico para narrar uma história de amor seguida de uma tragédia. O evento da deserção de um soldado alistado na polícia da Paraíba, Antônio, que se colocou contra os cabras de José Pereira, acontece numa Sexta-Feira Santa, “dia da morte de Deus” (Suassuna, 2018b, p. 149), onde há uma trégua por causa do dia santo. Antônio, o protagonista, foi rejeitado por sua família exatamente em uma Sexta-Feira Santa e havia sido criado com Amaro – filho de Nestor e irmão de Maria – que fora assassinado durante o conflito. Antônio é convocado para tomar parte desse conflito, defendendo os interesses do governo, mas, ao ver a brutalidade como a qual o governo agia, deserta. Sua deserção é motivo para que o Capitão, outro personagem, vasculhe todas as casas de Taperoá, procurando pelo desertor, a fim de sangrá-lo, para dar o exemplo aos demais. A ordem era matar o inimigo e quem desertasse¹⁴³, além

¹⁴¹ Como João Pessoa fora assassinado em julho de 1930 por João Dantas, amigo de José Pereira e primo de Dona Ritinha, esposa de João Suassuna, o chefe político de Princesa precisou deixar as terras paraibanas, pois os partidários de João Pessoa, como os revoltosos que viam na chapa Getúlio Vargas - João Pessoa, uma forma de libertar o Brasil das oligarquias, o perseguia, fazendo com que o movimento de independência de Princesa perdesse força.

¹⁴² De fato, houve boatos de que a cidade de Princesa seria bombardeada, mas João Pessoa não contava com armas de tamanho poder de destruição. Esse conflito durou meses, e no início era tido como uma rebelião pequena que não duraria dois dias, como nos mostra o próprio Suassuna na sequência do diálogo: “Se entrega! Em Tavares todos viram como é que ele se entrega! Diziam que Princesa seria tomada em dois dias! Já faz mais de três meses que a polícia luta e ainda não conseguiu passar nem de Tavares” (Suassuna, 2018b, p. 145).

¹⁴³ Em um momento do diálogo entre o Capitão da polícia paraibana e Maria, sem saber que Antônio era como que da família, o representante do governo afirma o ódio que João Pessoa tinha da família Dantas. Como vimos, em capítulo anterior deste trabalho, as relações entre os Pessoa e os Dantas em conflituosas, motivando o ódio tanto de um lado, quanto de outro. O capitão afirma: “Moça, dizem que o presidente deu ordem ao tenente

de punir quem o protegesse. A história segue para um fim trágico, quando Antônio é visto por Nestor conversando com Maria. Disfarçando, Nestor dirige-se ao quartel para denunciá-lo. Durante a peça, por diversas vezes, Nestor utiliza palavras duras para se referir a Antônio, demonstrando não ter afinidade nenhuma com ele, mesmo que Antônio tenha sido criado em sua casa como membro da família. A polícia cerca a casa de Nestor, onde estão Maria e Antônio, que, ao sair pela porta dianteira, é fuzilado. Maria, ao ver seu amado morto na porta de casa, apunhala-se, caindo morta. Mais uma vez um casal morre por causa do ódio alimentado entre grupos. Em *Uma Mulher Vestida de Sol*, Rosa e Francisco morrem num ambiente de conflito por causa da terra. Em *O Desertor de Princesa*, Maria e Antônio morrem em um ambiente de conflito por causa do poder entre dois grandes chefes políticos: João Pessoa e José Pereira. E, se na primeira peça a figura do mal se faz representar em Joaquim Maranhão, na segunda, é no Capitão Souza que tal figura se materializa. A deserção de Antônio se dá por ele perceber que as forças policiais do governo da Paraíba eram injustas e sangravam os prisioneiros, alcunhados de cangaceiros, sem piedade. Antônio percebe estar do lado errado do conflito e, por isso, foge. Segundo Newton Junior (2000, p. 65), há uma “tomada de consciência política, que lhe faz pensar no outro como em si mesmo... Antônio assume posição ao lado dos menos favorecidos e dos perseguidos pelo poder”. Parece haver certa referência a Euclides da Cunha, que, diante da brutalidade do exército brasileiro na campanha contra a comunidade de Canudos, não tem dúvidas em afirmar que aquilo fora um crime, e que deveria ser denunciado.

3.3.2.1.3 “Os Homens de Barro”

A terceira peça escrita por Ariano Suassuna é *Os Homens de Barro*, que data de 1949 e foi reescrita em 2003. Segundo Alexei Bueno (2018, p. 10), “é a mais mítica, a menos realista – digamos assim – das peças de Ariano Suassuna, tratando-se quase de um auto hierático, de teor fortemente bíblico”. De fato, como já é comum nas peças de Suassuna, o tema do sagrado é por ele trabalhado, mas, nessa, esse tema aparece de uma forma muito mais profunda que nas duas peças anteriores. A peça fundamenta-se no mito messiânico do retorno do rei de Portugal, Dom Sebastião¹⁴⁴, que estaria encantado nos rochedos da Pedra do Reino – , *locus magnus*, segundo Bueno, na obra e vida de Ariano. Esse mito fora trabalhado por

Ascendino quando ele tomou Teixeira. Qualquer pessoa da família Dantas que ele encontrasse de armas na mão, podia matar” (Suassuna, 2018b, p. 156).

¹⁴⁴ Euclides da Cunha (2010, p. 165-166), ao citar o sebastianismo em *Os Sertões*, afirma: “Extinto em Portugal, ele persiste todo, hoje, de modo singularmente impressionador, nos sertões do Norte”.

autores renomados, como José Lins do Rego, com seu romance *Pedra Bonita*; Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e o próprio Ariano no *Romance d'A Pedra do Reino*, este, aliás, o mais cultuado dos textos que tratam dos fatos ocorridos em 1838 naquele lugar.

O ambiente mítico e místico da peça se faz perceber pela descrição de como deve ser o cenário. Diz o autor que a ação deve decorrer no conjunto dos lajedos da Pedra do Reino e que deve contar com as imagens de Cristo Rei, ladeada de uma imagem de São José e outra de Nossa Senhora e, junto a essas imagens, deve haver um bloco de granito, em que o personagem Elias está trabalhando, esculpindo um Anjo que lhe aparecera em uma visão. A peça tem como personagens: Elias, o Pai (uma espécie de beato, mas que esconde um segredo que o faz purgar no trabalho com as pedras); Adauto, o primeiro filho (este, em determinado momento da peça, afirma também ter tido uma visão de um Anjo, descrevendo-o segundo Is 6,2-5); Abel, o segundo filho (cuidador de cabras, será assassinado por seu irmão Adauto); Ezequiel, o Velho (que guarda um desejo de vingança contra Elias); Bento, o Doido (irmão de Ezequiel, que teria ficado doido diante da traição de Elias); Joana, a Temerária; Cícero, o Profeta; o Coro. Na história contada por Suassuna, temos a impressão de estarmos diante da narrativa bíblica da queda do ser humano, que, sendo expulso do paraíso, deverá trabalhar a terra e tudo o que nela existe com as próprias mãos. Esse trabalho parece libertador, mas, ao longo da peça, temos a impressão de que o mesmo aprisiona. Ainda, aparece o tema do fratricídio, representado nas figuras dos irmãos Adauto e Abel, do parricídio inconsciente, representado nas figuras de Joana e Elias, além do incesto inconsciente entre Adauto, Abel e Joana. Morte, culpa, vingança, assassinatos, loucura, todos esses temas se fazem presentes na obra.

A narrativa começa com Elias recitando um trecho do livro de Jó 5,17-23, que diz:

Bem-aventurado o homem a quem Deus corrige. Não desprezes, pois, a correção do Senhor, porque Ele fere e cura com o golpe de suas mãos. Em seis tribulações, Ele te livrará, e à sétima, o mal não te tocará. No tempo da fome, ele te livrará, e à sétima, o mal não te tocará. No tempo da fome, Ele te salvará da morte, e, no tempo da guerra, do poder da Espada. Estarás seguro ante o açoite da língua dos maldizentes e não temerás a calamidade quando chegar. Na fome e na desolação tu te rirás, e não temerás as feras da terra. Entrarás em harmonia até com as pedras do campo e as feras da terra, que te serão pacíficas (Suassuna, 2018c, p. 207).

Em seguida, como que terminando uma liturgia, diz: “Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo”. Essa liturgia parece ser uma preparação para algo de terrível que está por vir, pois, terminada a oração, Elias logo afirma que Deus não permitirá que eles sejam esmagados e pergunta sobre a quantidade de balas que ainda resta. De fato, a região está cercada de

policiais que veem na pessoa de Elias um risco de, naquele lugar, se retornar o movimento sebastianista de 1838 – que foi responsável pelo sacrifício de homens, mulheres, crianças e animais com o intuito de libertar Dom Sebastião e seus homens das pedras, onde estariam aprisionados. Elias vê o lugar como sagrado e vai formando com seus filhos uma espécie de arraial, tal qual o que existiu ali e tal qual Canudos. Em diálogo com Cícero, Elias afirma:

Quando vim para cá, ninguém queria nada com esta Serra, por causa das Pedras e do sangue que correu aqui há mais de um século! Agora, de repente, os ricos descobrem que a terra presta, é? Eu sei o que está acontecendo, Cícero: é que aqui a terra, as Cabras e os roçados pertencem a todos! “Tudo entre nós é comum e cada um recebe de acordo com sua necessidade”, muita gente da redondeza está trocando as Fazendas de lá pela Pedra do Reino! É por isso que os ricos dizem que eu sou uma ameaça para eles. Que ameaça pode haver em pessoas que vivem aqui uma vida pura, tentando pagar os pecados de todos? (Suassuna, 2018c, p. 209).

Da citação acima, destacamos dois pontos. Primeiro, o personagem Elias parece querer fundar uma comunidade aos moldes do cristianismo primitivo descrito nos Atos dos Apóstolos. A terra e tudo o que há nela pertence a todos e lhes é distribuído conforme a necessidade de cada um, o que nos faz lembrar At 2, 45-46: “Todos os que tinham abraçado a fé reuniam-se e punham tudo em comum: vendiam suas propriedades e bens, e dividiam-nos entre todos, segundo as necessidades de cada um”; e também At 4, 34-35: “Não havia entre eles necessitado algum. De fato, os que possuíam terrenos ou casas, vendendo-os, traziam os valores das vendas e os depunham aos pés dos apóstolos. Distribuía-se, então, a cada um, segundo sua necessidade”. O segundo ponto que destacamos é a atividade redentora de talhar as pedras para, dela, fazer surgir uma figura. No final de sua fala, Elias pergunta a Cícero que tipo de ameaça pode haver em pessoas que buscam viver “uma vida pura, tentando pagar os pecados de todos”. Para compreendermos essa fala, é preciso voltar algumas linhas antes no diálogo. Quando informado por Cícero de que a polícia quer acabar com o arraial, Elias protesta, por não haver nenhuma pessoa má naquele lugar e porque a atividade que exercem, de esculpir imagens das pedras, é um trabalho que purifica a todos:

Comecei pela Sagrada Família. Mas depois, um dia, sonhei com um Anjo, e é nele que estamos começando a trabalhar. É um trabalho que nos purifica a todos, e aqui não há pecado. Nós vamos acabando o nosso com a pedra e pelo fogo de Deus! Ninguém peca aqui! (Suassuna, 2018c, p. 209).

Vemos nesse trecho uma ideia que perpassa toda a obra de Ariano Suassuna: a *redenção pela arte*. Elias, uma espécie de beato, não busca um sacrifício redentor com derramamento de sangue, como aconteceu em 1838 naqueles lajedos. Essa redenção se dá pela escultura, libertando das pedras as imagens nelas contidas. Elias está seguro do que está

fazendo, não se amedrontando com as ameaças de invasão ao arraial e, por diversas vezes, diz: “Deus está do nosso lado”. O texto é repleto de citações bíblicas que dão à cena uma espécie de imagem apocalíptica. O livro de Jó é mais uma vez citado, como uma espécie de ato de confiança na intervenção divina: “Não é tua confiança o temor de Deus, e tua conduta perfeita não é tua esperança? Onde já se viu que justos fossem exterminados? Aqueles que cultivam a iniquidade, aqueles que semeiam a miséria e a injustiça, estes é que são castigados” (Jo 4,6-8). Ainda:

Quanto a ti, farás aliança com estas Pedras, e as Bestas selvagens estarão em paz contigo. Visitarás teu rebanho de Cabras, e nada te faltará. Conhecerás uma descendência numerosa, e baixarás à terra como um feixe de trigo recolhido a seu tempo. Foi isto o que entendi da vida. Portanto, escuta e aproveita minhas palavras, pois está chegando o tempo da tua provação (Jo 5,23-27).¹⁴⁵

A impressão que temos é de que Elias assumiu a tarefa de esculpir as pedras como uma missão divina e Deus há de garantir o seu sucesso, pois, nos dizeres do personagem Ezequiel, “esse é um trabalho sagrado” (Suassuna, 2018c, p. 214). Nas pedras, há algo de sagrado, de misterioso, de encantado que precisa ser libertado, mas que, ao mesmo tempo aprisiona os personagens, como podemos ver no diálogo entre Adauto e seu irmão Abel, filhos de Elias:

ADAUTO - Às vezes, venho para cá, de noite. Todos estão dormindo. De dia, não, mas de noite, este lugar, com a Lua, parece o mais silencioso do mundo. E a Pedra ganha vida, como se no seu interior houvesse coisas que não podemos ver... porque somos indignos disso!

ABEL – Eu sinto a alguma coisa parecida! Às vezes, perco a esperança. É preciso esculpir o Anjo, mas, talvez por causa de tudo o que aconteceu aqui, a Pedra é insensível ao nosso esforço e ao nosso sofrimento!

ADAUTO – Não diga isso nunca, meu irmão! Nosso Pai é quem sabe o que ela significa. Esta Pedra vale muito: com ela, podemos encontrar a salvação. (Suassuna, 2018c, p. 216).

Essa salvação, à qual se refere Adauto, é outro mundo: “um mundo onde é possível descobrir aquilo que nós somos, na verdade!... é preciso construir o Anjo. Trabalhar! Achar uma vida mais sincera do que esta!” (Suassuna, 2018c, p. 2016). Abel, por sua vez, está mais interessado em viver nos baixios com Joana. É um lugar que se contrapõe aos lajedos. Se nos lajedos há pedras, sol e sangue, nos baixios há terra, água e frescor. Assim, a terra é símbolo de mortalidade e, ao mesmo tempo, de libertação da dura realidade vivida nos lajedos.

Vejamos alguns exemplos:

¹⁴⁵ Utilizamos, aqui, a tradução que se encontra na obra.

[...] os homens foram feitos de barro! De noite, sinto a terra me chamando, o barro do meu corpo quer voltar. Quero voltar ao barro

[...] A música da terra sobe pelos nossos pés e chega até o coração

[...] todos nós temos barro no sangue. Vejam: nossa carne é feita de barro!

[...] Sei, eu sei o que é o barro! Ele nos chama, de noite, cantando a canção da terra

[...] o sangue tem saudade da terra

(Suassuna, 2018c, p. 237; p. 239; p. 240).

O que está em cena é o sentido da vida e a busca por redenção.

3.3.2.1.4 “Auto de João da Cruz”

Escrita em 1950, o *Auto de João da Cruz* foi encenado apenas em 1957 no Teatro Santa Rosa, pelo Teatro do Estudante da Paraíba. É uma obra que está baseada em romances populares, como indica o próprio autor:

Forneceram elementos para a trama do auto os romances populares nordestinos História de João da Cruz, História do Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-não-Torna e O Príncipe João Sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes, dos quais são autores ou divulgadores, respectivamente, Leandro Gomes de Barros, Severino Milanez da Silva e Francisco Sales Areda, poetas populares do Nordeste (Suassuna, 2018d, p. 281).

A peça está dividida em três atos que não precisam respeitar pausas, conforme indicação do autor. Também conta com seis cenários, representando a casa de João da Cruz, com o presépio armado, a encruzilhada sertaneja, um aposento do inferno, o jardim em que João se entregava ao esquecimento, a gruta no deserto sertanejo e o aposento do paraíso, em que acontece o julgamento, como indica o próprio Ariano. Entretanto, a peça pode ser montada com um único cenário dividido em três partes: a casa de João da Cruz à direita com o presépio, a encruzilhada ficaria no centro e, à esquerda, a entrada da gruta. Durante a peça, esses cenários seriam ressignificados, sendo a casa de João da Cruz também o aposento do céu, a encruzilhada seria o jardim do esquecimento e a entrada da gruta figuraria o inferno.

Segundo Alexei Bueno (2018, p. 12), das cinco peças que são tidas como tragédias, “esta talvez seja a que menos explicitamente demonstre tal caráter, embora a solenidade e a gravidade máxima do tema justifiquem bastante bem a classificação”. De fato, embora seja uma peça em que paira certo ar sombrio, ao contrário das três primeiras peças, o final é redentor, e está mais para um auto sacramental, como indica o próprio título, trabalhando temas moralizantes.

A peça conta com os seguintes personagens: Guia (que funciona como que um diretor da peça em alguns momentos, mas durante a peça é quem ajuda a tentar João da Cruz); Cego (uma espécie de demônio); Regina (uma espécie de beata, que depois viria a ser símbolo da Virgem Maria, a Compadecida); Mãe (a mãe de João da Cruz); João da Cruz (protagonista); Peregrino (Pai de João da Cruz e, ao mesmo tempo, no julgamento, parece representar Deus); Anjo da Guarda (protetor de João da Cruz); Anjo Cantador (que auxilia o Anjo da Guarda de João da Cruz em alguns momentos); Retirante (após sua morte, torna-se um bem-aventurado, auxiliando João da Cruz e Silvério no julgamento); Silvério (amigo de infância de João da Cruz, que lhe salvou a vida, mas que depois se uniu ao cangaço); e o Eremita (uma espécie de beato nordestino que auxilia no processo de conversão de João da Cruz e de Silvério).

Essa peça é um auto sacramental em que o partido de Deus e o partido do Diabo disputam a alma de João da Cruz. O personagem principal é um carpinteiro insatisfeito com suas condições de vida e que reclama pelo fato de ser pobre e de seu pai ter lhe deixado como presente de aniversário um presépio de madeira e depois sumido. João da Cruz nascera na noite de natal e toda a trama se passa nessa data solene. A insatisfação de João da Cruz pela vida que tem se mostra logo nos primeiros momentos da peça. Dialogando com a Mãe e com Regina, João da Cruz afirma: “Completo vinte anos e é noite de Natal: e então? Que foi que eu ganhei com tudo isso? Sou sempre João da Cruz, que nada tem, nascido carpinteiro e desejando possuir o mundo” (Suassuna, 2018d, p. 286). Nada lhe agrada, a não ser o desejo de obter dinheiro, fama e poder: “eu quero é o mundo com tudo o que ele dá, glória e poder, com o que ele tem de grande e agonizante” (Suassuna, 2018d, p. 291). É exatamente aí que se pautará a tentação do Cego, personagem demoníaco que faz com João da Cruz um pacto, oferecendo-lhe, num primeiro momento, uma chave que seria responsável pela riqueza e pelo poder que João tanto procurava. Em troca, ele deveria esquecer seu nome de batismo, ou seja, sua identidade e suas relações. Ao aceitar, João não é mais “da Cruz”, mas “Sem Medo”, “João Sem Medo” é como lhe conhecem agora, um príncipe de um reino que espalha o terror pelo sertão. É interessante que a decisão de João não é induzida, mas se dá na liberdade que lhe é própria. Quando João decide pelo poder, o Cego lhe pergunta: “Está perfeitamente decidido? Você só me serve de completo acordo, João. Você é livre, só vai se quiser” (Suassuna, 2018d, p. 308).

Cada vez mais poderoso e cada vez mais sedento de poder, cai novamente na tentação do Cego por mais poder. Agora, João deveria ordenar a morte de uma mulher. Relutante de início, mas buscando mais poder, João concordará. Em troca, recebe como prêmio um cavalo

negro, o qual, além de lhe dar mais poder, também lhe permitirá pedir o esquecimento de seus crimes.

Em todos esses momentos, Regina e o Anjo da Guarda buscam fazer João da Cruz recobrar a consciência, conseguindo apenas com o dom do amor, representado na amizade de João da Cruz e Silvério. Muitos foram os crimes de João da Cruz, ou João Sem Medo, mas a amizade redentora fora capaz de desatar os laços em que o Cego demoníaco havia prendido João. Mas por seus crimes e por seu apego ao poder, em sua morte, João deveria ser julgado. Nesse julgamento, o Peregrino assume o papel de juiz, enquanto o Cego, de procurador, e Regina, de advogada. João é redimido, porque no fim da vida se arrependeu e buscou por salvação.

A peça *Auto de João de Cruz* trabalha a antiga tentação que o ser humano tem pelo poder e pela glória mundana, em detrimento do bem maior, que é Deus e a eternidade. O bem e o mal se mostram adversários que buscam um lugar na vida do ser humano, como já dissera Fausto, personagem clássico de Goethe (2002, p. 51):

No meu corpo há duas almas em competição
 Anseia cada qual da outra se apartar.
 Uma rude me arrasta aos prazeres da terra,
 A se apegar a este mundo, anseios redobrados;
 Outra ascende nos ares; nos espaços erra,
 aspira à vida eterna e a seus antepassados

Não se deve esquecer que essas foram as tentações feitas pelo diabo a Jesus (Mt 4,1-11; Lc 4,1-13). Nas narrativas de Mateus e Lucas, vê-se de forma clara a tentativa de um pacto por parte do diabo a Jesus, após as duas primeiras tentações, que buscam pôr à prova a identidade de Jesus. Com o condicional “Se és o Filho de Deus”, o diabo promete poder e glória a Jesus, caso ele se prostre para adorá-lo¹⁴⁶. Ao contrário de Jesus, João da Cruz, opta pelo pacto e, com isso, deve arcar com todas as consequências de sua decisão, simbolizadas depois na cena do julgamento.

3.3.2.1.5 “O Arco Desolado”

A quinta e última peça do gênero trágico de Ariano Suassuna é *O Arco Desolado*. Essa peça foi escrita em 1952, já após a guinada de Suassuna para o cômico, com a entremez *Torturas de um Coração*, escrita em 1951, quando da visita de sua família e de sua namorada,

¹⁴⁶ No caso do Evangelho de Lucas, essa é a segunda tentação.

estando ele em Taperoá por motivos de saúde. Depois de *O Arco Desolado*, Ariano se dedicará, em suas peças, exclusivamente ao cômico, embora se encontrem em algumas delas vestígios do trágico.

Essa é uma das poucas obras de Ariano, entre peças e romances, em que o drama não se passa na pequena cidade de Taperoá. Ela está baseada na mesma lenda polaca que serviu a Calderón de la Barca para escrever *La Vida Es Sueño*, como afirma o próprio Ariano nas primeiras páginas de sua peça. Tal advertência só confirma a influência que o teatro espanhol do séc. XVII tem sobre a obra de Suassuna. O ambiente sertanejo não é nem mencionado nessa peça, o que é raridade, tratando-se de um escrito de Ariano Suassuna. Como nos lembra Alexei Bueno (2018, p. 13), “sua ambiência aparentemente medieval, ou, no mínimo, *Ancien Régime*, é claramente européia, coisa raríssima na obra do criador e instigador do Movimento Armorial”.

A peça tem como personagens: Patrício (rei), Carlos (irmão de Patrício, duque no estrangeiro), Rodolfo (filho de Carlos e sobrinho de Patrício), Bernardo (um servo fiel do rei e da rainha), Claudia (sobrinha de Patrício e de Carlos), Estela (irmã de Claudia, também sobrinha de Patrício e Carlos), Marcílio (conde, líder de uma revolta contra o rei), Sigismundo (filho da rainha, mas de pai desconhecido), Clemente (pastor), Espião e Coro¹⁴⁷. A tragédia inicia-se já com a morte da rainha e com a ameaça de invasão do castelo para destronar o rei Patrício, pois este não tivera filhos com a rainha, sendo seu herdeiro direto Rodolfo, seu sobrinho, um príncipe estrangeiro. Segundo Marcílio, “o exército comandado pelo filho de um duque estrangeiro será sempre um perigo para sua própria pátria” (Suassuna, 2018e, p. 402). Não nos parece, todavia, que o movimento revoltoso se colocava contra a monarquia, mas contra quem ocuparia o trono do reino. Tanto que a proposta é que, em vez de Rodolfo, o rei renuncie ao trono em favor de Cláudia, que também era sobrinha do rei. A ela, o povo aprovaria. Tem-se a impressão de que o autor chama a atenção para o machismo estrutural existente no âmbito do poder. O povo aceita Cláudia, mas o rei entende que “o reino precisa de pulso de homem [e que reinar] não é tarefa para mulheres” (Suassuna, 2018e, p. 403). O rei até propõe a renúncia em favor de Claudia, desde que Rodolfo se case com ela, o que não mudaria nada, pois o rei, de fato, seria Rodolfo.

A história toma outro rumo, quando Bernardo revela um segredo que tivera com a rainha durante anos. O rei teria um filho que vivera, desde que nasceu, em um quarto secreto

¹⁴⁷ Os personagens Sigismundo e Estela mostram a influência da obra de Calderón de la Barca em *O Arco Desolado*, pois são nomes presentes em *La Vida es Sueño*, no caso, *Segismundo e Estrella*.

no palácio, sendo alimentado e cuidado por Bernardo, sem saber que era filho da rainha. Este teria sido criado fora da vida do castelo por causa de uma lenda de que o rei que se chamasse Sigismundo traria grandes desgraças ao reino¹⁴⁸. Não querendo ver o fim do reinado, a rainha ordenara que seu filho fosse criado em um lugar secreto, mas no castelo. A descoberta da existência de um filho muda as coisas: o rei tem um herdeiro direto e o povo não seria governado por um estrangeiro. Deve-se, aqui, destacar que Sigismundo, durante todo o tempo em que ficou aprisionado, distante das pessoas e do mundo, ocupou-se em trabalhar a madeira, esculpindo-a. Em diálogo com Claudia, ele afirma: “eu trabalhava em madeira, esculpindo nela as visões que me assaltavam” (Suassuna, 2018e, p. 415). Há semelhança com o trabalho de Elias e dos demais personagens, em *Os Homens de Barro*, e com o trabalho de João da Cruz, em *Auto de João da Cruz*. Todavia, o que deveria ser uma salvação para o reino, de fato, tornou-se maldição. Assassinatos, traições, suicídio, tudo isso se faz presente na peça, dando-lhe uma característica sombria do início ao fim, como é comum em suas tragédias.

3.3.2.2 As comédias

Embora tenha sido pelas tragédias que Ariano Suassuna iniciou sua carreira no teatro, são as comédias as grandes responsáveis pela aclamação do grande público ao escritor paraibano exilado no Recife. Como afirma Tavares (2018, p. 19), “as comédias fizeram a fama de Ariano Suassuna em plena juventude e marcaram o seu perfil público pelo resto da vida”. Esse sucesso se deve à sua obra mais aclamada, o *Auto da Compadecida*, quando esta foi encenada no Rio de Janeiro, em 1957, sendo “considerada uma obra prima do teatro nacional, e seu autor alçado à condição de um dos nossos maiores dramaturgos” (Newton Junior, 2000, p. 75).

Nas comédias de Suassuna é possível encontrar a mescla existente entre o teatro de tradição mediterrânea, da comédia latina (Plauto, principalmente), da *commedia dell'arte*, do teatro de Gil Vicente (por exemplo, no *Auto da Compadecida*, cena do julgamento), também das novelas picarescas espanholas, como *Lazarillo de Tormes*, ou mesmo a obra máxima de Cervantes, *Dom Quixote*, novela de cavalaria-picaresca, com o teatro de mamulengo, o circo e

¹⁴⁸ De acordo com a narrativa, a lenda conta que Sigismundo nasceu no dia de São Sigismundo, que foi rei daquele reino, e que o segundo rei que tivesse esse nome, seria causa de grandes tragédias. Quando a rainha teve seu filho, não o teve no castelo, mas em uma gruta, auxiliada por um pastor que, diante da possibilidade de a criança morrer, o batizou de Sigismundo, por nascer no dia do Santo. O pastor, entretanto, não sabia quem era aquela que acabara de dar à luz aquele menino.

o romancista popular com seus ciclos cômico, satírico e picaresco. Ainda, em suas comédias, Ariano parece querer trabalhar com as duas categorias do riso estético, ou seja, o cômico e o humorístico (Newton Junior, 2018a, p. 10-11). Por cômico, entendemos aquele riso provocado por situações mecanizadas e atos involuntários, se formos partir das definições de Bergson (2018, p. 41)¹⁴⁹. Já com relação ao humorístico, este considera não apenas o risível, mas também o dramático. De acordo com Ítalo Calvino (1997 *apud* Newton Junior, 2018a, p. 11), “o humor é o cômico que perdeu peso corpóreo (aquela dimensão da carnalidade humana que, no entanto, faz a grandeza de Boccaccio e Rabelais) e põe em dúvida o eu e o mundo, com toda a rede de relações que os constituem”. Sobre essa perda de corporeidade, basta lembrarmos a cena do julgamento no *Auto da Compadecida*, quando o riso, algumas vezes, se cala, para tratar da dor dos homens nas falas do Cristo e da Compadecida. Ainda, além da mecanização dos atos humanos, o cômico pode ser verificado também em situações onde o riso funciona como uma espécie de correção imediata. É a comicidade de situações (repetição, inversão e interferência), como afirma Bergson (2018, p. 75):

O cômico é este lado da pessoa pelo qual ela se assemelha a uma coisa, este aspecto dos acontecimentos que imita, por sua rigidez de um tipo bastante particular, o mecanismo puro e simples, o automatismo, o movimento sem a vida, enfim. Exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que chama por uma correção imediata. O riso é justamente essa correção. O riso é um gesto social, que sublinha e reprime uma certa distração especial dos homens e dos acontecimentos.

Essa comicidade de situações pode ser percebida no teatro cômico de Suassuna, como veremos logo mais. Antes, porém, é preciso considerar que, nas peças de Ariano, o “realismo é uma preocupação menor” (Tavares, 2018, p. 20). O autor, muitas vezes, conta com a imaginação do público e deixa muitas questões relativas ao cenário sob a autoridade do diretor, desde que não mude a essência da peça. Vejamos, por exemplo, a fala do palhaço sobre o cenário no início do *Auto da Compadecida*: “O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é a sua esquerda. O resto é com os atores” (Suassuna, 2015, p. 17). Ariano, ainda, faz de suas peças cômicas um meio de se questionar algumas situações da sociedade, como, por exemplo, a mundanização do

¹⁴⁹ Bergson, após dar exemplos de uma pessoa que ao correr, acaba caindo, causando o riso das pessoas que estão em torno, ou de quando um gozador troca o tinteiro por lama no escritório de alguém, causando uma situação risível, afirma: “o que há de risível em um caso como no outro é a existência de uma certa rigidez do mecânico onde gostaríamos de encontrar a agilidade e a flexibilidade viva de uma pessoa”.

clero¹⁵⁰, que só pensa em dinheiro ou a avareza dos ricos, que humilham os pobres. Suassuna, através das ações de *amarelinhos*, ou personagens que assumem a missão de conduzir o público ao riso através de suas trapaças, ri – e faz o público rir – do burlesco e caricato que é o rosto da elite brasileira.

3.3.2.2.1 “Auto da Compadecida”

A peça mais famosa de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, foi escrita em 1955, quando Ariano tinha apenas vinte e oito anos de idade, e estreou nos palcos em 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, do Recife, contando com apenas duas apresentações, pois a terceira que estava prevista na programação foi cancelada por falta de público. A primeira montagem esteve sob a responsabilidade do Teatro Adolescente do Recife, tendo Clênio Wanderley como diretor. A experiência “negativa” no Recife não foi motivo para desistências, ao contrário, a peça foi montada novamente pelo mesmo grupo de teatro, e encenada em 1957 no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, participando do Primeiro Festival de Amadores Nacionais, que era produzido pela Fundação Brasileira de Teatro. Ao contrário da experiência no Recife, no Rio de Janeiro a peça foi aclamada pelo público, fazendo com que recebesse a Medalha de Ouro do festival, reconhecendo não apenas a grandeza da peça, mas também de seu autor. A partir de *Auto da Compadecida*, Ariano passou a ser reconhecido como um dos maiores dramaturgos brasileiros (Newton Junior, 2015, 217)¹⁵¹. O sucesso de *Auto da Compadecida* surpreendeu o próprio autor:

A gente não esperava aquela explosão toda, foi uma grande surpresa. Quando terminamos a apresentação, o público subiu nas cadeiras de madeira. Todos batiam os pés com vigor, fazendo muito barulho... Logo no início, eu estava um pouco temeroso. Era um tipo de peça que nunca tinha se visto nem no Recife, quanto mais no Rio de Janeiro. Esse negócio de cachorro enterrado em latim... Jamais esperava o resultado alcançado. Eu não pensava nunca que o *Auto da Compadecida*, um dia, saísse do Recife (Victor; Lins, 2007, p. 73).

¹⁵⁰ A chamada do Palhaço para a peça *Auto da Compadecida*, por exemplo, diz: “Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade” (Suassuna, 2015, p. 15).

¹⁵¹ Barbara Heliodora, uma das maiores especialistas em Shakespeare, em texto publicado no Jornal *O Globo*, e que fora incluído na organização do *Teatro Completo* de Ariano Suassuna como uma espécie de posfácio a *Auto da Compadecida*, quando da morte de Suassuna, dá seu testemunho sobre a impressão que teve ao assistir a peça: “Devo a Ariano Suassuna uma das experiências mais ricas de toda a minha vida de espectadora no teatro: não estava no Rio, nos idos de 1957, quando estreou aqui a montagem de *Auto da Compadecida* pelo Teatro Adolescente do Recife e, quando cheguei várias pessoas me disseram que estava em cartaz uma peça brasileira de excepcional qualidade. Com a maior curiosidade, lá fui eu ao Teatro Dulcina e... não acreditei; no dia seguinte fui ver de novo o *Auto da Compadecida* para ter confirmada a minha impressão de que havia visto algo realmente extraordinário, impressão que tenho até hoje, quando reconheço que esse é um dos únicos clássicos do teatro brasileiro” (Heliodora, 2015a, p. 234).

A peça está dividida em três atos, sendo os dois primeiros com forte acento cômico, enquanto o terceiro está marcado pelo humorístico. Nos dois primeiros atos, a comicidade se manifesta principalmente das cotidianidades repletas de confusões e quiproquós causados por João Grilo e as mentiras de seu fiel amigo Chicó, sem deixar de ter seus momentos dramáticos, como da morte do cachorro, no primeiro ato, e de João Grilo ao final do segundo ato, marcados pelas palavras de Chicó sobre a morte: “Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre” (Suassuna, 2015, p. 123)¹⁵². O terceiro ato, todavia, traz a tensão de um julgamento que, mesmo tendo a presença do riso, causado principalmente por João Grilo, é envolto na ansiedade vivida pelos personagens sobre seu destino: o céu, o purgatório ou o inferno.

As histórias contadas por Ariano, que formam o corpo de *Auto da Compadecida*, têm como base o romanceiro popular nordestino, como explica o próprio autor:

O primeiro ato do *Auto da Compadecida* é baseado no folheto *O Enterro do Cachorro*, folheto cômico, satírico e picaresco, publicado por Leonardo Mota sem indicação de autoria... O segundo ato da peça é baseado na *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, também citada por Leonardo Mota em *Violeiros do Norte*. Nesse folheto, um Duque tem um “compadre pobre” que é um típico “herói sagaz”, um pícaro, um “quengo”, como se diz, no Nordeste e no Romanceiro, das pessoas astutas, “de quengo fino” e muito juízo para enrolar os outros... É de *O Castigo da Soberba* que se origina diretamente o terceiro ato do *Auto da Compadecida*. Até o nome de Manuel, atribuído ao Cristo, é de lá: achei que a forma castiça portuguesa, Manuel, em vez de Emanuel, seria mais expressiva, para indicar que o que estava ali era uma versão popular nordestina do Cristo, e na o Cristo, mesmo (Suassuna, 2008, p. 180-186).

Quando Leonardo Mota recolheu uma série de romances populares, de muitos deles não se sabia a autoria. Com algumas pesquisas, os dois primeiros folhetos citados por Ariano tiveram como autor reconhecido Leandro Gomes de Barros. O primeiro, *O Enterro do Cachorro*, narra a história de um inglês que tinha um cachorro e que, este morrendo, deveria ser enterrado pelo padre, ainda que tivesse que gastar o que fosse preciso com o enterro, como podemos ver:

¹⁵² Nessa sentença dita por Chicó, vemos a presença do trágico tão característico na obra de Suassuna quanto à condição humana. A morte é “marca de nosso estranho destino na terra”, é sentença que deve ser cumprida por tudo o que é vivo: cachorro, ser humano ou qualquer outra coisa que se enquadre na característica de um ser vivente. Ainda, as últimas palavras de Chicó, “tudo o que é vivo morre”, parecem ter sido inspiradas em *Hamlet*, de Shakespeare, quando a Rainha, em diálogo com seu filho Hamlet, diz: “Meu filho, deixa agora a cor noturna, e deita olhos amigos sobre a Dinamarca. Não continues sempre de olhos vagos, procurando teu pai no pó da terra: Sabes como é fatal – tudo o que é vivo há de morrer, passando à eternidade” (Shakespeare, 2015, p. 371).

Um inglês tinha um cachorro
De uma grande estimação.
Morreu o dito cachorro
E o inglês disse então:
- Mim enterra cachorra
Inda que gaste um milhão.

Foi ao vigário e disse:
- Morreu cachorra de mim
E urubu do Brasil
Não poderá dar-lhe fim...
- Cachorro deixou dinheiro?
Perguntou o vigário assim.

Mim quer enterrar cachorra!
Disse o vigário: - Oh, inglês
Você pensa que isso aqui
É o país de vocês?
Disse o inglês: - com cachorra
Gasta tudo desta vez.

Ele antes de morrer
Um testamento aprontou,
Só quatro contos de réis
Para o vigário deixou.
Antes de o inglês findar
O vigário suspirou.

- Coitado! – disse o vigário,
De que morreu esse pobre?
Que animal inteligente!
Que sentimento nobre!
Antes de partir do mundo
Fez-me presente do cobre. (Barros, 2016, p. 5-6)

A narrativa continua com a reprovação do enterro por parte do bispo, até esse saber que também havia sido contemplado no testamento com dois contos de réis, chegando a afirmar que esse cachorro “é melhor do que diversos fiéis” (Barros, 2016, p. 7). Na peça, Ariano troca o inglês pelo padeiro e sua mulher, donos de um cachorro, mas quem alerta o padre que o cachorro havia deixado um testamento é João Grilo, depois de padre João recusar-se a enterrar o cachorro “em latim” (Suassuna, 2015, p. 49).

O segundo ato, como dito, é retirado do folheto *O Cavalo que Defecava Dinheiro*, também de Leandro Gomes de Barros. A narrativa conta a história de um duque rico, invejoso e ganancioso e, por isso, fácil de enganar, e de seu compadre pobre, sagaz e enrolador, que faz da esperteza o seu meio de sobrevivência. Vejamos parte da narrativa:

Na cidade de Macaé
Antigamente existia
Um duque velho invejoso
Que nada o satisfazia.
Desejava possuir
Todo objeto que via.

Esse duque era compadre
De um pobre muito atrasado
Que morava em sua terra
Num rancho todo estragado.
Sustentava seus filhinhos
Na vida de alugado.

Se vendo o compadre pobre
Naquela vida privada
Foi trabalhar nos engenhos
Longe de sua morada.
Na volta trouxe um cavalo
Que não servia pra nada.

Disse o pobre à mulher:
Como havemos de passar?
O cavalo é magro e velho
Não pode mais trabalhar.
Vamos inventar um “quengo”
Pra ver se o querem comprar.

Foi na venda de lá e trouxe
Três moedas de cruzado.
Sem dizer nada a ninguém
Para não ser censurado,
No fiofó do cavalo
Foi o dinheiro guardado.

Do fiofó do cavalo
Ele fez um mealheiro,
Saiu dizendo: - sou rico!
Inda mais que um fazendeiro,
Porque possuo um cavalo
Que só defeca dinheiro.

Quando o velho duque soube
Que ele tinha esse cavalo
Disse pra velha duquesa:
- Amanhã vou visitá-lo.
Se o animal for assim,
Faço questão de comprá-lo. (Barros, 1976, p. 3-4).

Assim continua a narrativa, então, com a compra do cavalo por parte do duque, que logo descobre a farsa, e com a história da rabeca que é capaz de ressuscitar as pessoas que são feridas de morte. Ariano muda apenas o instrumento, de rabeca para gaita, mas a finalidade é a mesma.

O *Auto da Compadecida* conta com os seguintes personagens: Palhaço (uma espécie de dono do circo e apresentador do espetáculo), João Grilo (um quengo, como se diz no Nordeste das pessoas “sabidas”, que enrolam os outros), Chicó (o mentiroso, também fazendo o papel do “besta” do circo), Padre João, Antonio Moraes, Sacristão, Padeiro, Mulher do Padeiro, Bispo, Frade (o único ligado à Igreja que é apresentado como um santo homem),

Severino de Aracaju (chefe dos cangaceiros), Cangaceiro, Demônio, O Encourado (o Diabo), Manuel (o Cristo), a Compadecida (Nossa Senhora). Toda a trama se passa na cidade de Taperoá, como é comum na obra de Ariano Suassuna, e conta a história de dois amigos, João Grilo e Chicó, que se envolvem nas maiores confusões e quiproquós¹⁵³, para sobreviverem no dia a dia. A comicidade de situações ou de circunstâncias é perceptível em toda a peça, pois essa já se inicia com a narrativa do enterro do cachorro e as *quengadas* de João Grilo para convencer o padre a benzer o cachorro para que este não morresse e, morrendo, para que fosse enterrado em latim como era o desejo de sua dona. Na primeira parte, diante da recusa do padre de benzer o cachorro, João Grilo, sabendo que o padre é subserviente aos poderosos, logo diz que o cachorro é de Antonio Moraes, rico fazendeiro, o que faz o padre mudar de opinião. O problema é que Antônio Moraes resolve fazer uma visita ao padre no mesmo dia, o que força João Grilo a armar uma situação que o tire da enrascada de ter mentido. Armará, então, o que Bergson entende por quiproquó:

Uma situação é cômica sempre que pertencer, ao mesmo tempo, a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes, de modo que possa ser interpretada, concomitantemente, em dois sentidos diferentes. Pensaremos imediatamente do quiproquó... é fácil perceber que o quiproquó teatral nada mais é do que o caso particular de um fenômeno mais geral, a interferência entre séries independentes, e que, de resto, o quiproquó não é risível por si mesmo, mas apenas enquanto signo de uma interferência entre séries (Bergson, 2018, p. 79).

Vejamos: o cachorro, animal de estimação do padeiro e de sua mulher, está doente, o que faz com que o padeiro mande João Grilo e Chicó chamarem o padre para benzê-lo. Diante da recusa do padre, e não querendo desagradar o padeiro, seu patrão, João Grilo dirá ao padre que o cachorro pertence a Antônio Moraes, grande fazendeiro, e o padre muda de ideia imediatamente. O problema é que, no mesmo instante, Antônio Moraes aparece na vila, indo em direção à igreja, para pedir ao padre que benzesse seu filho, que estava voltando da capital. Para evitar que o padre descobrisse sua mentira, antes que Antônio Moraes entrasse na igreja, João Grilo lhe diz que o padre está doido e que chama todo mundo de cachorro. O quiproquó acontece quando Antônio Moraes entra na igreja falando da saúde de seu filho, e o padre entende que ele fala da saúde do cachorro, o que faz com que o padre acabe chamando despropositadamente o rapaz de cachorro. Aproveitando a situação, João Grilo pede que o padre abençoe o cachorro de seu patrão, o padeiro, que “também estava doente”. Mas o padre se nega novamente, fazendo com que mais uma das características do cômico apareça, a da

¹⁵³ Do latim *quid pro quo*, “isto por aquilo”.

repetição (Bergson, 2018, p. 76), somada ao trocadilho. A mulher do padeiro quer explicações de o porquê o padre benzeria o cachorro de Antônio Moraes, mas o seu não:

Mulher – Quer dizer, quando era o cachorro do major, já estava tudo pensado, pra benzer o meu é essa complicação! Olhe que meu marido é presidente e sócio benfeitor da Irmandade das Almas! Vou pedir a demissão dele!
 Padeiro – Vai pedir minha demissão!
 Mulher – De hoje em diante não me sai lá de casa nem um pão pra Irmandade!
 Padeiro – Nem um pão!
 Mulher – E olhe que os pães que vêm para aqui são de graça!
 Padeiro – São de graça!
 Mulher – E olhe que as obras da igreja é ele quem está custeando!
 Padeiro – Sou eu que estou custeando!
 Padre – Que é isso, que é isso!
 Mulher – O que é isso? É a voz da verdade, Padre João! O senhor agora vai ver quem é a Mulher do Padeiro!
 João Grilo – Ai, ai, ai, e a senhora, o que é do Padeiro?
 Mulher – A vaca...
 João Grilo – A vaca?
 Mulher – A vaca que eu mandei pra cá, pra fornecer leite ao vigário, tem que ser devolvida hoje mesmo!
 Padeiro – Hoje mesmo!
 (Suassuna, 2015, p. 42-43)

O elemento da repetição pode ser visto, ainda, nas mentiras contadas por Chicó, que aparecem por diversas vezes na peça, sempre terminando com a frase: “não sei, só sei que foi assim”. A cena se desenrola com a notícia da morte do cachorro, fazendo a mulher exigir que o padre enterre o cachorro em latim, já que não quis benzê-lo, evitando a sua morte, ao que o padre se nega novamente. A repetição das frases retorna:

Mulher – Está cortado o rendimento da irmandade!
 Padeiro – Está cortado o rendimento da irmandade!
 Mulher – Meu marido considera-se demitido da presidência.
 Padeiro – Considero-me demitido da presidência!
 Padre – Não enterro!
 Mulher – A vaquinha vai sair daqui imediatamente!
 Padre – Oh mulher sem coração!
 Mulher – Sem coração, porque não quero ver meu cachorrinho comido pelos urubus¹⁵⁴? O senhor enterra!
 (Suassuna, 2015, p. 50)

Sem sucesso, entra em cena João Grilo e a história do testamento do cachorro, fazendo o padre mudar de ideia novamente, enterrando, enfim, o bicho, com as orações em latim, como era o costume para o enterro de pessoas. Com o enterro, o primeiro ato se encerra, mas as consequências do quiproquó se desenrolam ainda no segundo ato. Após uma visita a Antônio Moraes, que reclama a forma como foi tratado pelo padre ao bispo, esse vai pedir

¹⁵⁴ Mesmo receio do Inglês, no cordel de Leandro Gomes de Barros.

explicações ao padre João, que ainda não havia entendido que tudo não passara de uma armação de João Grilo. Tendo sido descoberto, não querendo ser punido, o *amarelinho*, logo dá um jeito de incluir o bispo no testamento do cachorro, apaziguando os ânimos. O ato prossegue com a narrativa no gato que “descome” dinheiro, baseada no folheto de Leandro Gomes de Barros, *O Cavalo que Defecava Dinheiro*, como vimos, e termina com a história da gaita que é capaz de ressuscitar os mortos, também presente no folheto de Leandro Gomes de Barros, e a morte da maioria dos personagens.

O terceiro ato mostra-se um pouco mais tenso do que os dois anteriores, sem que o autor deixe os elementos de comicidade fora dele. Logo no início, há uma discussão entre o Palhaço e João Grilo por causa da posição em que cada personagem morto deveria estar: “já que tenho de ficar aqui morto, quero pelo menos ficar longe do Sacristão” (Suassuna, 2015, p. 127). A cena prossegue com a entrada do Demônio e do Encourado, o Diabo, que quer levar todos para o inferno e ainda ironiza o medo dos personagens, antes corajosos, agora tremendo. É interessante que, desde o início do terceiro ato, as situações escatológicas de inferno, purgatório e céu são compreendidas como “lugares” onde se entra e de onde se sai. Dando ordens ao Demônio para que conduzisse os personagens ao inferno, o Encourado diz: “Vamos, todos para dentro. Para dentro, já disse. Todos para o fogo eterno, para padecer comigo” (Suassuna, 2015, p. 131). O autor nos mostra a forma popular de se pensar as realidades escatológicas, presente não apenas no romanceiro popular, mas também nas grandes obras universais, como os autos de Gil Vicente e a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Dante, por exemplo, utiliza a imagem de lugar ao tratar essas realidades. No canto I da *Divina Comédia*, o poeta Virgílio diz a Dante: “Portanto, pra teu bem, penso e externo/ que tu me sigas, e eu te irei guiando./ Levar-te-ei para *lugar* eterno” (Alighieri, 1998, p. 29, grifo nosso), ou, ainda, quando à frente do portal do inferno, no Canto III, avista o letreiro que diz: “Deixai toda esperança, ó vós que entraís” (Alighieri, 1998, p. 37). No *Auto da Compadecida*, a ideia de “lugar” aparece de forma ainda mais clara, quando João Grilo pergunta se há espaço desocupado no purgatório:

João Grilo – Um momento, senhor. Posso dar uma palavra?

Manuel – Você o que é que acha, minha mãe?

A Compadecida – Deixe João falar.

Manuel – Fale, João!

João Grilo – Os cinco últimos lugares no purgatório estão desocupados?

Manuel – Estão!

João Grilo – Pegue esses cinco camaradas e bote lá!

A Compadecida – É uma boa solução, meu filho. Dá para eles pagarem o muito que fizeram e assegura a sua salvação.

(Suassuna, 2015, p. 168).

Por fim, vemos mais uma característica do cômico apresentado por Bergson (2018, p. 78), “a inversão” – que acontece quando o que foi tramado se volta contra quem tramou, ou seja, é a “inversão de papéis”. Quando João Grilo volta para a terra após o julgamento, logo saberá que todo o dinheiro retirado de Severino de Aracaju já não lhe pertencia mais, por causa da promessa de Chicó a Nossa Senhora. Ou seja, todas as suas peripécias não adiantaram de nada, quanto a possuir algum bem, pois, como se diz popularmente, “voltou à estaca zero”.

Poderíamos dizer que no terceiro ato de *Auto da Compadecida* encontramos um tema comum na obra de Ariano Suassuna, que é o da “salvação do ser humano pela arte”. De fato, a redenção dos personagens está ligada diretamente às artimanhas de João Grilo e sua esperteza e inteligência diante de situações limites. Ele não se entrega à condição trágica do homem, que é a morte. É um vivente que gosta de viver e que luta para viver, mesmo estando em situação de morte, como no momento de julgamento. Não se entrega, apela, pede intercessão e intercede em favor de seus companheiros, aqueles mesmos que o maltrataram durante toda a vida. Se arte é a “capacidade humana de criação e sua utilização com vistas a certo resultado, obtido por diferentes meios” (Ferreira, 2004, p. 143), então podemos afirmar que é pela arte de João Grilo que os personagens alcançam o fim esperado: a salvação.

O *Auto da Compadecida*, por causa de sua temática popular e sua linguagem agradável, não demorou em se tornar um clássico da dramaturgia brasileira desde os primeiros momentos, projetando seu autor nacional e internacionalmente. Por outro lado, o sucesso dessa peça fez com que suas outras peças ficassem um pouco ofuscadas, como observa Bárbara Heliodora (2015a, p. 233):

Suassuna, no teatro, pagou o preço de ter todas as peças que escreveu comparadas ao *Auto da Compadecida*, um dos raríssimos clássicos da dramaturgia brasileira, tão extraordinário que sacrificou, com a possível exceção de *O Santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso*, todo o resto de suas companheiras.

O sucesso da trama que traz as peripécias de João Grilo e as mentiras de Chicó só aumentaria ainda mais, pois recebeu três adaptações para o cinema: *A Compadecida*, de 1969, tendo como diretor George Jonas; *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, de 1987, com o grupo de comédia *Os Trapalhões*, sob a direção de Roberto Farias; e *O Auto da Compadecida*, de 2000, sob a direção de Guel Arraes. Esta última foi antes adaptada para a TV, como uma série para a TV Globo, em 1999, e depois lançada nos cinemas, tendo batido o recorde de filme brasileiro mais visto no ano de 2000. Nele, os personagens João Grilo e

Chicó ficaram imortalizados na interpretação de Matheus Nachtergaele e Selton Melo, tendo Fernanda Montenegro como a *Compadecida*.

3.3.2.2.2 “O Casamento Suspeitoso”

Escrita em 1957, *O Casamento Suspeitoso* estreou em 6 de janeiro de 1958, no Teatro Bela Vista, em São Paulo, organizado pela Companhia Nydia Lícia/Sérgio Cardoso, sob direção de Hermilo Borba Filho. Todavia, segundo o próprio Suassuna, “de todas as peças que montei, foi esta a mais atacada” (Suassuna, 2018f, p. 149). Os críticos viram na peça uma proximidade grande com *Auto da Compadecida*, principalmente nos personagens Cancão e Gaspar, uma dupla feita por um “quengo” e um “besta”, tal qual João Grilo e Chicó, ao que Suassuna responde na nota que introduz a peça:

Tais críticas partem de uma ideia de teatro e de uma concepção do mundo inteiramente diferentes das minhas, absolutamente inconciliáveis com as minhas. Na invenção de certos personagens, por exemplo, o que fiz foi um processo clássico de recriação de tipos já existentes numa comédia popular, seguindo, no caso, a tradição do Romanceiro Popular Nordestino... As duas duplas, João Grilo-Chicó e Cancão-Gaspar são, assim, uma recriação da dupla circense que o povo, com seu instinto certo, batizou admiravelmente de O Palhaço e O Besta. Dupla que pode se reencontrar a cada passo na realidade ou na semirrealidade, como aquela formada pelo Homem da Cobra e pelo Secretário, da propaganda comercial popular nordestina; ou no mundo da arte, como Mateus e Bastião, do Bumba-meu-boi (Suassuna, 2018f, p. 149-151).

Para compreendermos a obra de Suassuna, não se pode desconsiderar o seu *locus* literário, onde busca inspiração: o sertão, o povo simples, o romanceiro popular, o circo, o teatro de mamulengos e a literatura clássica, repletos de duplas que se imortalizam, como o palhaço sabido e o besta do circo; ou, por exemplo, Dom Quixote e Sancho Pança, da novela de cavalaria picaresca de Cervantes; ou os “quengos”, como o João Grilo, do romanceiro popular, e o Arlequim, da *commedia dell’arte*, também de característica mais popular.

A peça está dividida em três atos e tem como personagens Cancão, Manuel Gaspar, Lúcia, Susana, Frei Roque, o Juiz Nunes, Geraldo, Roberto, Dona Guida. Na trama, Lúcia está de casamento marcado com Geraldo, mas Dona Guida, mãe de Geraldo, desconfia que Lúcia está interessada mesmo é na herança que o pai de Geraldo lhe deixou. O próprio Geraldo quer adiar o casamento, mas, para não ser indelicado com a noiva, não lhe diz nada. Entra em cena Cancão, que convencerá o juiz a não celebrar o casamento naquele dia, visto que Geraldo deveria, antes de tudo, abrir o inventário do pai dele, o que levaria certo tempo. Interessado nas custas do processo, o Juiz Nunes concorda, desde que a moça não desconfie

que ele está ajudando a adiar a data, pois tem medo de, depois de casada, Lúcia se voltar contra ele, pois a família de Geraldo é muito rica. Se em *Auto da Compadecida* a subserviência aos ricos se verifica nos membros da Igreja, em *O Casamento Suspeitoso*, essa se verifica nos representantes da Justiça.

O quiproquó da peça pode ser visto já no primeiro ato, quando Cancão trama com o Juiz uma forma de o casamento não acontecer no dia marcado, mas, ao mesmo tempo, trama com Lúcia para que o casamento aconteça do dia. Lúcia, todavia, descobre que Cancão está mesmo de acordo com o Juiz Nunes e que colocou Gaspar para escutar suas conversas com a mãe, Susana, e Roberto, seu “primo-amante”. Veremos, novamente, a inversão de papéis, quando diz Lúcia: “E assim, meu caro Cancão, sua manobra falhou. Amanhã, se tiver coragem, venha assistir a meu casamento... Aprenda e nunca mais se meta para o meu lado, porque sou mais astuciosa do que você” (Suassuna, 2018f, p. 174). O próprio Cancão fica impressionado com a esperteza de Lúcia, que chega a seduzi-lo, levando-o para o quarto, para que Roberto pudesse fotografá-los e ter prova contra ele, caso tentasse impedir o casamento, ao que Cancão diz, impressionado com a astúcia de Lúcia: “Essa mulher é o cão” (Suassuna, 2018f, p. 177). Diante dos quiproquós, Cancão agora dará um jeito de adiar o casamento no religioso, marcado para o mesmo dia, como uma forma de se vingar de Lúcia e proteger Geraldo. Faz Lúcia acreditar que vai ajudá-la a casar-se no mesmo dia no civil e no religioso, desde que possa ter parte nas custas do inventário, fazendo Gaspar se passar pelo suplente do juiz Nunes, Frágoso, que daria validade ao casamento, e o próprio Cancão se passaria por Frei Roque, garantindo a validade no religioso. O casamento acontece, de forma inválida, tanto no civil, quanto no religioso e, quando se descobre que a intenção de Lúcia era o dinheiro de Geraldo, após uma série de confusões, Lúcia, confiante de que estava casada, terá a notícia de que o casamento foi inválido, liberando Geraldo de qualquer compromisso.

Na peça, o próprio autor afirma que a sua intenção era moralizante. Condena a ambição de Cancão e Gaspar, pois queriam ter parte no dinheiro do inventário, além da traição de Cancão a Geraldo, quando se deixa seduzir por Lúcia; condena a luxúria de Lúcia e sua cobiça; também a cobiça de Roberto, assim como do Juiz Nunes. O personagem Geraldo assume o lugar do autor da peça e, nas suas palavras, reconhece “a hipocrisia desse pobre rebanho que é o nosso”, solicitando que todo o público, junto aos atores e a ele próprio, digam: “Que o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo, tenha misericórdia de todos nós” (Suassuna, 2018f, p. 229). Com esse desfecho, Suassuna mais uma vez trabalha a condição humana e a necessidade da misericórdia de Deus para sua redenção, simbolizada na misericórdia do cordeiro de Deus.

3.3.2.2.3 “O Santo e a Porca”

A peça de que agora tratamos, *O Santo e a Porca*, também foi escrita em 1957 e montada pela primeira vez em 1958 pelo Teatro Cacilda Becker, sendo apresentada no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro. Segundo o próprio autor, essa peça é uma “imitação nordestina de Plauto” (Suassuna, 2018g, p. 235), mais precisamente da peça *A Comédia da Marmita*, ou *A Panela*, que, aliás, também foi traduzida por Ariano¹⁵⁵. Os personagens da peça são Euricão Árabe (cujo nome faz lembrar o personagem de Plauto, Euclião), Caroba, Pinhão, Margarida, Dodó, Benona e Eudoro Vicente (inspirado no personagem Megadoro, da mesma peça de Plauto). A peça foi dedicada a Carlos Drummond de Andrade e conta a história de um homem avarento que guarda uma porca cheia de moedas¹⁵⁶, mas vive como um miserável, sempre com medo de ser roubado.

Nessa peça, o tema da condição humana e o sentido da vida são trabalhados por Suassuna através da figura de Euricão, um árabe em terras nordestinas, que quer indicar “a nossa própria condição de desterrados: ‘Não temos, aqui, cidade permanente’ (Hebreus 13,14)” (Suassuna, 2018g, p. 39). Talvez, por ser estrangeiro, esse personagem veja na porca a sua segurança, por isso a perda da porca, nesse caso, seja algo muito grave, pois, por causa dela, Euricão sacrificou sua existência, suas relações e manteve-se sempre apático em relação às necessidades daqueles que o rodeavam, como Caroba, sua empregada, e Dodó. Por fim, aquilo em que Euricão se assegurava o traiu, deixando-o miserável. Isso é o que Ariano entendeu como “a vida é traição”:

O Santo e a Porca apresenta a traição que a vida, de uma forma ou de outra, termina fazendo a todos nós. A vida é traição, uma traição contínua. Traição nossa a Deus e aos seres que mais amamos. Traição dos acontecimentos a nós, dentro do absurdo de nossa condição, pois, de um ponto de vista meramente humano, a morte, por exemplo, não só não tem sentido, como retira toda e qualquer possibilidade de sentido à vida (Suassuna, 2018g, p. 238).

Na peça em questão, essa “traição da vida” se faz representar exatamente na relação de Euricão com a porca, que se torna mais importante a ele do que sua filha, Margarida, ou sua irmã Benona. Para Euricão, a porca é sua “esperança” e sua “vida” (Suassuna, 2018g, p. 335). Tal qual Euclião, personagem de Plauto, a relação com o sagrado se dá apenas na perspectiva

¹⁵⁵ Essa tradução da peça de Plauto se encontra no terceiro volume do *Teatro Completo* de Ariano Suassuna, organizado por Carlos Newton Junior e publicado pela editora Nova Fronteira em 2018. Junto a essa peça estão *Antígona*, de Sófocles e *As trapaças de Escapim*, de Molière.

¹⁵⁶ No caso da peça de Plauto, o personagem Euclião guarda uma panela cheia de ouro.

do interesse de proteger seu bem mais valioso, a porca. O problema é que o medo de perder a porca o deixa tão neurótico e com excesso de proteção, fazendo com que um dos personagens desconfie das atitudes de Euricão, roubando a porca, quando seu dono a esconde no cemitério.

O cômico da peça se encontra nos quiproquós de Caroba – uma espécie de versão feminina de João Grilo e Cancão, que, através de suas artimanhas, consegue realizar o casamento de Margarida com Dodó e também de Eudoro com Benona –, assim como na *inversão* não de papéis, mas de situação, quando Euricão, antes rico e avarento, se vê pobre diante de uma porca que tem “em seu bucho” apenas dinheiro já recolhido há muito tempo. O avarento vivera seus últimos dias na miséria, enquanto aqueles a quem desdenhava, alcançarão a felicidade.

Como é comum nas peças de Ariano, mesmo as comédias, há sempre um espaço para a reflexão sobre a vida. Se em *Auto da Compadecida* somos convidados a pensar a morte como marca de “nosso estranho destino sobre a terra”, ou, em *O Casamento Suspeitoso*, o autor nos convida a refletir sobre a ambição, grande pecado que nos atinge, em *O Santo e a Porca* somos convidados a pensar a nossa relação com o sagrado, representado na figura de Santo Antônio, e com os bens materiais, representados pela porca. A avareza de Euricão é a avareza de todos nós, apegados de tal forma ao dinheiro que, se for necessário escolher, como Euricão, entre o santo e a porca, ficaremos com a porca; mas, no fim, o que nos sobrar será a morte. No final da peça, a voz de Euricão parece ser a daqueles que descobriram quão efêmeras são as riquezas, quando, no fim de tudo o que os espera é a morte:

Agora sei novamente que posso morrer, estou novamente colocado diante da morte e de todos os absurdos, nesta terra a que cheguei como estrangeiro e como estrangeiro vou deixar. Mas minha condição não é pior nem melhor do que a de vocês. Se isso aconteceu comigo, pode acontecer com todos, e se aconteceu uma vez, pode acontecer a qualquer instante. Um golpe do acaso abriu meus olhos, vocês continuam cegos! (Suassuna, 2018g, p. 337).

Essas palavras nos fazem recordar que, assim como nos autos medievais, as peças de Ariano Suassuna carregam sempre uma finalidade moralizante. Ele tem sempre algo a ensinar e convida o espectador a refletir sobre o sentido da vida, tendo a consciência de que “nunca o teatro conseguirá reproduzir a vida, que se reinventa a cada instante”, mas que, ao mesmo tempo, sendo um realista esperançoso, “transfigura a vida com a imaginação para ser fiel à vida” (Suassuna, 2018g, p. 240).

3.3.2.2.4 “A Pena e a Lei”

A peça *A Pena e a Lei* pode ser considerada obra de um autor mais maduro e já reconhecido como grande dramaturgo. Foi escrita em 1959 e montada pela primeira vez em 1960 pelo Teatro Popular do Nordeste, no Teatro do Parque, em Recife, tendo como diretor Hermilo Borba Filho. Essa é uma peça em que Ariano aproveitou duas entremezes, escrevendo uma terceira para fazer uma espécie de ponte entre o primeiro e o terceiro ato.

O primeiro ato da peça se baseia na primeira peça cômica escrita por Ariano, quando se encontrava em Taperoá, em 1951, para cuidar de sua saúde. A essa peça, um entremez, na verdade, Ariano deu o título de *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito*, tendo como personagens alguns tipos fixos do mamulengo nordestino: Vicentão, o valente; o Cabo Setenta, que em *A Pena e a Lei* recebe o nome de Cabo Rangel ou Cabo Rosinha; e o negro Benedito, que é uma espécie de “Arlequim” do teatro de bonecos, como também é conhecido o mamulengo. Quanto aos outros personagens, Marieta e Pedro, Suassuna afirma fazer parte de seu mundo sertanejo mítico, sendo Pedro aquele que representa os homens caminhoneiros e Marieta a “primeira ‘mulher fatal’, terrível sedutora de homens, de que minha imaginação infantil cuidou” (Suassuna, 2018h, p. 345). De fato, Marieta aparece na peça como uma mulher sedutora, por quem quatro personagens são apaixonados: Vicentão, Cabo Rosinha, Benedito e Pedro.

O entremez de 1951 foi reescrito depois, recebendo o título de *A Inconveniência de Ter Coragem*, que dá nome ao primeiro ato de *A Pena e a Lei*. Em 1955, ano em que Ariano escreveu *Auto da Compadecida*, sem conseguir montar a sua mais nova peça para apresentar no Ginásio Pernambucano, escreverá em um dia outro entremez baseado no terceiro ato de *Auto da Compadecida*, sob o título de *O Processo do Cristo Negro*. Uma vez montado *Auto da Compadecida* e visto que o tema do julgamento já fora abordado, Ariano deixa esse entremez em uma gaveta com outros escritos. Assim, *O Processo do Cristo Negro* viria a ser, mais tarde, o terceiro ato de *A Pena e a Lei*. Buscando reaproveitar tanto o entremez de 1951 como o de 1955, Ariano resolve escrever outro sob o título de *O Caso do Novilho Furtado*, com os mesmos personagens dos outros dois. Estava pronta a peça *A Pena e a Lei*, mas com uma alteração: o Cristo, que já fora apresentado negro em *Auto da Compadecida*, agora era branco, pois o autor já havia chamado a atenção do público para a questão do preconceito racial. O autor muda, então, o título do entremez de *O Processo do Cristo Negro* para *Auto da Virtude da Esperança*, título do terceiro ato.

Nessa peça, o autor faz transparecer sua ideia de que o mundo é um grande teatro, cujo diretor da peça é Deus. Ainda, nessa obra, Ariano mais uma vez convida o espectador ou leitor a uma reflexão sobre o sentido da vida. A ideia de que a vida é traição aparece de forma clara nas palavras de Cheiroso, personagem que parece exercer a função de diretor/apresentador do espetáculo, como o palhaço Gregório de *Auto da Compadecida*:

A vida traiu Rosinha
Traiu Borrote também.
Ela traiu a todos nós,
quando vamos, ela vem,
quando se acorda, adormece,
quando se dorme, estremece,
que a vida é morte também. (Suassuna, 2018h, p. 379).

Dividida em três atos, *A Pena e a Lei* toca em questões fundamentais da existência humana e é apresentada pelo autor, através do personagem Cheiroso, como um “presépio de hilaridade teatral”, pois “nele se verão funcionando algumas leis e castigos que se inventaram para disciplinar os homens. E, como era de esperar, tudo isso tem de começar por algumas transgressões da lei”; ainda, a peça é apresentada como “tragicomédia lírico-pastoril”, “drama tragicômico”, “farsa de moralidade”, “facécia de caráter bufonesco” (Suassuna, 2018h, p. 351), pois nela o cômico e o dramático caminham juntos.

A obra possui uma dinâmica interessante, quando se pensa no modo de apresentar os personagens: no primeiro ato, os atores aparecem vestidos de mamulengo, com gestos mecanizados, mostrando a influência que o teatro de bonecos tem sobre Suassuna, e também porque *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito* fora pensada como uma peça para mamulengos. No segundo ato, os atores vão aparecer com uma caracterização mais atenuada, “mas ainda com alguma coisa de trôpego e grosseiro, que sugira a incompetência, a ineficiência. O desgracioso que, a despeito de sua condição espiritual, existe no homem”; já, no terceiro ato, os atores aparecem, então, com os rostos e os gestos teatralmente normais “para indicar que só então, com a morte, é que ‘nos transformamos em nós mesmos’” (Suassuna, 2018h, p. 349)

Como nas outras peças de Suassuna, verifica-se aqui o caráter moralizante da obra. Já no primeiro ato, temos uma situação de preconceito com relação ao personagem Benedito que, por ser negro, era chamado de “comida de onça”, indicando os dizeres de algumas pessoas ignorantes. Destaca-se também a figura de Marieta, que é apresentada como uma mulher sedutora e que, de certa forma, representa a dualidade existente na natureza humana, com características que atraem e causam repulsa ao mesmo tempo, tornando-a, assim, figura

do que somos nessa vida, ou mesmo figura da própria vida, se formos ligar as palavras de Benedito sobre Marieta no final do primeiro ato, quando, ao falar de seu amor por ela, afirma: “A mulher tem todas as qualidades: ingrata, cruel, fingida, cheia de ternuras e de malícias, ingênua, cabotina, sincera, leal, incapaz de uma traição, falsa, traidora, bonita, sem escrúpulos... É maravilhosa!” (Suassuna, 2018h, p. 353). Marieta parece, nesse sentido, ser figura da vida, encantadora e traidora ao mesmo tempo.

No segundo ato, logo no início, o personagem Cheiroso, indicando agora a mudança de bonecos para personagens já com características humanas, mesmo que ainda mecanizados, afirma:

Os atores fingiram de bonecos, porque a história foi escrita com esse cunho popular do mamulengo nordestino. Agora, porém, representarão como gente, mas imitando bonecos, para indicar que, enquanto estivermos aqui na Terra, somos seres grosseiros, mecanizados, materializados (Suassuna, 2018h, p. 381).

A existência no mundo parece ser a participação em uma peça de teatro, onde os personagens, que somos nós, não são perfeitamente humanos, pois agimos sempre como que condicionados por algo ou alguém. O mamulengo é um boneco manipulável, o que indica a falta de liberdade. Quanto ao tema do segundo ato, o que se sobressai é o da justiça feita por engano, quando Mateus é acusado por Vicentão de ter roubado um novilho de sua fazenda. Benedito, o “quengo” da peça, para salvar o amigo, logo faz as vezes de advogado, enquanto Vicentão é quem acusa. Padre Antônio é testemunha e Cabo Rosinha é como que o juiz. Após uma série de argumentações atrapalhadas de Benedito e a utilização de uma certidão falsa, Mateus é inocentado da acusação de roubo do novilho. Tudo se resolve, até que Joaquim, irmão de Mateus, depois de todos já terem se dispersado, confessa a Benedito que quem roubou o novilho foi ele, como paga de uma dívida que Vicentão tinha com ele. Assim, fez-se justiça por engano, como diz Cheirosa ao fim do ato.

Por sua vez, o terceiro ato traz os personagens como gente, não mais como bonecos. Aqui, no diálogo inicial entre Cheiroso e Cheirosa, Ariano aproveita para zombar dos críticos, que o acusaram de repetir personagens e quiproquós já existentes em *Auto da Compadecida*. Cheirosa pergunta se no terceiro ato tem Cristo e tem céu. Diante da resposta positiva de Cheiroso, Cheirosa afirma: “Pois vão dizer que você não tem mais imaginação e que só sabe fazer, agora, o *Auto da Compadecida*” (Suassuna, 2018h, p. 412).

Esse terceiro ato se passa na Sexta-Feira Santa e Cheiroso assume o papel de Cristo. No diálogo que segue, pode-se perceber a forma como Ariano entende os seres humanos nesse mundo e como entende Deus:

Cheirosa – Era o que faltava! O Cristo veio como carpinteiro, que era coisa melhor, ninguém acreditou que ele era 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, 2018h, p. 412)

Se considerarmos que para Ariano, assim como para Matias Aires, ou mesmo Shakespeare, o mundo é um palco, seus atores participam de uma grande peça, cujo dono da peça, do teatro e dos personagens é Deus. Mas o terceiro ato, que em vez de se passar no céu, passa-se no inferno, ao contrário de *Auto da Compadecida*, mostra que o peregrinar do ser humano na terra não tem o desespero como fim último, ao contrário: diante do desespero que é existir nesse mundo, a esperança é aquela virtude maravilhosa escolhida por Ariano para fazer frente ao “absurdo e o disparate que é o mundo” (Suassuna, 2018h, p. 413). Por isso, o título que o terceiro ato recebe é *Auto da Virtude da Esperança*. Todos os personagens estão mortos e, mais uma vez, Ariano, através do personagem Benedito, trabalha a morte como marca da qual ninguém escapa: “quem nasce, morre” (Suassuna, 2018h, p. 417). Ainda, Suassuna, através do personagem Vicentão, fazendeiro falido, e agora morto, faz crítica às companhias estrangeiras que quebraram os pequenos produtores de algodão e de mamona do sertão:

Vicentão – As companhias estrangeiras tomaram conta do mercado do algodão e da mamona. Começaram aliadas, comprando mais caro do que todo mundo. Os sertanejos que tinham máquinas de beneficiar faliram todos. Então a tática mudou: agora são elas que determinam os preços!
(Suassuna, 2018h, p. 418).

Ao mesmo tempo, o autor, através do personagem Benedito, acusa a falta de organização por parte dos pequenos produtores, que poderiam ter se organizado e expulsado os estrangeiros, assim como a exploração aos mais pobres, representados, aqui pelos vaqueiros: “os grandes comerciantes de fora, montados nos de dentro; os de dentro, nos fazendeiros; os fazendeiros, nos vaqueiros; e os vaqueiros, nos cavalos” (Suassuna, 2018h, p. 419). Os vaqueiros, aqui, estão acima apenas do cavalo nessa hierarquia injusta e desonesta.

A narrativa mostra os personagens conversando já mortos, sem que cada um soubesse que estava morto, até que alguém que presenciasse a morte, morresse também e fosse fazer parte do grupo dos neodefuntos. João, o poeta, é o único que tem consciência de sua morte desde o primeiro momento. Afirma: “você pensam que um poeta é homem para afracar com esse risco? Eu convivi a vida inteira com minha morte. Vocês passam a vida inteira dando as costas para ela: é por isso que, quando a morte aparece, não sabem o que está acontecendo” (Suassuna, 2018h, p. 437). O poeta João parece ser um alter ego de Ariano, poeta consciente

da existência da morte. A morte é tema de inúmeros poemas de Suassuna e, em sua obra, resgatando as imagens dos sertanejos, a morte chama-se Caetana, tal qual a chama o poeta João, quando descreve a sua morte:

João – [...] Senti que estava esquentando, esquentando, foi me dando aquela agonia, aquela agonia, aquela agonia, e que agonia foi essa, meu senhor, que, quando dei acordo de mim, a bicha estava daqui para aí, me olhando!
 Marieta – A bicha? Que bicha?
 João – Ora, que bicha? Caetana, minha filha!
 Padre Antônio – Caetana? Caetana é bicha? Quem é Caetana?
 Benedito – É a morte, padre! Esse povo é engraçado: estuda, se forma, lê tudo quanto é de livro, e não sabe que o nome da morte é Caetana!
 João – Pois bem. Aí eu me virei para Caetana e disse: “Que é que há?” Aí ela disse: “Nada!” Aí eu disse: “Como vai?” Aí ela disse: “Eu, vou bem, você é que eu não sei, compadre!” Aí ela fez uma cara meio esquisita para meu lado e eu disse: “Nunca me viu não?” Aí ela disse: “Não, mas vou ver agora mesmo!” Ainda bem ela não tinha fechado a boca...¹⁵⁷
 Joaquim – Você esticou?
 João – Não, encolhi! Poeta é assim: morre dobrado, abraçado com a morte!
 (Suassuna, 2018h, p. 439-440)

O terceiro ato termina com o julgamento dos personagens. O personagem Cheiroso agora representa o Cristo. Quando vestido com roupas simples, de dono de mamulengo, é desacreditado pelos demais personagens e até agredido. Mas quando lhe colocam o manto, todos logo percebem de quem se trata, mudando-se a forma de tratamento. A prudência mundana toma conta dos personagens, que começam a elogiá-lo. Vicentão beija-lhe o rosto. Mas diante da realidade do julgamento, Benedito, o “quengo”, logo dá um jeito de modificar a situação a seu favor, dizendo ao Cristo:

Vossa Excelência vai me desculpar, mas, antes disso, quem deve ser julgado é Vossa Excelência, Vossa Eminência, Vossa Mamulenguência! Antes de nós fazermos qualquer coisa, o senhor criou a gente e inventou o mundo! Foi o senhor quem inventou a confusão toda, de modo que deve ser julgado primeiro! (Suassuna, 2018h, p. 442).

Cheiroso-Cristo acolhe a apelação de Benedito, colocando-se ele mesmo como acusador, “formulando as perguntas fundamentais do processo, tudo aquilo que se pode lançar no rosto de Deus, mais uma vez exposto à multidão” (Suassuna, 2018h, p. 442). Ao perguntar sobre a causa da morte de cada um dos personagens, Cheiroso-Cristo chega à seguinte conclusão:

Em suma, cada um de vocês morreu por causa do outro. É a primeira acusação do processo, porque os homens morrem do convívio dos demais. Se vocês não

¹⁵⁷ Na mitologia suassuniana, a morte Caetana assume a forma de onça, às vezes, de mulher, ou mesmo de gavião.

herdassem o pecado e a morte, se não fossem obrigados às injunções de um só rebanho, não morreriam, e Deus não seria acusado nesse ponto. Será que o Cristo vai ter que morrer novamente por isso? (Suassuna, 2018h, p. 443).

Com essa conclusão, Suassuna retira a culpa da condição humana de Deus e a coloca no próprio ser humano. A morte de cada um está vinculada à morte do outro, ou de um outro que, pecando e morrendo, fez de todos partícipes de um só rebanho marcado pela morte. Se o pecado e a morte não fossem herdados do convívio dos demais, não haveria porque se acusar a Deus. Ademais, Cheiroso, ao questionar se todos os personagens voltariam a viver, caso pudessem, e recebendo resposta positiva, os próprios personagens julgam favoravelmente Deus, criador da vida. E é esse ato de fé na vida que os redime, fazendo-os perceber que todos “nasceram na fé, viveram na esperança, foram agora salvos pela caridade, que é um dos nomes divinos do Amor” (Suassuna, 2018h, p. 447).

Em *A Pena e a Lei*, “mais uma vez e de forma brilhante, o palco resume aquele ‘gran teatro del mundo’, microcosmo simbolizador da história humana, quando o homem pergunta o significado de sua presença na Terra. Teatro e transcendência estão aí admiravelmente fundidos” (Magaldi, 1998, p. 11). Essa peça traz o que Ariano entende da existência e da relação entre o ser humano e Deus e também entre o ser humano e seu semelhante. Ao trabalhar o sentido da vida, caracterizado na evolução dos personagens da peça, que passam de simples bonecos de mamulengo a pessoas, Ariano demonstra a solidariedade que há entre todos naquilo que é “marca de nosso estranho destino na terra”, como já dissera em *Auto da Compadecida*: a morte. Ao mesmo tempo, sendo realista, não é fatalista, pois o caminhar do ser humano na história é um caminhar esperançoso, há algo mais, há vida após a visita da Caetana, há salvação na Caridade, que é Deus.

3.3.2.2.5 “Farsa da Boa Preguiça”

Escrita em 1960, a *Farsa da Boa Preguiça* foi montada pela primeira vez em 24 de janeiro de 1961, pelo Teatro Popular do Nordeste, tendo como diretor Hermilo Borba Filho. O cenário e o figurino ficaram a cargo de Francisco Brennand, amigo de Suassuna já havia quinze anos. Chama a atenção do leitor o fato de essa ser uma peça que critica de forma irônica os chamados falsos intelectuais ou intelectuais caricatos, que analisam uma obra não a partir da obra, mas de seus padrões predefinidos. Esses tipos se fazem caracterizar nos personagens Aderaldo Catação e sua esposa Dona Clarabela. Esta, além de representar os falsos intelectuais, representa também os críticos da obra de Ariano. Poderíamos dizer que,

principalmente o primeiro ato, é uma crítica aos críticos da obra de Suassuna. Outro ponto que nos chama a atenção, mas que já é uma característica da obra de Suassuna: a presença do sagrado, representado nos personagens Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro. Esses três personagens são referências diretas ao Cristo, a São Miguel Arcanjo e a São Pedro. Além deles, há também a presença do mal, representado pelos personagens Andreza, a Cancachorra; Fedegoso, o Cão Coxo; e Quebrapedra, o Cão Caolho. Esses são os responsáveis por tentar os demais personagens: Joaquim Simão e sua Esposa Nevinha e também Aderaldo Catação e sua esposa Dona Clarabela.

A peça é dividida em três atos, cada um deles com um título: o primeiro ato chama-se *O Peru do Cão Coxo*; o segundo, *A Cabra do Cão Caolho*; e o terceiro, *O Rico Avaro*. Todos os temas são baseados no romanceiro popular, característica da obra de Suassuna, apresentando moralidades que aparecem ao final de cada ato, sempre em uma conversa entre Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro. Nesses diálogos, avalia-se o comportamento dos personagens, “tirando daí uma lição”, como se diz popularmente.

Quanto à crítica que recebeu sobre essa peça, Ariano escreveu:

Quando da estréia desta peça, em 1961, no Recife, fui muito acusado por certos setores do pensamento – pelos marxistas, principalmente – de estar aconselhando o Povo brasileiro à preguiça e ao conformismo, fazendo o jogo dos que desejavam “impedir e entravar sua luta de libertação”. Naquele ano, como os que me acusavam eram os poderosos do dia, calei-me por orgulho, não me defendi nem expliquei o verdadeiro espírito da peça, porque não costumo dar explicações aos poderosos... Não defendo indiscriminadamente a preguiça – coisa que, aliás, não poderia fazer, pois ela é um dos “sete vícios capitais” do Catecismo... Na verdade, o elogio que eu queria fazer na peça era, em primeiro lugar, o ócio criador do Poeta (Suassuna, 2018i, p. 456).

Para Ariano a preguiça do Poeta é o seu ambiente de trabalho. É no ócio que o poeta cria seus romances, o que não significa que o autor não enaltece o trabalho, qualquer que seja ele. A “boa preguiça” é aquela que cria, é o estado em que a arte começa a tomar forma e se conclui, seja ela de qualquer tipo. Por isso, Ariano afirma que “pode haver nobreza e criação na preguiça, pode haver feiúra e roubalheira no trabalho” (Suassuna, 2018i, p. 461). O grande embate presente na peça é exatamente esse: a preguiça criadora do Poeta Joaquim Simão contra a fortuna conquistada à custa de sofrimento dos mais pobres, simbolizada no trabalho de Aderaldo Catação. Na peça, Ariano apresenta ainda outro tipo de preguiça, disfarçada de trabalho, que é a de Dona Clarabela. Através de sua crítica, Ariano reconhece a existência de dois Brasis: o do povo pobre, que vive situações de injustiça social, seja nos sertões ou no ambiente urbano, vivendo “a cruz do trabalho escravo, intenso e mal remunerado, e a cruz pior de todas, a do ócio forçado, a do *lazer a pulso* do desemprego” (Suassuna, 2018i, p. 462);

e o dos privilegiados, uma minoria com direito ao ócio, conquistado através da exploração do povo pobre.

Quanto aos personagens, Manuel Carpinteiro (o Cristo) é um camelô que deve vender o seu produto, como aqueles homens que no Nordeste saem com seu carro com alto-falante, anunciado sua mercadoria. O que Manuel quer é vender seu produto ao público, a peça. Para isso, apresenta o mundo como palco, onde se faz presente o Fogo escuro, o enigma do Mundo e o rebanho dos Homens em seu centro. Mas a presença do sagrado também é anunciada, pois em cima do palco está “a Luz angélica – esta luz Mensageira com seu vento de Fogo puro e limpo” (Suassuna, 2018i, p. 470). Embaixo estão os três demônios: Andreza, Fedegoso e Quebrapedra. Manuel anuncia que, “no palco deste mundo essas forças se vão entrecruzar” (Suassuna, 2018i, p. 471). É o embate clássico da literatura e dos autos medievais entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo. Seus amigos próximos são Simão Pedro, que assume a função de protetor de Joaquim Simão, e Miguel Arcanjo, um crítico da preguiça do poeta e defensor do trabalho, por isso, mais ligado a Aderaldo Catação. Nevinha é a esposa fiel de Joaquim Simão, enquanto Dona Clarabela é a esposa infiel, falsa intelectual, que vive idealizando o povo, como afirma Simão Pedro: “os intelectuais de boate é que vivem feito rapariga e mulher-dama – apaixonados pelos operários, pelos embarcações, e vendo no Povo só bondades, como se o Povo não fosse gente!” (Suassuna, 2018i, p. 474).

Sobre Dona Clarabela, ao saber de seu interesse pelos seus versos, Joaquim Simão afirma a Nevinha: “Isso é mulher desocupada, sem ter o que fazer, que é o pau que está aparecendo mais aqui, agora! Procuram a gente, futricam, futricam, conversam, dizem que pagam, que fazem, que acontecem, depois desaparecem e não dão mais nem notícia” (Suassuna, 2018i, p. 487). Ariano zomba da intelectualidade frágil de Clarabela e de seu ateísmo de ocasião, junto com seu marido Aderaldo. Ao chegar em Taperoá, Clarabela elogia a pureza do sertão representada no cheiro da bosta de boi, nas bolinhas dos cabritos, no canto das juritis, no cocô dos cavalos, no cheiro dos roçados, na água pura e limpa, na chinica de galinha, na catinga dos bodes. Diante dessa imagem, afirma: “Ah, o campo! A alma da gente fica lavada! A vida primitiva em todo seu sentido! Dá vontade de ir à igreja, de se confessar, de fazer a sagrada comunhão mesmo sem nela acreditar” (Suassuna, 2018i, p. 494). Já Aderaldo Catação afirma que “pecado é coisa superada”, quando Nevinha, repudiando as seduições de Aderaldo, diz: “falar dessas coisas é pecado” (Suassuna, 2018i, p. 493). Ainda, Clarabela dirá: “Deus é uma ideia superada e obscurantista, inventada pelos impostores e exploradores. Pergunte a Aderaldo: nós dois somos ateus e livres-pensadores. Aderaldo é neoliberal, mas eu sou social-democrata!” (Suassuna, 2018i, p. 515). No entanto, no momento

que tem o cheque roubado, que continha todo o valor dos bens vendidos na capital por Aderaldo, Clarabela roga: “Minha Nossa Senhora! Meu Deus!”, ao que Joaquim Simão responde: “É coisa superada, Dona Clarabela” (Suassuna, 2018i, p. 520).

Nessa peça, Ariano critica, como já dissemos, a falsa intelectualidade, mas também o ateísmo de ocasião, a cobiça, a luxúria, a preguiça má, a avareza. No segundo ato, em uma aposta, por causa da cobiça, Aderaldo Catação perde parte de seu dinheiro para Joaquim Simão. Já no terceiro ato, Aderaldo mostra-se avarento e explorador do trabalho de Joaquim Simão, o que nos faz lembrar, em *O Santo e a Porca*, a avareza de Euricão. Aderaldo e Clarabela serão vítimas de suas maldades e, no momento da morte, não encontrarão ninguém que reze um Pai-Nosso e uma Ave-Maria, mesmo oferecendo dinheiro, única forma de serem salvos. Quem, nos últimos minutos, rezará pelos dois é Nevinha e Joaquim Simão, garantindo-lhes a salvação.

A moralidade da peça se faz presente ao fim do terceiro ato, embora nos dois primeiros também existam “moralidades” que concluem cada parte. O terceiro ato, todavia, é a conclusão a que se chega de tudo o que foi narrado:

Simão Pedro – Há um ócio criador,
há outro ócio danado,
há uma preguiça com asas,
outra com chifres e rabo!
Miguel Arcanjo – Há uma preguiça de Deus
e outra preguiça do Diabo!
Manuel Carpinteiro – E então, a moral é essa,
que mostramos à porfia.
Simão Pedro – Viva a preguiça de Deus
que criou a harmonia,
que criou o mundo e a vida,
que criou tudo que cria!
Manuel Carpinteiro – Viva o ócio dos Poetas
que tece a beleza e fia!
Miguel Arcanjo – Viva o Povo brasileiro,
sua fé, sua poesia,
sua altivez na pobreza,
fonte de força e Poesia!
Viva a Deus, viva seu Filho...
Manuel Carpinteiro – E viva a Virgem Maria!
Os três – Mãe de Deus e nossa Mãe,
mãe do sonho e da alegria!
(Suassuna, 2018i, p. 663-664)

Em *Farsa da Boa Preguiça*, Suassuna, com fina ironia, expõe as futilidades das classes mais abastadas, uma burguesia caricata que se sustenta através da exploração dos mais pobres, além de expor a sua falsa intelectualidade ou sua intelectualidade de boate, na qual se idealiza o pobre, mantendo-o pobre e humilhando-o. O Poeta é o grande herói da trama, sem

desconsiderar seus defeitos, enquanto Aderaldo representa aqueles que, unindo-se aos galegos do estrangeiro, massacra os pequenos produtores, comprando todas as suas terras, para ser o único produtor de carne na região¹⁵⁸, assim como expõem Joaquim Simão e Nevinha a humilhações.

3.3.2.2.6 “As Conchambranças de Quaderna”

A última peça em três atos escrita por Ariano para teatro é *As Conchambranças de Quaderna*. A peça foi escrita em 1987 e montada pela primeira vez em 1988, pela Cooperarteatro, em Recife, no Teatro Valdemar de Oliveira, sendo dedicada ao poeta espanhol Federico García Lorca, a Dimas Barreto, cantador e violeiro, e a Hermilo Borba Filho, seu amigo de longa data (Suassuna, 2018j). Das peças em três atos é a mais curta. O termo “conchambrança”, corruptela de “conchamblança”, significa ajuste, conchavo, combinação e, no caso da peça, se verificam essas “combinações” em todos os três atos. Com relação a “Quaderna”, Suassuna resgata o seu personagem heroico-mítico do *Romance d’A Pedra do Reino*, Dom Pedro Dinis-Quaderna, o “Decifrador”.

A forma como Ariano trabalha cada ato permite que cada um deles seja encenado individualmente, pois embora o ambiente em que se passam as conchambranças seja o mesmo, os personagens mudam, assim como as histórias e combinações. O primeiro ato traz como título *O Caso do Coletor Assassinado*, que, segundo Suassuna, é baseado num fato real, narrado a ele pelo escritor Wilson Lins. São personagens desse ato: Quaderna, Evilásio, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto (também personagem do *Romance d’A Pedra do Reino*) Joaquim Brejeiro, Seu Belo, Integrante e Presidente da Comissão. As conchambranças acontecem diante do envio de uma comissão por parte do governo a Taperoá para investigar o desvio de dinheiro do cartório dirigido por Evilásio, afilhado de Dom Pedro Sebastião, seu protetor. Diante das acusações, a forma que se encontrou para proteger Evilásio e Dom Pedro Sebastião por Quaderna foi pedir a Seu Belo, escrivão, para criar uma certidão de óbito de Evilásio, e após ser feita a visita por parte da comissão, Seu Belo deveria fazer uma certidão de nascimento. Daí vem o título do primeiro ato.

O segundo ato também se fundamenta em uma história verídica, contada a Ariano por seu tio, Manuel Dantas Villar e se dá no cartório de notas dirigido por Quaderna, mas o caso

¹⁵⁸ Mais uma vez, Ariano faz alusão às empresas estrangeiras que faliram os pequenos produtores de algodão, instalando suas fábricas na região de Taperoá, comprando o algodão a custos mais elevados, falindo, assim, os pequenos beneficiadores.

agora é de um casamento de duas irmãs, Mercedes e Aliana. O noivo de Mercedes, Quintino, desiste de casar com ela ao ver que sua irmã Aliana era mais bonita. No entanto, Aliana era noiva de Laércio. As combinações de Quaderna se darão para que possa haver a troca das noivas e os dois lados saiam ganhando. Quanto ao título do segundo ato, *Casamento com Cigano pelo Meio*, diz respeito a uma aposta feita entre Cigano e Aristides, onde Cigano aposta que convenceria Quintino a se casar com Aliana e não com Mercedes, ou seja, quem começou toda a confusão foi Cigano, ao induzir Quintino a casar-se com Aliana, afirmando que ela era mais bonita que Mercedes.

Já o terceiro ato, *O Processo do Diabo*, teria sido escrito a pedido de Hermilo Borba Filho, a partir de uma notícia que saiu no jornal. Toda a confusão acontece diante do pedido de divórcio feito por Dona Júlia, por ter pegado seu marido Manuel com uma *catarina*, apelido dado por Frei Roque a Carmelita, que seria umas das damas do Roi-couro, uma espécie de prostíbulo. Dona Júlia teria feito um pacto com o Diabo para que levasse seu marido e Carmelita para o inferno, em troca de sua alma. Como o Diabo não cumpriu a parte dele no contrato, Dona Júlia resolve processar o Diabo por quebra de contrato. No entanto, tudo isso já estava combinado com Quaderna, que fará o papel do Diabo durante o julgamento. Como personagens, temos ainda o Juiz, Doutor Rolando Sapo; Adélia; Ivo, o advogado ateu de ocasião; e Pedro Cego.

Essa é uma peça importante para a obra de Ariano, embora curta, porque, nela, o personagem principal do *Romance d'A Pedra do Reino* é também o personagem principal de uma peça de teatro. Segundo Braulio Tavares, a utilização de Quaderna como personagem protagonista de uma peça de teatro, por parte de Ariano Suassuna,

[...] marca o momento em que dois rios de sua produção literária – o romance e o teatro – convergem na direção um do outro. O que de certo modo prefigura a presença forte que tem o teatro em seu romance póstumo, o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* (Tavares, 2018, p. 24).

De fato, nesse último romance, terminado pouco antes de sua morte, vemos uma espécie de sùmula de toda a obra de Suassuna.

3.3.2.3 Entremezes

Além das peças longas que vimos até o momento, Ariano também utilizou em sua dramaturgia os chamados *Entremezes* ou *Entremeios*, que nada mais são do que peças curtas, de temáticas populares e religiosas, geralmente utilizadas para serem apresentadas nos

intervalos entre os atos das peças. Esse recurso foi utilizado no chamado Século de Ouro espanhol por Cervantes, Lope da Vega, entre outros. Suassuna, no entanto, escreve *Entremezes*¹⁵⁹ como peças autônomas, utilizando-as, muitas vezes, em atos das peças longas (Santos, 2018, p. 7).

Na edição da Editora Nova Fronteira de 2018 do *Teatro Completo* de Ariano Suassuna, o terceiro volume apresenta nove *entremezes*, quase todos reescritos, visto que essa era uma prática de Ariano, a de revisitar sua obra e burilar aqui e ali. Outra característica dos entremezes suassunianos é que praticamente todos eles foram escritos para serem apresentados por mamulengos, ou seja,

O mamulengo está na origem formal e temática de todos os entremeios, mesmo quando títulos e subtítulos indicam fontes narrativas ou poéticas distintas, ou quando o próprio texto deixa entrever um “autor” que não pertence diretamente a este universo, como é o caso de *O Marido Domado*, “reescritura” de Shakespeare (mencionado como “o mamulengueiro alemão Wilhem Chesterfield, que escreveu uma peça chamada *A Megera Domada*”), e de *A História do Amor de Romeu e Julieta*, “imitação de Matteo Bandello” (escritor italiano do século XVI e bispo de Agen), peça assimilada a um entremeio demoroso pela sua construção (Santos, 2018, p. 9).

Nessa pequena apresentação das entremezes, utilizaremos a divisão que se encontra na edição da Nova Fronteira, entre entremezes *ligeiros* e *demorosos*, por isso não obedeceremos à ordem cronológica em que cada um foi escrito.

3.3.2.3.1 Entremezes ligeiros

Começando, então, pelos *ligeiros*, a primeira peça é *O Castigo da Soberba*, peça baseada no mesmo folheto que Ariano utilizou para escrever o terceiro ato de *Auto da Compadecida*. Escrita em 1953, trata do julgamento de uma alma. Sua acusação principal é ter maltratado os pobres e os mais fracos (Suassuna, 2018k, p. 25). São personagens da peça: Alma, São Miguel, São Pedro, Jesus (chamado pelo Diabo de Manuel), Diabo, a Virgem (a quem a Alma recorre, quando se vê praticamente condenada, e quem se compadece da Alma e intercede por ela), além de contar com 1º Cantador, 2º Cantador, Coro, 1º Semicoro e 2º Semicoro.

A atuação da Virgem, nessa narrativa, é para salvar a alma, considerando a condição pecadora da humanidade, intercedendo a Jesus, seu Filho:

¹⁵⁹ Hermilo Borba Filho não utiliza o termo *entremez*, mas *interlúdio*, com a finalidade de “quebrar uma sequência ou fragmentar os quadros de uma peça” (Santos, 2018, p. 7).

A Virgem

Meu filho, salve esta Alma!
 Salve este pobre Cristão!
 Eu sei que é grande o pecado
 não procurar confissão!
 Porém, meu Filho, o pecado
 vem desde o tempo de Adão.

[...]

Foi para Salvar os homens
 que serviu sua Paixão!
 Transpassaram-lhe seu peito,
 os seus pés, as suas mãos,
 sangrando o Sangue divino,
 Até a Ressurreição!

[...]

Jesus

Pois minha Mãe, leve a Alma
 sob a sua proteção.

As outras fiquem com ela,
 façam, no Céu, união.

Fica feito o seu pedido:

dou, a ela, a Salvação! (Suassuna, 2018k, p. 31-33).

O próximo entremez ligeiro é *Um Natal Perfeito*, escrito em 1957, e traz como personagens: Machado, D. Antonieta, Elvira, Márcio e Balbina. Antonieta é esposa de Machado, mãe de Márcio e sogra de Elvira. A narrativa trabalha a condição da empregada doméstica Balbina, que fica sendo disputada na noite de Natal para cuidar ou das crianças do casal Márcio e Elvira, ou das crianças de Margarida e Alfredo, irmão de Márcio, pois Margarida é brigada com Elvira. O Natal, portanto, não será celebrado com a família reunida. Planejam mandar Balbina para a casa de Alfredo e Margarida, para cuidar dos filhos do casal, enquanto esses estão na casa de Antonieta e Machado. Depois, Alfredo e Margarida vão embora, e Balbina é levada para a casa de Márcio e Elvira, para cuidar das crianças, enquanto esses últimos estão ceando com Machado e Antonieta. A crítica de Ariano se faz perceber nas palavras de Márcio e de Balbina:

Márcio – Então está tudo resolvido. Balbina mata o peru hoje, acorda cedo, assa, prepara o café e o almoço de papai, dá o café que vai abrandar o coração de seu Augusto e colocar a safra deste ano, vai para a casa de Alfredo, fica com os meninos dele, vai depois para a minha, fica com os meus, e assim amanhã poderemos mais uma vez passar um Natal perfeito.

Balbina – Está tudo muito bem, está tudo resolvido! Eu mato o peru hoje e tempero. São onze horas. Daqui que Seu Márcio e D. Elvira saíam, é meia-noite. Quando eu terminar de preparar o peru, são duas horas. Aí, eu me deito, mas às quatro, tenho que estar em pé, para assar o peru. Nisso, vou até as seis. É o tempo que Seu Machado precisa sair e eu vou fazer o café dele. Lavo os pratos, e começo a cuidar do almoço, porque seu Augusto vem. Depois, lavo os pratos do almoço e vou fazer creme e café até as cinco horas. Aí, Seu Alfredo vem me buscar e eu fico com os meninos dele. É o tempo que eles comem e bebem aqui. Depois, Seu Machado vai me buscar e eu fico na casa de Seu Márcio com os meninos dele. Lá para a meia-noite, vão me buscar e eu chego, mas aí tenho que lavar os pratos sujos com o resto do peru, os pratos do creme de Seu Augusto e os pratos do jantar. As outras

empregadas, que aprenderam a gritar, vão passar o dia como querem. Mas a burra velha, que não grita e não luta, não tem direito a nada? Vocês só dão alguma coisa a quem sabe tomar? Onde está o meu Natal?
(Suassuna, 2018k, p. 43).

A terceira peça ligeira é *O Seguro*, escrita em 1957. Os personagens desse entremez são: Manuel Flores, que na peça é apresentador da trama; Afonso Gostoso e Benedito, dois personagens populares e fundamentais do teatro de bonecos, utilizados por Suassuna em outras peças; Marieta, também personagem que se repete nas peças de Ariano; Vicentinho, marido de Marieta; Vicentão, pai de Vicentinho; Dona Olívia, mãe de Marieta. A narrativa traz a oferta de um Seguro de Vida feita por Afonso Gostoso a Vicentinho, que está tentado a aceitar, mas sofre a negativa de sua esposa, por que essas coisas de seguro, “só dão azar e chateação” (Suassuna, 2018k, p. 53). Sem sucesso, Afonso Gostoso tenta ludibriar Vicentão a convencer o filho a aceitar o seguro, mas, para isso, deverá dar parte da comissão da venda. Com esse objetivo, Vicentão oferece o seguro a sua filha e seu genro, como uma forma de causar ciúmes em Marieta e Vicentinho. Essa situação faz Marieta obrigar Vicentinho a assinar os papéis do seguro, mas agora é o marido quem não quer assinar. De forma bem humorada, Suassuna trabalha as divisões, ciúmes e invejas existentes entre familiares, a ponto de um casamento se desmanchar, como acontece com Vicentinho e Marieta, por causa da insistência dela de agora querer o seguro, e de sua mãe, Dona Olívia, que o chama de “pai sem coração”, por não mais querer assinar os papéis.

O próximo entremez é *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*. Escrita em 1958, essa peça curta conta a história do poeta Joaquim Simão, e as trocas que ele faz de uma vaca por outros bichos, até chegar a um pão e dez mil-réis. Trabalha ainda o tema da cobiça por parte do Rico e a aposta que Joaquim Simão faz com ele, garantindo a fidelidade de sua mulher a qualquer preço. A mulher, tendo ouvido tudo escondida, dá razão a Simão, quando este lhe relata as trocas que fez. Para o Rico, ela iria se zangar e deixar o poeta, mas ao concordar com as trocas, Joaquim Simão ganha cem contos de réis, saindo, assim da pobreza. No fim, temos a moral, cantada pelo 1º e pelo 2º Cantador:

Riqueza tem sua treva,
pobreza tem sua luz!
Já a miséria é desgraça,
pois à desgraça conduz!
Um dia, vem luz pro Mundo,
e a luz do mundo é Jesus. (Suassuna, 2018k, p. 91)

Esse entremez foi utilizado por Ariano como segundo ato da peça *Farsa da Boa Preguiça*, escrita em 1960, fazendo pequenas adaptações quanto aos personagens e situações,

para que se encaixasse no todo da obra. Na moralidade da peça é interessante notar que Ariano mostra a diferença entre pobreza e miséria. Enquanto na pobreza há luz, na miséria o que há é só desgraça. Ainda, num gesto esperançoso, afirma que “um dia, vem a luz pro Mundo, e a luz do mundo é Jesus”, o pobre de Nazaré. Com essa vinda, toda treva e miséria se dissipam.

O último entremez ligeiro é *O Marido Domado* e traz como personagens: Cheiroso, Cheirosa, Vicentão e Marieta. Segundo Cheiroso, essa peça é inspirada em *A Megera Domada*, de um mamulengueiro alemão chamado Wilhelm Chesterfield, que seria um nome fictício para William Shakespeare. Essa peça foi escrita em 1961 e traz a história de Vicentão, que alimenta uma fama de valente, e de sua esposa Marieta. Ele trata a mulher com grosseria, humilhando-a, até que Marieta inventa uma história de que o Cabo Setenta foi procurá-lo com ar sombrio, meio que de assassino. Disfarçando-se de Cabo Setenta, Marieta descobre que Vicentão não é valente e que gosta mesmo é de criar passarinho. A história se inverte e, agora, é Marieta quem dá ordens e humilha Vicentão, em troca de manter sua fama de valente.

3.3.2.3.2 Entremezes demorosos

Dos entremezes demorosos, o primeiro e mais importante é *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada Não Entra Mosquito*. Essa pequena peça foi escrita em 1951, entre 2 e 4 de fevereiro. A motivação para que Ariano escrevesse essa peça foi a visita de sua noiva, Zélia, e familiares a Taperoá, quando Suassuna ali se encontrava por motivos de saúde. Como já fora dito, essa é a primeira peça de Suassuna no campo do cômico, rompendo, assim, a tendência para o trágico da vida, encontrando no riso o remédio para superar o sofrimento que é viver. Os personagens da peça são: Manuel Flores (apresentador da peça e dono do teatro de mamulengos), Benedito, Cabo Setenta, Vicentão, Marieta e Afonso Gostoso.

Na peça, Vicentão e Cabo Setenta têm fama de valentes, mas, na verdade, é somente uma fama criada e sustentada pelos dois, que são covardes. Para conquistar o coração de Marieta, que gosta de homens valentes, Benedito vai provar a covardia dos dois através que de um quiproquó, onde faz os dois valentões se encontrarem cada um com medo do outro.

Assim, sabendo da covardia dos dois e de seus segredos, Benedito os ameaça e se passa como o novo valente da cidade de Taperoá. Mas, enfim, perde Marieta para Afonso Gostoso.

A peça foi adaptada por Suassuna para ser o primeiro ato de *A Pena e a Lei*, mudando alguns personagens apenas. Além disso, Guel Arraes, no filme *O Auto da Compadecida*,

também se baseou no quiproquó armado por Benedito para a cena em que Chicó “desafia” Vicentão e Cabo Setenta para um “truelo”, a fim de mostrar para Rosinha sua valentia.

Por ser uma peça que coloca Suassuna no campo do cômico, essa deve ser tratada como “um trabalho decisivo, portanto, no sentido de redirecionar toda a sua produção para teatro”, visto que, até então, Suassuna só escrevera tragédias, com exceção, talvez, de *Auto de João da Cruz*, que está mais para um “drama sacramental” (Newton Junior, 2000, p. 71).

Depois de *Torturas de um Coração*, temos *O Rico Avarento*. Esse entremez foi escrito em 1954 e traz a história de um homem Rico que, com sua avareza, negava ajuda a quem quer que lhe pedisse, não se importando com a condição de pobreza dos que batiam à sua porta. Tirateima é seu empregado – ou “mestre-sala” – e é o responsável por dirigir ao patrão os pedidos feitos pelos pobres: A Cega, a Mendiga e o Mendigo. Tendo os pedidos negados, cada um deles amaldiçoa o Rico, que, num momento de doença grave, não é capaz de pagar um carro de aluguel que o leve para o hospital, ou mesmo uma xícara de chá de quebra-pedra, por causa de seu apego ao dinheiro. Sua avareza o levará a grande desgraça. Canito, uma espécie de demônio, lhe aparece, revelando que cada pessoa que bateu em sua porta era ele disfarçado e que, agora, o Rico deveria ser carregado para o inferno. O demônio lhe dá sete dias para que arrume alguém que reze por ele um Pai-Nosso e uma Ave-Maria, o que não consegue, nem pagando.

Esse entremez foi adaptado por Suassuna para ser o terceiro ato da peça *Farsa da Boa Preguiça*, mudando o nome dos personagens, sendo o Rico, Aderaldo Catacão; Tirateima, Joaquim Simão; e Canito, substituído por três personagens: Andreza, Fedegoso e Quebrapedra.

O terceiro entremez demoroso é *A Caseira e a Catarina*, escrito em 1961. Os personagens dessa peça são: Orlando Sapo, Severino Bisaquinho, Adélia, Júlia, Ivo, Manuel Souza, Frei Roque, Carmelita e Pedro Cego. O enredo e os personagens são praticamente os mesmos do terceiro ato de *As Conchambranças de Quaderna*, sendo que, em vez de Quaderna, o “quengo” da peça é Severino. Conta a história de Julia, a *Caseira*, casada com Manuel, que a trai com Carmelita, a *Catarina*. Nos dizeres de Frei Roque, *Caseira* é a mulher casada, enquanto *Catarina* seria uma moça que aparece como amante, ou mesmo, como prostituta. Também como no terceiro ato das *Conchambranças*, temos a história do pacto com o Diabo, tudo armado por Julia e Severino, e o ateísmo de ocasião de Ivo.

Por fim, temos *A História de Amor de Romeu e Julieta*, de 1996. Embora essa história seja um clássico de Shakespeare, Ariano também utiliza como base de sua peça para mamulengos um folheto que traz como título *O Romance de Romeu e Julieta*, de autor

desconhecido, publicado pela Tipografia São Francisco, de José Bernardo da Silva, Juazeiro do Norte, Ceará, em 21 de janeiro de 1957. Os personagens desse entremez são: Antero Savedra, 1º Coro; Dom Pantero, 2º Coro¹⁶⁰; o Duque Capuleto; o Conde Montéquio; Condessa; Romeu, menino; Três Carrascos; Romeu, adulto; Mercúrio; músicos, Bailarinos e Bailarinas; Julieta; Teobaldo; o Padre; a Criada; e os Figurantes.

Como na tragédia shakespeariana, a narrativa trata da inimizade entre os Capuletos e os Montéquios. O Conde Montéquio é preso pelo Duque Capuleto, que mata a Condessa na frente de seu rival, preservando-lhe a vida e dando-lhe o punhal com o qual matou sua esposa. Montéquio promete-lhe vingança, que se daria através de seu filho, Romeu. Quando este já era moço, seu pai lhe conta toda a tragédia que se abateu com sua mãe, e pede a Romeu que os vingue. Prometendo ao pai que se vingaria, logo desiste, por se apaixonar por Julieta, filha de Capuleto, e com ela se casar escondido. A história é conhecida. A fim de fugir de um casamento arranjado por seu pai, Julieta, aconselhada pelo padre, toma um frasco de “dormideira”, que a faz parecer morta. Ela acordaria após uma semana. Romeu, no entanto, soube por seu amigo Mercúrio que sua amada havia morrido, compra um frasco de veneno e o toma junto ao corpo de Julieta, que, acordando e vendo Romeu morto, tira-lhe o punhal que carregava consigo e crava-lhe no peito.

O interessante é que, como o autor do folheto, através do personagem Dom Pantero, Ariano condena o fato de Romeu não ter seguido o plano de vingar a família por ter se apaixonado por Julieta:

Foi este o maior motivo
De sua infelicidade.
Romeu traiu a família,
Faltou-lhe com a lealdade.
Onde existe um ódio antigo,
Não pode haver amizade.
[...]

Quem odeia a covardia
Tem que dizer como eu:
Como o rapaz não vingou-se
De tudo o que o pai sofreu,
Eu escrevi, mas não gosto
Da história de Romeu. (Suassuna, 2018k, p. 293).

A moralidade d’*A História do Amor de Romeu e Julieta* está no fato de Romeu ter traído a promessa feita a seu pai de que se vingaria de Capuleto. Reproduzindo um sentimento

¹⁶⁰ Personagens do Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores, última obra de Ariano Suassuna.

que é muito próprio dos nordestinos sertanejos: a fidelidade ao sangue, à família, está acima de qualquer outro sentimento e deve ser preservada.

Nos entremezes aqui apresentados, vimos toda a influência que o teatro de mamulengos tem sobre o escritor. A imagem dos mamulengueiros de Taperoá, de seu tempo de infância, nunca lhe saiu da mente. Os personagens clássicos desse modo de fazer teatro, como Benedito, Marieta, Cabo Setenta e Vicentão lhe acompanharam em toda a sua obra, às vezes tendo outros nomes. Quengos, covardes, mocinhas bonitas e assanhadas, padres charlatões e santos, juízes e advogados corruptos, histórias de amor trágicas e também cômicas se fazem presentes na grande obra de nosso autor, que se completa no próximo gênero que trabalharemos: os Romances.

3.3.3 Os romances

Aquele que se tornara um grande poeta, embora desconhecido pelo grande público, e grande dramaturgo resolve dedicar-se a um novo gênero da literatura: o romance. Essa dedicação ao romance começa de forma modesta, como um ensaio, através de uma releitura do famoso *O Romance de Tristão e Isolda*, de Joseph Bédier, sendo também este escrito a partir de fragmentos conservados de poemas antigos e de lendas francesas sobre o casal. Escreve, assim, *A História do Amor de Fernando e Isaura* (Newton Junior, 2000, p. 103). A escrita desse romance teria duas motivações: Ariano já pensava em escrever um longo romance – que viria a ser o *Romance d'A Pedra do Reino*, e que trataremos em capítulo próprio –, então estaria treinando, assim, a sua escrita romanesca; além disso, Francisco Brennand solicitou-lhe uma versão brasileira d'*O Romance de Tristão e Isolda*, como afirma o próprio Suassuna:

Em 1956, eu já começava a sonhar com aquele que, depois, seria o *Romance d'A Pedra do Reino*. Estava um pouco intimidado pelo sonho e pelo impulso que o determinara. E como, até ali, somente escrevera poesia e teatro, resolvi, antes de tentá-lo, avaliar e exercitar, numa história curta, as forças de que dispunha para a empresa. Ao mesmo tempo, meu amigo Francisco Brennand sugeria que eu escrevesse uma versão brasileira do *Romance de Tristão e Isolda*, história que há muito tempo ele desejava ilustrar. Foi, então, daí que surgiu, naquele ano, *A História do Amor de Fernando e Isaura* (Suassuna, 2006, p. 19).

Com este romance, fruto de seu desejo de aventurar-se por novos gêneros da arte e, poderíamos dizer, fruto também de uma encomenda, é que Ariano dedica longos anos de sua vida ao gênero romanesco, tão lido e admirado por ele, mas até então inédito em sua produção. Embora um romance com narrativa relativamente simples, se comparado aos

demais romances de Ariano, *A História do Amor de Fernando e Isaura* faz o escritor paraibano estreiar num novo campo que, até então, lhe era desconhecido enquanto autor.

Depois de ter escrito esse romance, em 1958, Ariano dá início à escrita de seu mais famoso romance: o *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, tendo terminado apenas em 1970, como veremos mais adiante. Enquanto escrevia esse romance, Suassuna escreveu outro, com o título *O Sedutor do Sertão ou O Grande Golpe da Mulher e da Malvada*, que foi originalmente encomendado como roteiro para um filme. O filme não foi gravado e esse romance acabou indo parar numa gaveta de textos inéditos, sendo publicado em 2020 pela Editora Nova Fronteira (Newton Junior, 2020, p. 7). Além disso, duas outras grandes peças foram produzidas por Suassuna durante esse tempo: *A Pena e a Lei*, escrita em 1959, e *Farsa da Boa Preguiça*, escrita em 1960.

Em 1971, *Romance d'A Pedra do Reino* é, enfim, publicado pela Editora José Olympio, sendo já considerado uma obra-prima pela crítica. Em 1972, para atender à demanda das livrarias, mais duas edições foram necessárias (Newton Junior, 2017a, p. 17)¹⁶¹. Em 2017, a Editora Nova Fronteira publicou a décima sexta edição, com modificações feitas por Ariano, antes de sua morte, para se tornar como que uma introdução ao seu *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, seu último romance, que começou a escrever na década de 1980 e terminou em julho de 2014.

Deve-se ainda recordar a *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana*, também publicado pela editora José Olympio em 1977. Ariano teria começado a escrever esse romance em 1975, publicado primeiramente em folhetins no Diário de Pernambuco, e sua ideia era escrever uma trilogia – com o *Romance d'A Pedra do Reino* como primeira parte, a *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão (Ao Sol da Onça Caetana e as Infâncias de Quaderna e a Guerra de Doze)* como segunda parte e a terceira, que seria chamada de *O Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão* –, tendo essa trilogia o título geral de *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão* (Newton Junior, 2017a, p. 18). Infelizmente, Suassuna desistiu dessa trilogia, permanecendo somente com o *Romance d'A Pedra do Reino* e a primeira parte da *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão (Ao Sol da Onça Caetana)* sendo publicada como livro, enquanto a segunda parte, *As Infâncias de Quaderna*, publicada apenas em folhetins no *Diário de Pernambuco*.

¹⁶¹ Trataremos mais detalhadamente das alterações nas edições, quando trabalharmos o texto.

3.3.3.1 “A História do Amor de Fernando e Isaura”

Romance escrito sob encomenda, *A História do Amor de Fernando e Isaura* é um dos poucos escritos de Ariano Suassuna que não se passa no sertão paraibano, nem em Taperoá. O ambiente do romance é Alagoas, e quase inteiramente toda a narrativa tem como paisagem principal as cidades que estão localizadas junto ao mar, assim como a história original. A única menção que se faz ao sertão é quando Fernando, separando-se de Isaura, parte para Piranhas. Carlos Newton Junior (2000, p. 104) chama a atenção para o fato de que, de modo muito raro na obra de Suassuna, o sertão não aparece como cenário, não havendo “referência alguma à paisagem, à terra, à vegetação e aos bichos”.

Quando pensou os nomes dos personagens, Ariano levou em conta o significado e a sonoridade. Fernando tem o mesmo significado que Tristão, que quer dizer “ousado” na língua celta. Enquanto Isolda e Isaura possuem o mesmo número de letras e são próximos em sonoridade (Newton Junior, 2000, p. 104). O terceiro grande personagem é Marcos Fonseca, que no romance é tio de Fernando e dono da Fazenda São Joaquim, que fica entre Penedo e Piassabussu, “coberta de coqueiros na faixa da praia e na foz do Rio São Francisco” (Suassuna, 2006, p. 21). No romance de Suassuna, Marcos Fonseca é inspirado em Marcos, rei das Cornualhas. A diferença entre um romance e outro está no fato de Suassuna preferir ambientar o romance na contemporaneidade e em uma fazenda próxima ao mar, a Fazenda São Joaquim, diferente de Bédier, que ambienta o seu romance em um reino com episódios ligados ao maravilhoso e ao fantástico, com a presença de dragões, gigantes e poções mágicas (Newton Junior, 2000, p. 104).

O enredo do romance já é clássico entre escritores, pois trata de um amor impossível de se viver plenamente nessa vida, um amor fruto do acaso, mas que, para ser vivido, destrói as vidas dos protagonistas e demais personagens ligados diretamente a eles. Assim como em *Romeu e Julieta*, a única forma de união verdadeiramente plena entre os amantes se dá na morte dos dois. A narrativa conta que Fernando era órfão e pobre e fora criado por seu tio Marcos na Fazenda São Joaquim. Marcos já era viúvo e estava de casamento marcado com Isaura, uma moça que morava em São Miguel dos Campos, um porto de passagem e de descanso para as barcas que se dirigiam a Maceió. Fernando não conhecia a futura esposa de seu tio, mas por um acaso do destino, Isaura já o conhecia, da vez em que Fernando, de passagem em São Miguel, três anos antes, ao defender um rapaz de seus agressores, acabou sendo ferido. Quem cuidou de Fernando, enquanto ele estava ferido foi Isaura, sem mesmo

saber quem era e qual o seu nome. O fato é que Isaura, desde aquele dia, nunca mais o esqueceu.

Marcos havia prometido a Nossa Senhora casar no dia de Páscoa, mas por uma questão de negócios, seria impossível que ele fosse até São Miguel dos Campos. Não querendo “quebrar” a promessa, e não desejando desmarcar a cerimônia, Marcos pede a Fernando que vá ao casamento representando-o com uma procuração, levando Isaura para a Fazenda São Joaquim após a festa. Obedecendo, Fernando partiu com uma barcaça junto com outros empregados de seu tio para cumprir seu papel de procurador do tio no casamento, quando, em pleno mar, se depararam com uma tempestade que os fez pararem num povoado que fica entre São Joaquim e São Miguel dos Campos. Esse povoado é o ambiente do encontro entre Fernando e Isaura, que, assim que se viram, se apaixonaram um pelo outro. Uma paixão forte, que os fez se atirarem nos braços um do outro após alguns olhares e dizeres. Fernando não sabia quem era a moça, nem de onde viera. Isaura reconheceu o rapaz, mas não sabia o seu nome, nem de quem era sobrinho. Entregaram-se ao amor e, somente depois, souberam quem era quem. Estavam, agora, diante de um grande impasse: fugir ou continuar com o casamento. Não querendo ofender seu tio, Fernando optou por dar continuidade ao casamento, levando Isaura para a Fazenda São Joaquim logo após a cerimônia.

A vida do casal transformou-se em um martírio, enquanto Marcos nada desconfiava, até que um dia lhe foi revelado o romance entre sua esposa e seu sobrinho. Optando por não “defender a honra”, Marcos expulsa o casal da fazenda, fazendo com que os dois fossem morar em Penedo. No início, tudo ia bem e o amor de Fernando e Isaura parecia aumentar, mas a crise de consciência de Fernando de ter traído o tio não permitiu que o relacionamento dos dois durasse por muito tempo. Resolvem voltar para a fazenda, pedindo perdão a Marcos, que aceita a esposa novamente, enquanto Fernando, para não viver no mesmo solo de sua amada e de seu tio, resolve mudar-se para Piranhas, onde se casaria com uma moça também de nome Isaura, sem esquecer, todavia, a primeira Isaura, seu grande amor.

Em uma briga motivada pelos comentários que já haviam chegado em Piranhas de seu relacionamento com a esposa de seu tio, Fernando é ferido com uma faca, ficando entre a vida e a morte, por causa de uma infecção no ferimento. Seu único desejo era ver sua Isaura novamente antes de morrer. Inaldo, irmão de Isaura, aquela que agora era a esposa de Fernando, promete trazer-lhe sua amada para que a veja. O combinado era que, quando a barcaça chegasse a Piranhas, Inaldo colocasse um pano branco, para ele saber que Isaura estava no barco, ou um pano preto, caso ela não viesse. Inaldo retorna com Isaura na

embarcação, mas, por ciúmes, a segunda Isaura diz a Fernando que o pano era preto. Sem mais esperanças, Fernando morre. Ao ver Fernando morto, Isaura, sua amada, deita-se junto ao corpo, pega uma faca, colocando-a no ferimento de Fernando e, com a mesma faca, fere seu peito, infeccionando-se e morrendo da mesma forma que seu amado. Marcos, resignado, leva os corpos dos amantes para a Fazenda São Joaquim e sepulta-os juntos.

Ao finalizar o romance, Ariano Suassuna afirma que essa história

Não vale como exemplo para ninguém, pois, ao que parece, para nada serve esse amontoado de acontecimentos sem sentido ao qual ordinariamente se dá o nome de experiência. Apenas, sagrada e triste, contém ela, em si, a dor, as lágrimas, a exultação e os extravios – enfim, o bem e o mal misturados que implica, necessariamente, toda e qualquer história do homem (Suassuna, 2006, p. 175).

Em outras palavras, mesmo sem sentido, é uma história repleta de *humanidades*. Amor e ódio, bem e mal, vida e morte, amizade, traição e perdão, tudo isso é realidade humana e é parte de nossa condição enquanto humanos. Fugir disso é desconsiderar nossa própria humanidade, marcada por contradições e acasos que ora nos fazem felizes, ora nos colocam sob o domínio da tristeza e do desespero. A morte, como é costume na obra de Suassuna, vem como marca da humanidade, encerrando a história dos personagens nesse mundo. Fernando e Isaura são, portanto, arquétipos da humanidade, assim como o são Adão e Eva. Nesse sentido, “a expulsão de Fernando e Isaura da ‘São Joaquim’ é uma metáfora da queda do homem. Marcos, o senhor das terras, expulsa-os do paraíso para que vivam do suor do próprio rosto” (Newton Junior, 2000, p. 107). A condição trágica do ser humano mais uma vez se faz presente na obra de Ariano Suassuna. A redenção, todavia, pode ser vista na atitude de Marcos, que, mesmo traído, sepulta o casal em suas terras, mantendo-os junto a si, perdoando-os, de alguma forma.

3.3.3.2 “O Sedutor do Sertão ou O Grande Golpe da Mulher e da Malvada”

O segundo romance escrito por Ariano Suassuna, também esse por encomenda, é *O Sedutor do Sertão ou O Grande Golpe da Mulher e da Malvada*. Ao contrário do primeiro romance, esse se passa nas terras quentes do sertão paraibano, no ano de 1930, período da insurreição e revolução de alguns sertanejos contra João Pessoa. Estamos falando da “Guerra de Princesa”, quando a cidade de Princesa e os sertanejos se unem em torno da figura do Coronel José Pereira, chefe político da cidade, desafiando a autoridade do presidente da Paraíba e proclamando a independência da cidade. O que duraria 48 horas, segundo o governo, acabou se estendendo por longos meses, só acabando com a morte de João Pessoa e

a conhecida “Revolução de 30”. Essa é a segunda obra de Ariano que trata da questão. A primeira, como já vimos, foi *O Desertor de Princesa*.

Nesse romance, o protagonista é Malaquias Pavão, apresentado como:

Raizeiro, vendedor de folhetos, de raízes, xaropes e garrafadas – coisas que fazia às claras, porque eram atividades que não pagavam imposto -; e aguardenteiro, contrabandista, cambiteiro, vendedor de cachaça sem selo – o que fazia escondido, segundo dizia, ‘para não entrar em choque com as autoridades constituídas (Suassuna, 2020, p. 25).

Com Malaquias, caminha sempre Miguel Biôco, seu estribeiro, muito fiel ao patrão. Temos, ainda, como personagens que devem ser destacados: Sinfrônio Perigo, parceiro de Malaquias em alguns negócios; Silviana, esposa de Sinfrônio e grande amor de Malaquias; e Maria Cascalho, dama de companhia de Silviana, uma mulher mal-humorada, mas que conquistou o coração de Miguel Biôco.

O protagonista é apresentado como um homem “bom de lábia” para as vendas de seus produtos, contando histórias, aumentando, embelezando, ou mesmo mentindo, para vender suas garrafadas e seus folhetos, pois, para ele, “se a gente não mentir um pouco, essa vida fica uma merda danada” (Suassuna, 2020, p. 87); era também um conquistador, seduzindo as mulheres, e sabendo o nome da “zona” de todas as cidades por onde passava. Em qualquer cidade em que estivesse, fazia questão de visitar a “zona” do lugar e suas “mulheres-damas”, pois, segundo ele, “uma das coisas mais importantes para um homem é saber o nome da zona de cada lugar. Ali é o lugar da alegria...” (Suassuna, 2020, p. 44). Sempre acompanhado de seu cavalo “Rei de Ouro”, aonde chegava, chamava a atenção, oferecia seus produtos, à noite ia à zona e, depois, mudava de cidade. Dentre os principais produtos vendidos por Malaquias, estava a “água do Brejo”, cachaça sem selo, e é exatamente por causa da venda da cachaça que Malaquias Pavão, Miguel Biôco, Sinfrônio Perigo, Silviana e Maria Cascalho arriscarão suas vidas em busca de riqueza, colocando-se na zona de conflito entre os sertanejos de José Pereira e as volantes de João Pessoa. Sempre que se encontrava em algum perigo, ao esbarrar com um ou o outro grupo, Malaquias usava de astúcia para sair da situação, como fizeram tantos outros personagens de Suassuna.

Mas, nessa viagem, Malaquias queria mesmo é que Sinfrônio fosse morto, ou por ele próprio, ou durante um tiroteio, para ficar desimpedido de estar com Silviana. A morte não se fez necessária, porque Sinfrônio, ameaçado, prefere trocar Silviana, pelo belo “Rei de Ouro”, o cavalo de Malaquias, cobiçado por todos os que entendiam de cavalo.

Segundo Carlos Newton Junior (2020, p. 8),

O Sedutor do Sertão se nos apresenta, ao mesmo tempo, como um romance heroico e picaresco; um romance épico e cavalariano, mas também humorístico, em que se fundem no mesmo protagonista, as características tradicionalmente atribuídas ao “herói” – beleza física, força, coragem, destreza com as armas, capacidade de liderança etc. – àquelas típicas de um “anti-herói”, de um “amarelinho” ou de um “quengo” – a exemplo da astúcia, do individualismo e da falta de caráter. Curiosamente, porém, as “más qualidades” – assim como ocorre nos romances do ciclo picaresco, de um modo geral – não arrefecem a nossa simpatia pelo protagonista, sobretudo porque a que mais se evidencia dentre elas, a astúcia (a capacidade de enganar os outros e de levar proveito em tudo), além de se encontrar na medula da maior parte das situações risíveis, é usada quase sempre como defesa diante da opressão das autoridades constituídas ou contrapeso na relação com personagens tão ou mais viciosos que ele.

Ainda, como já dito, quando Ariano escreveu *O Sedutor do Sertão*, ele já estava se dedicando àquele que viria a ser o seu principal romance, o *Romance d’A Pedra do Reino*. O protagonista de *O Sedutor do Sertão* reaparecerá em *A Pedra do Reino* como irmão bastardo de Dom Pedro Dinis-Quaderna, o protagonista-narrador, tendo o nome de Malaquias Nicolau Pavão-Quaderna, um grande caçador. Também em *O Sedutor do Sertão*, Dom Pedro Dinis-Quaderna já aparece como personagem, sendo apresentado como “fiscal e cobrador de impostos” e “Diretor da Biblioteca” (Suassuna, 2020, p. 183).

Outro fato que nos chama a atenção, é que, numa parte do romance, Ariano cita a invasão da polícia à cidade de Teixeira, reduto dos Dantas, família de sua mãe:

Uma tropa da Polícia, comandada pelo Tenente Ascendino Feitosa, e a mando do Presidente João Pessoa, aproximava-se do Teixeira, reduto da família Dantas e que era um dos lugares onde a Oposição sertaneja ia ganhar a eleição do dia seguinte. Ao chegar às proximidades da rua, a polícia começou a atirar a esmo, para assustar os habitantes, e depois invadiu a cidade, prendendo gente daquela família e ameaçando de sangrar todo mundo (Suassuna, 2020, p. 69).

Como dito anteriormente, a invasão de Teixeira e a perseguição à família Dantas, além de ter sua vida íntima exposta para todos na sede do jornal *A União*, foi o que motivou João Dantas a assassinar João Pessoa na confeitaria Glória, no Recife. Em seu romance, Suassuna resgata temas que lhe são muito caros e dolorosos, pois é nesse ano, e por questões políticas, que seu pai é assassinado.

Em *O Sedutor do Sertão*, mais uma vez Ariano trabalha a questão da condição humana, utilizando a imagem da “Revolução de 30”, para ilustrar a fragilidade da vida, principalmente dos mais pobres ou dos que não têm poder algum: “Numa revolução é assim que a gente morre, indo comprar carne, vendendo cachaça, comprando penico... é tudo feio e desorganizado (Suassuna, 2020, p. 87). A forma de se manter a esperança no mundo é inventando coisas belas, “para ajudar a coragem da gente e a boniteza do mundo” (Suassuna, 2020, p. 87). No heroísmo picaresco de Malaquias Pavão, assim como de outros personagens

suassunianos, podemos enxergar o sertanejo forte apresentado por Euclides da Cunha, não em sua resistência física diante das adversidades, mas em sua astúcia, que o faz viver um dia após o outro, reinventando-se e reinventando o mundo que o rodeia, porque, como diria Riobaldo, célebre personagem de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (2001, p. 26), “viver é negócio muito perigoso”.

3.4 Considerações Parciais

Neste capítulo de nossa pesquisa tivemos como objetivo apresentar a vida e a obra de Ariano Suassuna, considerando que tudo o que ele escreveu, de alguma forma, deixa transparecer sua personalidade e fatos de sua vida, dolorosos e felizes. Achemos importante trabalhar sua vida e obra por considerarmos, como já dito na primeira parte, que, por a literatura ter como finalidade a humanização do ser humano, ela deve considerar a humanidade de seu autor. A humanização não deve ser vista, nesse sentido, apenas na perspectiva do leitor, mas também na do autor. É o autor que, a partir de questionamentos sobre o sentido da vida, da contemplação da realidade e da linguagem, oferece uma obra capaz de pensar e fazer pensar a condição humana e a sua redenção. Toda obra literária tem uma finalidade redentora, nesse sentido, porque busca pela humanização, ou seja, pela dignidade da pessoa humana.

Em sua vida, logo cedo, Ariano teve que experimentar uma das piores dores que alguém pode sentir: a perda do pai. Uma morte trágica, marcante e histórica, que envolve diversos personagens reais numa trama de intrigas e que resulta não em uma, mas em diversas mortes e implicações políticas que mudaram a história do Brasil. Nos livros de História do Brasil, pouco se fala do João Suassuna, de que sua morte é uma consequência da morte de João Pessoa, candidato a vice-presidente na chapa encabeçada por Getúlio Vargas, que aproveitou da comoção do povo diante do assassinato do presidente da Paraíba para colocar em prática uma revolução ensaiada desde os anos 20. A chamada “Revolução de 30”, embora já ensaiada por anos, encontrou nas intrigas políticas da Paraíba uma sobrevida.

Todos esses acontecimentos acompanharam e influenciaram a vida e a obra de Ariano Suassuna. A marca trágica, como já exposto, presente em sua poesia, teatro, romances, artes plásticas, se deve, principalmente, à perda do pai. Mas toda essa tragédia que se abateu em sua vida e que marcou seus primeiros escritos encontrou redenção naquela que viria a se tornar sua esposa: Zélia. O riso do amor deu lugar às lágrimas do sofrimento e, assim, Ariano Suassuna dá uma guinada ao cômico. É a libertação de uma condição humana marcada pela

morte para uma que se abre à vida. O riso e a alegria das cotidianidades, que visam superar os obstáculos da vida, ganham um acento irreversível em sua obra. De tal modo que Ariano Suassuna tornou-se conhecido em todo o Brasil e até mesmo fora dele pela comicidade presente em sua obra e, também, por ser um homem que enxerga a vida, a existência como um grande circo, onde tragédia e comédia coexistem, dando à comédia uma finalidade redentora diante da difícil tarefa de viver.

Sua obra é, ao mesmo tempo, uma redenção pessoal e familiar. Ele conseguiu “vingar” a morte de seu pai, mas por meios não convencionais, ou seja, pela arte. Em cada poesia escrita, em cada peça publicada e apresentada, em cada romance celebrado pelos leitores e pela crítica, em cada iluminogravura, Ariano vingou a morte do pai e lhe devolveu a sua dignidade. Trouxe o nome de João Suassuna para a cena de sua vida e de suas obras, fazendo-lhe justiça.

Além disso, influenciado pelos folhetos de feira, os cordéis, pelos cantadores, pelo circo e pela literatura universal, criou um movimento que buscava dar erudição à cultura popular, resgatando e ressignificando diversos temas presentes na vida do povo simples e trazendo-os ao universo dos acadêmicos e do grande público. Temas do cotidiano sertanejo, como a luta dos pobres para sobreviver, ganância e tirania por parte dos ricos fazendeiros e coronéis, subserviência de parte do clero diante dos poderosos, ganharam destaque em sua literatura, chegando às telas do cinema, virando minisséries, e se espalhando por todos os cantos do país, principalmente por meio das redes sociais. Ainda hoje, suas aulas-espetáculos são vistas por milhares de pessoas, comentadas e compartilhadas. Ariano Suassuna tornou-se um fenômeno e símbolo de brasilidade, protetor de sua cultura e de sua língua.

Poderíamos dizer que a condição humana é o tema principal de sua obra. Em toda ela, Ariano questiona o sentido da vida, o porquê do sofrimento e da morte, ao mesmo tempo em que busca dar sentido a tudo isso através da arte e do riso. Em Suassuna, a arte e o riso têm um papel redentor. Crente em uma vida eterna, quando poderemos ver o Sol de Deus assentado em seu trono do Sertão, busca já nesta vida aliviar o sofrimento pela arte e pelo riso. É como uma redenção vivenciada a cada dia em vista daquela redenção final. Por isso, a superação cotidiana dos sofrimentos é um movimento redentor que possibilita a existência nesse mundo, mesmo que essa seja marcada pela dor.

4 A CONDIÇÃO HUMANA E A REDENÇÃO PELA HUMANIZAÇÃO: UMA REFLEXÃO SOBRE A TEOLOGIA DA REDENÇÃO A PARTIR DO *ROMANCE D'A PEDRA DO REINO*, DE ARIANO SUASSUNA

4.1 Introdução

Neste último capítulo de nossa pesquisa, tratamos da proposta inicial, que é trabalhar a redenção pela humanização, tendo como ponto de partida o *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. De fato, o tema da redenção é recorrente em toda a obra suassuniana, como percebemos no capítulo anterior, mas n'A *Pedra do Reino* nota-se como a questão da condição humana e o desejo por salvação são questões inerentes a todo ser humano, não importando, num primeiro momento, que tipo de salvação é essa. Ao longo da narrativa, por exemplo, vemos, ao menos, duas perspectivas da salvação: uma mais particular, representada na figura do protagonista-narrador, Dom Pedro Dinis-Quaderna, outra mais universal, representada na figura do Rapaz-do-Cavalo-Branco. Esses dois personagens assumem características messiânicas, assim como outros personagens trabalhados por Suassuna, como Antônio Conselheiro e Zumbi dos Palmares, cada um a seu modo, mas todos buscando redimir a si próprio, sua família, seu grupo, os pobres e sofredores de alguma forma. Quaderna, por exemplo, quer redimir a memória de sua família e, para isso, quer escrever um romance que o consagre como Gênio da Raça Brasileira e Gênio Máximo da Humanidade, enquanto o Rapaz-do-Cavalo-Branco assume as características de um salvador universal, que vem para destruir todo tipo de sofrimento, inaugurando um novo tempo. Por isso, nos concentraremos nesses dois personagens.

Buscamos compreender o modo como Ariano Suassuna, através de seu romance, enxerga o mundo e a questão da condição humana e, ainda, como se utiliza de sua arte e do riso que produz com ele como uma forma de redenção. Para isso, é preciso considerar não apenas o *Romance d'A Pedra do Reino*, mas também o último romance escrito por Suassuna e publicado após sua morte, o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*. A forma como Ariano entende a condição humana e sua redenção pela arte e pelo riso nos fez compreender que, humanizando o ser humano, ao mesmo tempo nós o redimimos. Isso nos liga aos evangelhos, onde encontramos os atos salvíficos de Cristo como atos humanizadores, fazendo acontecer no “já” da história a salvação prometida por Deus e tão esperada pelo povo.

Nesse sentido, por que a literatura está repleta de humanidades e a teologia também, é que propusemos trabalhar o tema da Teologia da Redenção pela Humanização. Nossa

proposta não é negar a Teologia da Redenção Clássica, mas propor uma análise da redenção muito mais ampla do que situando a redenção apenas no ato da cruz. Para nós, a redenção se vive na cotidianidade e tanto a literatura comum como os evangelhos nos mostram isso. Esperamos, dessa forma, contribuir com um tema tão caro para a teologia, que é a Teologia da Redenção e, ao mesmo tempo, incentivar que se busquem na literatura os meios para se compreender o ser humano concreto, não aquele idealizado que tantas vezes aparece em alguns discursos teológicos.

4.2 O “Romance d’A Pedra do Reino”

Escrito entre julho de 1958 e outubro de 1970, o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, mais conhecido como *A Pedra do Reino* pelos leitores, é o romance escrito por Ariano Suassuna que o consolida como um dos principais escritores do Brasil. Já tendo alcançado reconhecimento do grande público por causa de suas peças para teatro, principalmente *Auto da Compadecida*, Ariano entra definitivamente para a história da literatura brasileira com esse romance, o qual é comparado a *Dom Quixote*, de Cervantes, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (Newton Junior, 2017a, p. 17). Raquel de Queiroz talvez seja quem melhor compreendeu o significado dele:

À primeira vez em que Ariano Suassuna me falou na *Pedra do Reino* disse que estava escrevendo “um romance picaresco”. Me interessei logo – lembrei-me das astúcias, da picardia, das artes graciosas do meu querido amarelinho João Grilo, e de certa forma fiquei esperando novas e mirabolantes aventuras deste ou de outro amarelinho parecido, desenvolvidas ao longo de uma história em muitos capítulos – porque ele me avisara também que o romance era comprido. Mas o paraibano me enganou. Picaresco o livro é – ou antes, o elemento picaresco existe grandemente no romance, ou tratado, ou obra, ou simplesmente livro – sei lá como é que diga! Porque depois de pronto *A Pedra do Reino* transcende disso tudo, e é romance, é odisséia, é poema, é epopéia, é sátira, é apocalipse... (Queiroz, 2017, p. 25).

De fato, de tão complexo, é impossível definir o escrito como apenas “romance”. Isso porque, de acordo com Guaraciaba Micheletti (2007, p. 59),

A narrativa se compõe de modo híbrido, abrigando distintivos de vários gêneros e subgêneros ficcionais e argumentativos em prosa e em verso (folhetim, folheto, crônica, memorial, romance de cavalaria, epopeia, mito, ensaio) e recorrendo a relatos históricos, tanto ancorados no real, como a relatos fantasiosos, pretensamente históricos.

Quaderna, protagonista-narrador, ao apresentar o romance, afirma: “meu ‘romance’ é, mais, um memorial que dirijo à Nação Brasileira, à guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que me vejo envolvido” (Suassuna, 2017a, p. 37). A narrativa, ainda, é a visão de

mundo que tem Quaderna, sempre a partir de baixo, com os olhos não dos poderosos, mas dos pequenos, que buscam, pela astúcia, a sua sobrevivência, como é comum em um romance picaresco”¹⁶². Junto com *Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, romance posterior que se tornou a sequência d’*A Pedra do Reino*, temos as profundas questões sobre a condição humana, assim como a presença do sagrado, que contrapõe a condição trágica do ser humano, conservando-lhe a esperança em tempos melhores. Embora seja um romance complexo, com questões realmente profundas, que nos fazem pensar na vida e em seu desdobramento, Ariano não o torna um livro denso, daqueles que começamos a ler e logo largamos por falta de paciência. Ao contrário, trata-se de um livro instigante, inteligente e que nos seduz desde as primeiras páginas. É um livro cheio de vida e de arte e, como diz Raquel de Queiroz (2017, p. 26), “em arte a gente não quer astúcias intelectuais, mas vida pulsando, embora sem saber como pulsa e por que pulsa”.

A complexidade da obra, portanto, não se dá por causa da linguagem intelectualizada, mas por causa de seus vários personagens, dos acontecimentos históricos narrados e de sua narrativa extensa e não linear, havendo certas interrupções ou interpolações que Dom Pedro Dinis-Quaderna, personagem-narrador, faz, desviando a atenção do leitor para situações que, num primeiro momento, parecem não ser importantes para a narrativa, retardando a conclusão dos episódios (Newton Junior, 2017a, p. 17). Além disso, por ser uma obra erudita, repleta de elementos das narrativas populares da literatura de cordel, o livro tornou-se o representante máximo do Movimento Armorial. Assim, de acordo com Idellete Muzart Fonseca dos Santos (2009, p. 49), uma das maiores especialistas em Ariano Suassuna e amiga do autor, “*A Pedra do Reino* preenche perfeitamente seu papel de modelo literário e cultural para o Movimento Armorial: inspira composições musicais, poemas e quadros; torna-se o livro de cabeceira de jovens artistas e escritores armoriais”.

Por causa do costume que Ariano tinha de revisitar a sua obra e modificá-la sempre que achasse necessário, é preciso que se considere que, entre a primeira edição e a última (décima sexta edição), o autor fez uma série de mudanças – da estrutura, de personagem e de localidades –, como indica Carlos Newton Junior na apresentação intitulada *A Pedra do Reino e a Ilumiara*, da versão do romance publicada pela editora Nova Fronteira em 2017. Assim, as primeiras alterações aconteceram na terceira edição. Enquanto na primeira edição o romance estava dividido em 85 “folhetos” – que corresponderiam a capítulos –, na terceira edição o

¹⁶² Um romance picaresco é, geralmente, uma “pseudo-biografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça” (González, 1988, p. 42).

autor divide o romance em cinco “livros”, cada um com um título específico, com a seguinte estrutura: Livro I – *A Pedra do Reino*, onde se encontram os folhetos de I a XXII; Livro II – *Os Emparedados*, com os folhetos de XXIII a XXXVI; Livro III – *Os Três Irmãos Sertanejos*, com os folhetos de XXXVII a LXIII; Livro IV – *Os Doidos*, com os folhetos de LXIV a LXXV; e, por fim, o Livro V – *A Demanda do Sangral*, com os folhetos de LXXVI a LXXXV. Além disso, numa nota, Ariano, pela primeira vez, informa que *A Pedra do Reino* seria o primeiro livro de uma trilogia, talvez por existirem diversas situações e enigmas que ficaram em aberto nesse romance, e que o seguiriam: *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão* e *O Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*, formando, assim, a trilogia que se chamaria *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão*; ainda, que cada um dos livros seria dividido em cinco partes ou “livros”, como o primeiro (Newton Junior, 2017a, p. 18).

O fato de Ariano ter desistido de continuar a trilogia após a publicação da primeira e segunda parte da *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, assim como de ter começado a escrever um novo romance em que ele desejava condensar toda a sua obra, fez com que o escritor mexesse mais uma vez no texto. Assim, na 5ª edição, de 2004, o autor foi “enxugando diálogos, retirando termos ou expressões redundantes, substituindo palavras e, às vezes, frases inteiras etc.” (Newton Junior, 2017a, p. 21). Além disso, substituiu os personagens Piolho e Adaauto por João Grilo e Chicó, os célebres personagens de *Auto da Compadecida*. Ainda, até a 5ª edição, o romance era anunciado como “romance armorial-popular brasileiro”, mas sofre uma alteração, vindo agora a ser anunciado como “romance armorial brasileiro”, talvez porque o “popular” já estivesse subentendido em “armorial”. Na 9ª edição, de 2007, o autor acrescenta, acima do título do romance, um título geral: “A Ilumiara”. Além disso, o romance passa a ser anunciado como *Airesiana Brasileira nº1*, uma homenagem a Matias Aires, filósofo brasileiro, e na 11ª edição, mais uma vez Ariano modifica a forma de apresentar o romance, passando esse a ser anunciado como *Airesiana Brasileira em Fá-Maior – Introdução ao Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*. Ainda, Suassuna modifica a forma de apresentar as cinco partes d’*A Pedra do Reino*, assim, o que antes era chamado de “livros”, agora faz lembrar os movimentos de uma peça musical: “Prelúdio”, “Chamada”, “Galope”, “Tocata” e “Fuga”. Na última edição, a décima sexta, também existem pequenas alterações que ligam ainda mais *A Pedra do Reino* a *Dom Pantero*, como no folheto XXVI, quando a visita à “Gruta do olho d’água do Pedro” é mudada para uma visita à “Ilumiara Jaúna”, descrita no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*;

ainda, o nome de “Mestre Romão”, capitão da barcaça “Estrela da Manhã”, é mudado para “Mestre Serafim”, mesmo nome do capitão da barcaça “Estrela da Manhã” em *A História do Amor de Fernando e Isaura*, ligando *A Pedra do Reino* a esse primeiro romance escrito por Ariano Suassuna (Newton Junior, 2017a, p. 23).

4.2.1 Quaderna: o protagonista-narrador

O *Romance d’A Pedra do Reino* tem como personagem principal Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna – a quem referiremos aqui apenas por Quaderna –, protagonista-narrador, anti-herói¹⁶³, que, em muito, parece ser um alter ego do próprio escritor, embora não se possa dizer que esse romance seja uma espécie de autobiografia de Suassuna. No entanto, deve-se dizer que é, sim, uma autobiografia de Quaderna. Por isso, possui todas as características de um romance picaresco, tendo um anti-herói como protagonista, marginalizado, que busca vencer na vida a partir de sua astúcia e trapagens, narrando tudo o que lhe aconteceu e testemunhou. Segundo Mario Gonzáles (1988, p. 73),

O texto constitui a autobiografia ficcional de um anti-herói que aparece como marginal à sociedade. O protagonista narrador é portador de um projeto picaresco de ascensão social, embora ele mesmo prefira transferi-lo para o campo puramente ficcional, onde, por sua vez, ele encontraria sua afirmação como escritor. E este malandro aspirante a autor de uma epopeia possui apenas como armas para se defrontar com a sociedade hostil aquelas do pícaro: a astúcia e a trapaça.

Quaderna não busca riquezas, mas reconhecimento como Gênio da Raça Brasileira e, até mesmo, como Gênio Máximo da Humanidade, epopeita e como Imperador do Quinto Império, o que se daria através não de armas, mas da literatura. Quaderna assemelha-se, assim, a outros pícaros suassunianos, como João Grilo, Cancão, Caroba, Benedito, etc. Em alguns momentos na leitura do romance, Quaderna se torna um covarde, que foge dos conflitos, buscando salvar sua pele. No entanto, em conversa com Maria Aparecida Lopes Nogueira (2002, p. 30), Suassuna afirma que “Quaderna não é um covarde, mas um estrategista. Ele é muito esperto, finge-se de besta diante do Corregedor para enganá-lo e se livrar da prisão”. Nesse sentido, “trata-se de um personagem emblemático, pois representa um dos tipos mais importantes existentes no sertão nordestino: o chamado ‘amarelinho’, homem do povo, que enfrenta as adversidades da vida com astúcia” (Nogueira, 2002, p. 30).

Deixemos que o próprio Quaderna se apresente:

¹⁶³ O anti-herói é um “personagem que, numa narrativa, embora equiparando-se funcionalmente a um herói, desenvolve suas ações em função de si mesmo, constituindo-se na antítese daquele” (Gonzáles, 1988, p. 84).

Eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado “O Decifrador”, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja, e pretendente ao trono do Império do Brasil... Sou nada mais, nada menos, do que descendente, em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira-Quaderna, mais conhecido como El-Rei Dom João II, O Execrável, homem sertanejo que, há um século, foi Rei da Pedra do Reino, no Sertão do Pajeú, na fronteira da Paraíba com Pernambuco. Isto significa que sou descendente não daqueles reis e imperadores estrangeirados e falsificados da Casa de Bragança, mencionados com descabida insistência na *História Geral do Brasil*, de Varnhagen; mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e *cabras* da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-a assim a seus descendentes, por herança de sangue e decreto divino (Suassuna, 2017a, p. 37-38).

Em sua apresentação, Quaderna afirma ser descendente direto de Dom João Ferreira-Quaderna, chamado de “O Execrável”. Aqui temos uma referência a João Ferreira, um mameluco com características messiânicas, como tantos que surgiram no nordeste brasileiro, que tivera uma visagem de que Dom Sebastião, rei de Portugal, morto na batalha de Alcácer-Quibir, estaria encantado nas duas torres de pedra da Pedra do Reino, ou Pedra Bonita, junto com seu exército, esperando ser libertado, para instaurar um tempo de paz e de bonança para o povo sofrido. A alcunha de “O Execrável” se deve ao fato de que João Ferreira reuniu um grupo de pessoas simples junto a ele, formando assim um arraial tal qual Canudos, e pregava que a libertação de Dom Sebastião somente seria possível através do derramamento de sangue nas Pedras. Era necessário, portanto, um sacrifício de sangue, o que de fato ocorreu em 1838. Não foram poupados nem mesmo as crianças e os animais (Newton Junior, 2000, p. 110-111)¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Em *Os Sertões*, Euclides da Cunha (2010, p. 167-168), narra o evento do sacrifício ocorrido no sertão do Pajeú, no Estado de Pernambuco: “No termo de Pajeú, em Pernambuco, os últimos rebentos das formações graníticas da costa se alteiam, em formas caprichosas na *Serra Talhada*, dominando, majestosos, toda a região em torno e convergindo em largo anfiteatro acessível apenas por estreita garganta, entre muralhas a pique. No âmbito daquele, como púlpito gigantesco, ergue-se um bloco solitário – a *Pedra Bonita*. Este lugar foi, em 1837, teatro de cenas que recordam as sinistras solenidades religiosas dos Achantis. Um mameluco ou cafuz, um iluminado, ali congregou toda a população dos sítios convizinhos e, engrimpando-se à pedra, anunciava, convicto, o próximo advento do reino encantado do rei D. Sebastião. Quebrada a pedra, a que subira, não a pancadas de marreta, mas pela ação miraculosa do sangue das crianças, esparzido sobre ela em holocausto, o grande rei irromperia envolto de sua guarda fulgurante, castigando, inexorável, a humanidade ingrata, mas cumulando de riquezas os que houvessem contribuído para o desencanto”. Esse fato foi narrado também por Tristão de Alencar Araripe Junior, em *O Reino Encantado*; também por José Lins do Rego (1986, p. 188-189), no romance *Pedra Bonita*, publicado originalmente em 1938, cem anos após o massacre, onde se diz que na região da Pedra Bonita era “terra que chupara sangue, os lajedos que se banharam em sangue de meninos, de donzelas, de mãos infelizes”. Ao falar do sacrifício dos inocentes, Quaderna afirma: “conta-se que o sangue que embebeu a terra e as pedras, durante o reinado dos Quadernas, foi tanto que, na Sexta-feira da Paixão de cada ano, os catoezeiros começam a gemer, as pedras a refulgir no castanho e nas incrustações de prata de prata ou malacacheta, e as Coroas-de-Frade começam a minar sangue, vermelho e vivo como se tivesse sido há pouco derramado” (Suassuna, 2017a, p. 69).

Ariano Suassuna utiliza-se da história verídica que aconteceu no sertão do Pajeú para escrever seu romance, colocando o personagem principal como descendente do rei da Pedra do Reino:

Nessa terra, fica a famosa Serra do Reino, na qual se erguem aquelas duas enormes pedras, estreitas, compridas e paralelas que os nossos Sertanejos consideram sagradas, por serem as torres do Castelo-Fortaleza ou Catedral Encantada onde meu bisavô, Dom João Ferreira-Quaderna, foi Rei, ensinando, de uma vez para sempre, que o Castelo está ali, soterrado por um cruel encantamento, do qual somente o sangue nos poderia livrar, acabando de uma vez com a miséria de Sertão e fazendo todos nós felizes, ricos, belos, poderosos, eternamente jovens e imortais (Suassuna, 2017a, p. 60).

O arraial teria começado, num primeiro momento, com João Antônio, chamado por Quaderna como “o Infante Dom João Antônio Vieira dos Santos, ou Dom João I, o Precursor”, que teria abdicado do trono da Pedra do Reino para dedicar-se à Igreja, tornando-se Prior do Crato. Quem o substitui é exatamente Dom João Ferreira-Quaderna, ou Dom João II. Ele é quem, em maio de 1838, cumpre o ritual de sacrifício dos membros do arraial. Quaderna narra esse evento da seguinte forma:

Foi em maio de 1838 que se deu o “instante de fulminação” do Império da Pedra bonita. Naquele mês, meu bisavô teve a gloriosa coragem de iniciar o grande banho-de-sangue, que deveria depois se estender numa verdadeira guerra sertaneja, a “Guerra do Reino”, com a degola geral dos proprietários, indispensáveis, segundo Samuel e Clemente, a toda Revolução que se preza. Como a justiça, para ser boa, começa em casa, era porém entre os próprios súditos do reino deveria se iniciar a matança: os que se apresentassem voluntariamente para a degola, ressuscitariam daí a três dias como “Grandes do Império”, belos, poderosos, eternamente jovens e imortais (Suassuna, 2017a, p. 80).

Nesse massacre, nem mesmo as esposas de Dom João II seriam poupadas, estando uma delas grávida. O Reino, entretanto, teria fim por causa de um desertor, o Conde Dom José Vieira Gomes, apresentado por Quaderna como “homem falso, traiçoeiro, laçao, fatídico e astroso... aquele Judas, aquele Caim...” (Suassuna, 2017a, p. 80), que iria denunciar os crimes que estavam acontecendo na Pedra do Reino à família Pereira, grandes donos de terra na região, que, ao saberem do que estava acontecendo, logo puseram fim ao arraial, a 18 de maio.

Mas Quaderna não era descendente direto apenas de Dom João Ferreira-Quaderna, mas também de Pedro Antônio, ou Dom Pedro I, sendo ele [Quaderna] quem reúne as duas linhagens reais numa só, o que o faz desejar a instauração do Quinto Império, tendo ele como rei. Quinto império porque, antes dele, existiram mais quatro: o Primeiro Império se deu na Serra do Rodeador, tendo como rei Dom Silvestre José dos Santos, ou Dom Silvestre I, o Rei

do Rodeador. Dom Silvestre já pregava a ressurreição de Dom Sebastião, o Desejado¹⁶⁵, além da degola dos poderosos, com o povo assumindo o poder. Mas o império viria a cair, quando, em 1819, Dom Silvestre I foi degolado (Suassuna, 2017a, p. 73-74).

O Segundo império viria com Dom João Antônio Vieira dos Santos, filho do Infante Dom Gonçalo José, irmão de Dom Silvestre I, sendo chamado de Dom João I, o Precursor. Este seria o responsável por reunir grande parcela do povo do sertão do Pajeú na serra do Reino, onde se encontram as formosas pedras em que Dom Sebastião estaria encantado, esperando por libertação. Mas um padre o convence a abdicar do trono, tornando-o Prior do Crato, no Ceará (Suassuna, 2017a, p. 75-78). A coroa seria passada a Dom João Ferreira-Quaderna, filho de Dom José Maria Ferreira-Quaderna e Dona Maria Vieira dos Santos, irmã de Dom Silvestre I e de Dom Gonçalo José Vieira dos Santos, dando assim início ao Terceiro Império (Suassuna, 2017a, p. 78-84). O Quarto Império durou apenas um dia. Quando Dom Pedro Antônio, também da família Vieira-dos-Santos, assume o trono no lugar de Dom João II, o Execrável, a família Pereira logo invade o arraial, como dito acima (Suassuna, 2017a, p. 85-86).

Quando, no entanto, Dom João II sacrifica suas esposas, Dona Josefa e Dona Isabel, que eram irmãs, a segunda estava grávida e, no momento do sacrifício, dá à luz um menino que seria encontrado no dia seguinte, perto do corpo da mãe. Esse menino era Dom Pedro Alexandre Quaderna, que fora criado pelo Padre Manuel José do Nascimento Wanderley. Ao batizar o menino, tirou-lhe, por precaução, o nome Ferreira, pois era por esse sobrenome que Dom João II era mais conhecido, deixando apenas o “Quaderna”. Quando o menino já era adulto, casou-se com uma filha natural do padre, chamada Bruna Wanderley. Desse casamento nasceu Pedro Justino Quaderna, ou Dom Pedro III, sendo Pedro Alexandre “Dom Pedro II”. Pedro Justino casou-se com Dona Maria Sulpícia Garcia-Barreto, que deu à luz

¹⁶⁵ A fé na ressurreição de Dom Sebastião, rei de Portugal, migrou das terras ibéricas para o Brasil junto com as naus portuguesas. Essa crença recebeu o nome de “sebastianismo”. Nos dizeres de Antero de Figueiredo, “O Sebastianismo não passa de um trôpego sentimento, sem deixar de ser, aliás, alívio na hora da opressão; apelo ao devaneio que dulcifica as dores; cultuo de esperança que sorri ao desalento. [...] As almas portuguesas, tendentes ao maravilhoso e pertinazmente absorvidas nestas idéias-sentimentos, suspiravam por um D. Sebastião que as redimisse, um Messias que as salvasse. [...] O Sebastianismo é um estado de sentimento saudoso de alguém que puramente viveu e procedeu no ideal na pátria. [...] Este Sebastianismo é energia. [...] É uma força tradicional e espiritual da nação portuguesa. O Sebastianismo é ontem, hoje e amanhã. O ontem está na segurança que o português sempre teve nas energias sobrenaturais que constituem a trama sensível da sua pátria, o hoje, na consciência delas e na tenacidade para as pôr em ação; o amanhã, no brilho de esperança que timbra os olhos patriotas. Assim considerando, o Sebastianismo não tem bafio de um arcaísmo, mas sim o frescor de um neologismo. Poderá, portanto, dizer-se que o Sebastianismo foi, é e será sempre o mesmo que o nacionalismo” (Figueiredo, 1925 *apud* Nogueira, 2002, p. 35). No Brasil, o sebastianismo encontrou um solo fecundo no nordeste brasileiro, embora possa ser encontrado em todo o território nacional. Alimentados por um sentimento que já havia sido o de Pero Vaz de Caminha, nestas terras brasileiras, na *Ilha Brasil*, “ressuscitará El-Rei Dom Sebastião, o Rei encoberto, o Rei desejado” (Nogueira, 2002, p. 34).

Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, ou Dom Pedro IV. O Quinto Império nasceria do desejo de Quaderna de ser Rei. Tendo conhecimento da história de sua família, Quaderna sonhava com sua própria coroação e com o reconhecimento de sua realeza:

Tudo isso me ajudava, aos poucos, a entender cada vez melhor a história da Pedra do Reino e a me orgulhar da realeza e cavalaria dos meus antepassados. Tornava também o mundo, aquele meu mundo sertanejo, áspero, pardo e pedregoso, um Reino Encantado, semelhante àquele que meus bisavós tinham instaurado e que ilustres Poetas-acadêmicos tinham incendiado de uma vez para sempre em meu sangue. Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda o Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, dos heroísmos e cavalarias dos folhetos. (Suassuna, 2017a, p. 105)

O conhecimento dos tempos de glória de sua família, mas também da queda pela qual passara, faz Quaderna sentir saudades desses tempos idos, buscando não apenas a restauração do Império, mas a sua redenção. Era uma questão de honra familiar redimir a história de sua família com um novo Império. Ao mesmo tempo, o desejo de libertar Dom Sebastião, o Desejado, é uma marca no pensamento de Quaderna: “a tradição de minha família é sempre a fundação de um Reino junto à Pedra, dentro da qual, prisioneiro e encantado, está El-Rei Dom Sebastião, o Desejado” (Suassuna, 2017a, p. 74). O sonho esperançoso de um novo reino é o que o move para um futuro redentor, que começa a ser preparado desde já. Entretanto, ao contrário de seus predecessores, o Quinto Império não seria instaurado através da violência, de degolas de seres humanos e animais, ou de lutas; Dom Sebastião, o Desejado, não desencantaria com o sangue de vítimas inocentes. Grande admirador dos poetas populares e dos folhetos de feira, do circo e das cavalhadas, o Império de Quaderna seria instaurado através da arte:

Era me tornando Cantador que eu poderia reerguer, na pedra do Verso, o Castelo do meu Reino, reinstalando os Quadernas no Trono do Brasil, sem arriscar a garganta e sem me meter em cavalarias, para as quais não tinha nem tempo nem disposição, montando mal como monto e atirando pior ainda. Assim, firmou-se para mim a importância definitiva da Poesia, única coisa que, ao mesmo tempo, poderia me tornar Rei sem risco e exaltar minha existência de Decifrador. Anexeí às raízes do sangue aquela fundamental aquisição do *Castelo* literário, e continuei a refletir e sonhar, errante pelo mundo dos folhetos (Suassuna, 2017a, p. 112).

A forma encontrada por Quaderna de erguer o seu castelo literário e restaurar a monarquia da Pedra do Reino é escrevendo os acontecidos com seu padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, rei do Cariri, e a “desventura” do Rapaz-do-Cavalo-Branco, que todo o povo acreditava ser Sinésio, o Alumioso, filho mais jovem de Dom Pedro Sebastião com a irmã de Quaderna, Joana Quaderna, que teria voltado a Taperoá depois de ter sido dado

como morto. Em 1930, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, tio, padrinho e cunhado de Quaderna tinha tomado parte na chamada “Guerra de Princesa”¹⁶⁶, ao lado de Dom José Pereira Lima, rei da Espinhara. Seu envolvimento nessa guerra custou-lhe a vida. Conta-se que um dia, subindo o velho rei aos aposentos da torre de sua Fazenda “Onça Malhada”, não foi mais visto. Quando deram pela falta do rei, seus filhos, junto com Quaderna, arrombaram a porta dos aposentos, que estava trancada por dentro, e o encontraram morto, degolado. Não se sabia como o rei poderia ter sido assassinado, se a porta estava trancada por dentro e se nos aposentos não havia janelas que permitissem a entrada de alguém por fora. Esse seria o grande mistério a ser desvendado por Quaderna em sua obra literária, e que lhe coroaria como grande decifrador de charadas que era, passando para a história como Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o Decifrador.

Seu envolvimento nesses dois eventos o colocou diante de um Juiz-corregedor para dar depoimento, o que seria utilizado por Quaderna em seu favor, fazendo pôr nos autos do processo não apenas o seu testemunho, mas também as diversas gravuras feitas por seu irmão bastardo Taparica Pajeú-Quaderna, unindo, assim, literatura e artes plásticas em uma só obra (Suassuna, 2017a, p. 53). Nas palavras de Quaderna,

Assim, aos poucos, ia se formando no meu sangue o projeto de eu mesmo erguer, de novo, poeticamente, meu Castelo pedregoso e amuralhado. Tirando daqui e dali, juntando o que acontecera com o que ia sonhando, terminaria com um Castelo afortalezado, de pedra, com as duas torres centradas no coração do meu Império, este, espinhosos e meio adersado, era integrado astrologicamente por sete Reinos: o dos Cariris Velhos, o da Espinhara, o do Seridó, o do Pajeú, o de Canudos, o dos Cariris Novos e o do Sertão de Ipanema. Era o Quinto Império, profetizado por tantos Profetas brasileiros e sertanejos, e cortado por sete Rios sagrados; o São Francisco-Moxotó, o Vaza Barris, o Ipanema, o Pajeú, o Taperoá-Paraíba, o Piancó-Piranhas e o Jaguaribe. Ali eu reergueria, sem perigo de vida, as Torres de lajedo do meu Castelo, para que ele me servisse de trono, de pedra-de-ara, de ninho de gaviões, onde eu pudesse respirar os ares das grandes alturas. Seria um Reino literário, poderoso e sertanejo, um marco, ima Obra cheia de estradas empoeiradas, caatingas e tabuleiros espinhosos, serras e serrotes pedreguentos, cruzada por Vaqueiros e Cangaceiros, que disputavam belas mulheres, montados a cavalo e vestidos de armadura de couro. Um Reino varrido a cada instante pelo sopro sangrento do infortúnio, dos amores desventurados, poéticos e sensuais, e, ao mesmo tempo, pelo riso violento e desembandeirado, pelo pipocar dos rifles estralando guerras, vinditas e emboscadas, ao tropel dos cascos de cavalo, tudo isso batido pelas duas ventanias guerreiras do Sertão: o *cariri*, vento frio e áspero das noites de serra, e o *espinhara*, o vento quimoso e abrasador das tardes incendiadas. Nas serras, nas caatingas e nas estradas, apareceriam as partes cangaceiras e bandeiras da história, guardando-se as partes de galhofa e estradeirice para os pátios, cozinhas e veredas, e as partes de amor e safadeza para os quartos e

¹⁶⁶ É importante que se perceba como o ano de 1930 marcou a vida e na obra de Ariano Suassuna. Mais uma vez ele recorre ao fatídico ano da morte de seu pai, João Suassuna, de João Pessoa e de João Dantas, assim como a famosa “Guerra de Princesa”, quando José Pereira declarou o território de Princesa Isabel independente da Paraíba.

camarinhas do Castelo, que era o marco central do Reino inteiro (Suassuna, 2017a, p. 120-121).

Quem ajudaria Quaderna nessa empreitada de reconquistar a coroa da Pedra do Reino e inaugurar o Quinto Império pela literatura seriam seus dois mentores, Samuel Wandernes, conservador e de direita, e Clemente Hará de Ravasco Anvérsio, filósofo e de esquerda. Dessa forma, “somando-se o elemento clementino ao samuélico, temos o *quadernesco*” (Suassuna, 2017a, p. 595). Com seus mentores, Quaderna funda a “Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba”, uma forma de protesto contra o “Instituto Histórico e Geográfico Paraibano”, que os havia rejeitado. Para Quaderna, que desejava ser o “Gênio da Raça Brasileira” e “Gênio Máximo da Humanidade”, “era o título de Acadêmico que abria realmente a porta para as dignidades, transformadas, depois, em empregos rendosos, à altura de nossos méritos” (Suassuna, 2017a, p. 188). Questionado por Samuel o porquê do termo “Emparedados”, Quaderna afirma:

É o único nome em torno do qual podemos nos unir. Eu sou “emparedado” porque, segundo vocês, vivo assim, murado entre o enigma e o logogrifo. Clemente, porque vive “agrilhoado entre as paredes do grifo do mundo, entre os eles de ferro do preconceito e da injustiça social”. Quanto a Samuel, “anjo decaído nas paredes de pedra da prisão terrena”, é também emparedado, porque vive aqui, “exilado neste bárbaro Deserto africano e asiático que é o Sertão”. Finalmente, em conjunto, nós três somos “emparedados” porque, com as andanças e extravios políticos que o Brasil vai vivendo, nós todos temos cara de quem, com culpa ou sem culpa, vai ser encostado à parede e fuzilado! (Suassuna, 2017a, p. 191).

Esses dois mentores de Quaderna “representam a contraposição entre a esquerda e a direita na vida política” (César, 2015, p. 157). O pensamento de Quaderna seria uma síntese dessas duas formas de encarar a política e a própria vida (Newton Junior, 1999, p. 69).

Além disso, em Quaderna, haveria uma síntese religiosa também. Ele, sendo ex-seminarista, funda uma Igreja Católico-Sertaneja, tornando-se seu Profeta e Sumo-Pontífice (Suassuna, 2017a, p. 553). Para Quaderna, a Igreja Católica Apostólica Romana era muito séria e gostava de condenar as pessoas. Mantinha algumas características desta, mas unindo-as com características próprias do povo sertanejo: “como Catolicismo, era uma religião bastante monárquica, cruzada e ibérica para satisfazer o primeiro [Samuel]; e como Sertaneja, era suficientemente popular e negri-tapuia para ser considerada com simpatia pelo segundo [Clemente]” (Suassuna, 2017a, p. 562). Seu Catolicismo, portanto, lhe permitiria ser Rei e Profeta ao mesmo tempo (Suassuna, 2017a, p. 561). Quaderna afirma: “não existia, no mundo, religião mais completa do que a minha! Nela, o almoço, principalmente quando organizado à base de paçoca com carne de sol e queijo de coalho, e também a bebida de vinho

e posse das mulheres, tudo isso é colocado a serviço da edificação da alma dos meus adeptos e seguidores” (Suassuna, 2017a, p. 568-569). Sua religião é uma espécie de síntese entre o judaísmo, o cristianismo e o maometismo¹⁶⁷. Para ele, o Deus da Igreja Católico-Sertaneja

[...] é o mesmo Deus mouro, judaico e católico, se bem que mais parecido com aquele Deus do Deserto do que com o deus que o Padre Renato nos apresenta na missa. O nosso Deus é mais parecido com aquele que queimava a boca dos Profetas com uma brasa e que aparecia no Sertão da Judeia “vestido de coivara” (Suassuna, 2017a, p. 569).

Em Quaderna, tudo parece se encaminhar para uma síntese.

4.2.2 O Rapaz-do-Cavalo-Branco

Se Quaderna é o protagonista do romance de Ariano Suassuna, pode-se dizer que o Rapaz-do-Cavalo-Branco é o protagonista do romance de Quaderna. Logo no início, como uma apresentação da obra, se lê:

Romance-enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. Notícia da Pedra do Reino, com seu castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante dois anos! Caçadas e expedições heróicas nas serras do Sertão! Aparições assombratícias e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte! (Suassuna, 2017a, p. 31).

Toda a narrativa se concentra em desvendar o mistério de eventos importantes: o assassinato de Dom Sebastião Garcia-Barreto, encontrado morto, degolado, em uma sala da torre de sua fazenda, tendo a porta trancada por dentro e sem possibilidade de que alguém tivesse entrado por outro lugar; o rapto do filho mais novo de Dom Sebastião, Sinésio, o Alumioso, e a entrada do Rapaz-do-Cavalo-Branco e sua trupe em Taperoá, três anos após o assassinato do velho rei. Isso não significa que sejam estes apenas os temas tratados.

É importante, aqui, nos concentrarmos nesta figura misteriosa do Rapaz-do-Cavalo Branco. No Folheto II, Quaderna narra os acontecimentos da Véspera de Pentecostes de 1935, quando uma cavalgada segue em direção a Taperoá. Nos dizeres de Quaderna,

¹⁶⁷ Em depoimento ao Corregedor, Quaderna afirma: “veja o senhor: o judaísmo e o Cristianismo dos santos, mártires e profetas, permitem o Vinho, mas são religiões severas e incômodas como o diabo! O Maometismo é uma religião deleitosa: permite que a gente mate os inimigos e tenha muitas mulheres. Em compensação, proíbe o Vinho!” (Suassuna, 2017a, p. 569).

Era, talvez, a mais estranha Cavalgada que já foi vista no Sertão por homem nascido de mulher. Aliás, não sei sem se o nome “cavalgada” se ajusta bem àquilo, que parecia antes uma espécie de tropel confuso de cavalos, jaulas, carretas, tendas, Cavaleiros e animais selvagens. Era, realmente, uma verdadeira “desfilada moura”, como muito bem a classificou depois, na noite daquele mesmo dia, o Doutor Samuel Wandernes, homem intelectual, Poeta e promotor da nossa Comarca. Na verdade, como ele vive afirmando frequentemente, “os árabes, negros, judeus, tapuias, asiáticos, berberes e outros Povos mouros do mundo, são sempre meio aciganados, meio ladrões, trocadores de cavalos, irresponsáveis e valdevinos”; e o estranho grupo de Cavaleiros que, naquele dia, iniciava a mais terrível agitação em nossa Vila, revelava no conjunto, ao primeiro exame, alguma coisa de errante, como uma tribo selvagem, nômade, empoeirada e “sem confiança” (Suassuna, 2017a, p. 39)¹⁶⁸.

Dentre estes cavaleiros, estava o Rapaz-do-Cavalo-Branco, apresentado por Quaderna como um ser mítico, pois “cercava-o, efetivamente, uma atmosfera sobrenatural, uma espécie de aura que só mesmo o Fogo da Poesia pode descrever e que, mesmo depois de sua chegada, ainda podia ser entrevista em torno da sua cabeça, pelo menos ‘por aqueles que tinham olhos para ver’ (Suassuna, 2017a, p. 48). Afirma, ainda:

[...] via-se que ele era o centro, motivo e honra da Cavalgada, porque lhe tinham destacado a maior, mais bela e melhor das montarias, um enorme e nobre animal branco, de narinas rosadas, de cauda e crinas cor de ouro, Cavalo que, como soubemos depois, tinha o nome legendário de “Tremedal” (Suassuna, 2017a, p. 49).

As características dadas por Quaderna ao misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco são as de uma figura messiânica. Isso se verificará, ainda, em outras informações dadas pelo protagonista-narrador:

O rapaz-do-Cavalo-Branco usava um gibão mais artisticamente trabalhado do que os dos outros Cavaleiros, assemelhava-se aos “gibões de honra e boniteza” que se usam nos desfiles de Cavalhadas e puxadas-de-boi. Era feito de três qualidades diferentes de couro – de Bode, de Vaqueta e de Ceado –, combinando de maneira variada o amarelo, o castanho, o vermelho e o negro... (Suassuna, 2017a, p. 49)¹⁶⁹.

Sua chegada não fora bem vista pelas autoridades. Armaram-lhe uma emboscada na estrada, mas não conseguiram feri-lo. Essa repulsa por parte das autoridades se dá porque, entre o povo, alimentava-se a esperança da volta de Sinésio, o Alumioso¹⁷⁰, que viria para trazer paz e prosperidade aos pobres e sofredores, e em quem o povo depositava “as últimas esperanças de um enigmático Reino... Sinésio fora raptado e, segundo se noticiou, morrera também de modo cruel e enigmático, dois anos depois, na Paraíba, o que não impedia o Povo

¹⁶⁸ A forma como Quaderna descreve a trupe do Rapaz-do-Cavalo-Branco lembra uma trupe circense, uma das grandes influências de Ariano Suassuna.

¹⁶⁹ Essas cores são especiais para Ariano e, geralmente, indicam o povo brasileiro, um povo miscigenado. Talvez indique a universalidade da salvação trazida por essa figura messiânica.

¹⁷⁰ De acordo com Maria Aparecida Lopes Nogueira (2002, p. 50), “esse personagem é um herói purificado pelo sofrimento e perseguição, e que traz a luz para o povo de Taperoá”.

de continuar esperando a volta e o Reino miraculoso dele” (Suassuna, 2017a, p. 62). Por isso, ele é apresentado por Quaderna como “esperança e bandeira do Reino sertanejo” (Suassuna, 2017a, p. 65). Muitos viram na figura misteriosa do Rapaz-do-Cavalo-Branco, Sinésio, o Alumioso, ressuscitado, ou desencantado, que chegara para inaugurar um novo tempo para os pobres¹⁷¹. O medo dos chefes do povo é que esse Rapaz misterioso viesse para desempenhar entre os pobres a revolução comunista (Suassuna, 2017a, p. 336). Nas palavras de Quaderna, “o Povo acreditara, sempre, que Sinésio retornaria a qualquer momento para chefiar uma vaga Revolução Sertaneja que ninguém sabia realmente o que era” (Suassuna, 2017a, p. 437). Ainda,

[...] o povo nunca perdera a fé na sua volta, quando ele, ressurreto, realizaria a Restauração, ou instauração de não sei que *Reino*, um Reino sertanejo no qual o proprietários seriam devorados por dragões e todos os Pobres, aleijados, cegos, infelizes e doentes ficariam de repente poderosos, perfeitos, venturosos, belos e imortais (Suassuna, 2017a, p. 439).

Vê-se, dessa forma, uma espécie de equiparação entre Sinésio, o Alumioso, com Dom Sebastião, o Desejado: “Das ondas do Mar, Dom Sinésio Sebastião sairá com todo o seu Exército” (Suassuna, 2017a, p. 573), a ponto de, com a chegada do Rapaz-do-Cavalo-Branco, o Povo ser da opinião de que “chegara o Justiceiro, o vingador esperado” (Suassuna, 2017a, p. 612). Para Lino-Pedra-Verde, personagem do romance, cada vez que Dom Sebastião aparece, “adota um nome diferente, de acordo com as necessidades e perigos da Guerra do Reino” (Suassuna, 2017a, p. 723).

Não se sabe ao certo quem de fato era o Rapaz-do-Cavalo-Branco. Embora o povo acreditasse ser Sinésio, o Alumioso, num misto de sebastianismo ibérico e sertanejo, Ariano, por não concluir o romance, deixou essa questão em aberto, o que, para nós, torna o romance ainda mais interessante. Isso porque o personagem do Rapaz-do-Cavalo-Branco pode ser também a figura do Cristo apresentada em Apocalipse¹⁷². Em Ap 6, 2 temos a figura do

¹⁷¹ “os partidários de Sinésio continuavam a acreditar no subterrâneo e a sonhar com o dia em que o jovem Príncipe Alumioso conseguiria vencer seus inimigos cruéis e desconhecidos, voltando à sua terra, para – como se esperava dele desde menino – causar a perda dos poderosos e fazer a felicidade de todos os pobres, desgraçados, infelizes e deserdados da sorte no Sertão do Cariri” (Suassuna, 2017a, p. 389). Os partidários de Sinésio “eram os Almocreves, os cambiteiros, os Ciganos, as lavadeiras, os Vaqueiros, os cabras-do-eito, as Mulheres-Damas, os fazedores de chapéus de palha, os Cavalarianos, os cabras-de-rifle, as Fateiras, os Cantadores, os Cangaceiros” (Suassuna, 2017a, p. 390), chamados pelo Corregedor de “ralé sertaneja”.

¹⁷² Já na Patrística, o Cavaleiro montado no Cavalo Branco é associado à figura de Cristo. Para Agostinho, “o cavalo branco é a Igreja, e o cavaleiro é Cristo... Nós vemos, pois, no cavalo branco os profetas e os apóstolos. E reconhecemos que o cavaleiro que sustenta o arco é, não só o Cristo, mas também o Espírito Santo” (Agostinho de Hipona, 2017, p. 257) Ver também: Prigent, 2002, p. 130.

cavaleiro montado em um *cavalo branco* (“deram-lhe uma coroa e ele partiu, vencedor e para vencer ainda”), que, junto à figura de Ap 19, 11, seria uma imagem do Cristo:

Vi então o céu aberto: eis que apareceu um cavalo branco, cujo montador se chama “Fiel” e “Verdadeiro”; ele julga e combate com justiça. Seus olhos são chama de fogo; sobre sua cabeça há muitos diademas. E traz consigo um nome que ninguém conhece, exceto ele; veste um manto embebido de sangue, e o nome com que é chamado é Verbo de Deus.

Acrescente-se a isso, o fato de o Rapaz-do-Cavalo-Branco ter aparecido na véspera de Pentecostes. Estamos na iminência de um novo tempo, o “Tempo do Espírito”. Aqui, vemos toda a influência da teologia de Joaquim de Fiori que sobrevive ainda nos dias atuais nos sertões brasileiros, através das festas do Divino. No folheto LXXXIV, penúltimo do romance, nas palavras do Frade, personagem que fazia parte da comitiva do Rapaz-do-Cavalo-Branco, temos a teologia joaquita e a referência de que o Rapaz-do-Cavalo-Branco seria o Filho:

Mas será que ainda vem outro acontecimento, maior do que esses que já sucederam? Virá? Não virá? São perguntas, essas, que inquietam a todos nós! Uma coisa, porém, já é, por si, um grande sinal, um grande milagre: é o aparecimento do Rapaz-do-Cavalo-Branco, com sua Bandeira na mão, isto exatamente na Vigília de Pentecostes! É preciso, portanto, que todos nós nos tornemos dignos de tudo o que aconteceu e de tudo o que está ainda por vir. Está ouvindo? O sino começou a tocar. Fui eu que mandei tocá-lo, porque está chegando a meia-noite, e, com ela, os primeiros momentos do dia sagrado de Pentecostes! Esses toques de sino anunciam, portanto, a todos nós, que, por mais escura que seja a noite, dentro de alguns instantes o Sertão vai ser alumiado e queimado pelo fogo de Pentecostes... Essa bandeira que trago aqui, comigo, e que nunca mais abandonei desde o dia em que assumi minha missão junto ao Príncipe, é a Bandeira de Pentecostes, a bandeira da Coroa, do Sol e das chamas do fogo do Divino Espírito Santo. Ela comemora o dia no qual o fogo de Pentecostes incendiou para sempre a nossa carne grosseira e o nosso sangue pagão, ferrando-nos com o sinete divino, sinal que há de lembrar, até o fim dos tempos, que é um simples desterro, um mero exílio, esta nossa passagem pela terra parda do Sertão, por esta *segre* imensa que é o Mundo. O Pai veio para criar, para castigar e expulsar. O Filho veio para remir e perdoar. O Espírito Santo vem para reinar e iluminar! O Reino do Pai se encerrou, e já estamos chegando ao fim do Reino do Filho. Vai começar o Reino do Espírito Santo, e aí daquele que for encontrado com mancha de pecado no sangue! Este Sertão nosso é o Reino sagrado e misterioso, que foi predito por um dos grandes Profetas da nossa terra, Frei Antônio do Rosário, filho da Capucha de Santo Antonio do Brasil, o qual, *vendo nas Aves do Ceo tantos exemplos de vida austera & penitente, dizia que era pássaro solitário, Ave do Monte & Pellicano da soledade!* É o Reino sagrado, cortado pelos rios que secam e se enchem misteriosamente, rios dos quais dizia aquele mesmo Profeta, Frei Antonio: *Rios sagrados, rios misteriosos, por representardes os quinze rios do mar do Rosário, Rios da terra que o Ceo ameaçou com os ays do Apocalipse!* Ay, ay, ay, três vezes ay! – gritou o Frade (Suassuna, 2017a, p. 743-744, grifo do autor).

Diante desse longo discurso do Frei, todo o povo então o questiona:

O rapaz que veio com o senhor é o nosso Pinspe, o Santo-do-Cavalo-Branco, que vem para comandar os Sertanejos para a nossa Guerra do Reino? É verdade que ele

veio para vingar o Pai, provar que é o Filho e, ao mesmo tempo, trazer o fogo do Espírito Santo para acabar com as injustiças e os sofrimentos do mundo? (Suassuna, 2017a, p. 744).

Como dito, não se sabe ao certo quem é o Rapaz-do-Cavalo-Branco, mas todas as suas características são messiânicas. Ele vem para salvar, para humanizar os pobres e excluídos, dando-lhes dignidade, fazendo-os sair de uma situação de sofrimento e de morte, para uma situação de alegria e de vida, erguendo-os diante dos poderosos. Ariano Suassuna, neste romance, trabalha questões fundamentais da condição humana e seu desejo de redenção. A figura do Rapaz-do-Cavalo-Branco é a figura do Salvador da humanidade que padece nesse mundo repleto de dor, mas que não perde a esperança por salvação, como veremos a seguir.

4.2.3 O sertão e a condição humana

O *Romance d'A Pedra do Reino*, antes de ser apenas ficção, é um retrato da condição humana. O que Ariano Suassuna e seu protagonista-narrador apresentam ao leitor é a difícil tarefa que é viver em um sertão, que é retrato do mundo, e que, a um só tempo, manifesta uma “tripla face de Paraíso, Purgatório e Inferno”, uma terra onde o divino e o diabólico parecem disputar espaço, onde vida e morte travam suas batalhas diariamente, como se pode ver:

Da terra agreste, espinhenta e pedregosa, batida pelo Sol esbraseado, parece desprender-se um sopro ardente, que tanto pode ser o arquejo de gerações e gerações de Cangaceiros, de rudes Beatos e Profetas, assassinados durante anos e anos entre essas pedras selvagens, como pode ser a respiração dessa Fera estranha, a Terra – esta Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens. Pode ser, também, a respiração fogosa dessa outra Fera, a Divindade, Onça Malhada que é dona da Parda, e que, há milênios, acicata a nossa Raça, puxando-a para o alto, para o Reino e para o Sol. Daqui de cima, porém, o que vejo é a tripla face, de Paraíso, Purgatório e Inferno, do Sertão... O Sertão, sob o Sol fagulhante do meio-dia, me parece, ele todo, como uma enorme Cadeia dentro da qual, entre muralhas de serras pedregosas que lhe servissem de muro inexpugnável a apertar suas fronteiras, estivéssemos todos nós, aprisionados e acusados, aguardando as decisões da Justiça; sendo que, a qualquer momento, a Onça Malhada do Divino pode se precipitar sobre nós, para nos sangrar, ungir e consagrar pela destruição (Suassuna, 2017a, p. 35).

O sertão é o mundo e retrato da condição humana, “é a uma extraordinária sùmula do mundo em geral e do Brasil em particular” (Suassuna, 2002, p. 6) No romance, “a condição humana é exílio e sofrimento, prisão no mundo concreto, áspero e ardente; mas é também apelo de um sagrado feroz que exige do homem uma ascensão, uma auto-superação constante” (César, 2015, p. 156). Numa visão trágica do mundo, para Ariano, o sertão é como “a esfinge a resolver, a Onça a domar, mesmo sabendo que essa fera, bela como seja, é hostil e feroz e terminará por nos despedaçar com suas garras” (Nogueira, 2002, p. 41).

No entanto, mesmo tendo essa visão trágica da existência, figurada no sertão, por ser uma realidade mistérica, há algo nessa dureza representada no sertão que também o torna belo e sagrado. Nas palavras de Quaderna, podemos ver algo do que pensa Ariano:

Nós não precisamos nunca de inventar uma imagem falsa da Vida para poder amá-la. Porque, na dureza e sob o Sol, nós aprendemos à força a amá-la, com o que ela tem de ardente e glorioso, mas também com o que possui de degradado, sangrento e sujo. O que é cruel e sujo também faz parte da vida, e terá que ser enfrentado com as armas do sangue, do riso e da luta, com a valente tenacidade do homem diante do que a Vida tem de mais desordenado – o sofrimento, a humilhação e a Morte (Suassuna, 2017a, p. 653)

Essa mesma ideia é resgatada no depoimento de Quaderna ao Corregedor naquela obra que seria a continuação do *Romance d'A Pedra do Reino* e parte da trilogia pensada por Ariano Suassuna, *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*¹⁷³:

O sertão é bruto, despojado e pobre, mas, para mim, é exatamente isso o que faz dele o Reino! é exatamente isso o que me dá coragem para enfrentar o sofrimento e a degradação que me despedaçam e mancham todos os momentos de minha vida – ai ver a fome, a feiúra e a injustiça, ao ter o pressentimento da morte, da tristeza e da insanidade, em mim e nos outros. O que me dá ainda coragem é poder esperar pelo dia em que minha vida se identificará – pelo Deserto ou pela Morte, não sei! – com essa áspera Terra-pedregosa, crestada pelo Sol divino, misericordioso e cruel, pela faca da poeira e pelo chicote da ventania, e onde galopa, em cavalos magros, pequenos e ágeis, essa estranha legião, faminta e sóbria, de facínoras bronzeados, sujos e maltrapilhos – esses são os Heróis da minha Epopéia pobre e extraviada... A vida é cruel e dura, mas bela – e sua beleza está ao alcance de qualquer um, mesmo do mais pobre e bruto dos sertanejos. Quer dizer: eu acho o Sertão bonito exatamente por causa daquilo que os *delicados* acham feio nele – o nosso Povo mameluco, tapuio-ibérico, de cara de bronze e pedra; o sol implacável; os nossos estranhos heróis, personagens de uma Legenda obscura e extraviada; as estradas e Caatingas empoeiradas, pedreguentas e espinhosas; as casas-fortes quadradas, brancas, achatadas e baixas, meio mouras, de paredes de pedra-e-cal ou de taipa, e de chão de tijolo; e a Caatinga espinhosa e selvagem, povoada de répteis envenenados, de aves de-rapina, escorpiões, maribondos e piolhos-de-cobra (Suassuna, 1977, p. 65-66).

¹⁷³ Esse romance seria a continuação de uma trilogia iniciada com o *Romance d'A Pedra do Reino* e que, concluída, deveria se chamar *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, o Decifrador e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão*. O que temos desse segundo romance é apenas a primeira parte (*Ao Sol da Onça Caetana*), publicada originalmente em folhetins semanais no Diário de Pernambuco, de novembro de 1975 a maio de 1976. Se concluído, tal romance deveria trazer como título *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*; todavia, mesmo não concluído, a sua primeira parte deixa clara a intenção de Ariano Suassuna em dar continuidade não apenas ao relato de Quaderna ao Corregedor, mas também, com seu “estilo régio”, àquela que deveria ser a obra capaz de transformar o seu autor em “Gênio da Raça Brasileira”. Nesse romance, Ariano se aprofunda ainda mais nas questões míticas e místicas do sertão, fazendo com que o leitor, muitas vezes, chegue a se ver diante de uma obra de cunho apocalíptico. A não conclusão desse romance se daria por que, segundo o próprio Ariano, em entrevista à Folha de São Paulo, “não estava satisfeito com o narrador, Pedro Dinis Quaderna, o mesmo de ‘A Pedra do Reino’, a personagem principal. Notei que tendo apenas Quaderna como narrador, uma grande parte do meu universo interior ficava sem expressão. Então, senti necessidade de criar um pólo oposto a Quaderna, aí dava mais não, quer dizer, ‘A Pedra do Reino’ já tinha começado, já estava publicado. Tive que parar” (Felinto; Leite Neto, 1991).

Nessa beleza pedregosa encontram-se os dramas e as alegrias de um povo que, embora acostumado com a dor, busca a cada dia vencê-la. O sagrado é visto como algo presente a todo instante na vida do sertanejo, ou seja, do ser humano como um todo. Deus e o Diabo estão em conflito. Aqui, vemos transparecer o conflito existente na sociedade entre ricos e pobres, entre os que choram e os que riem. Usando a imagem da cidade e do sertão, Ariano, através do protagonista-narrador Quaderna, logo identifica o Deus da cidade como um Deus “tênue, abstrato e sentimental, que não convence mais ninguém, no qual ninguém mais acredita”. Já o Diabo é um “burguês gordo, corrompido e corrutor, que bebe nos fins de semana para esquecer as maldades que cometeu nos outros dias” (Suassuna, 1977, p. 66)¹⁷⁴. No sertão, é diferente. Nas palavras de Quaderna,

O Sertão desértico é do Deus-terrível, as cidades são do Diabo gordo. As pessoas que, vendo a nossa terra seca, áspera, pobre e pedregosa, cingida por muralhas brutais de granito, duvidam, por isso, que o Sertão seja de Deus, não sabem nada acerca de Deus, que é muito maior e mais estranho do que se pensa. Deus é parecido com o Sertão, e é por isso que a Saga que ele escreveu – a História dos homens – é tão sangrenta, risadeira, áspera, desumana e desbandeirada. Isto não quer dizer, nobres Senhores e belas Damas, que o Diabo não viva, também, aqui no Sertão. Mas o Diabo que vive aqui é a Besta-Fera, o Demônio, a Besta-Bruzacã, o Arcanjo luciferino e trágico-epopeico, que desafiou o Outro e foi precipitado do Sol nas chagas trevosas da Noite, onde espera seu resgate, molhado de sangue e cravado de estrelas (Suassuna, 1977, p. 66-67).

Suassuna utiliza-se de uma linguagem metafórica de cunho apocalítico para designar nosso “estranho destino na terra”. É a visão de mundo e da condição humana a partir de uma realidade dura e seca que clama por libertação. Não é de se surpreender que haja sempre um sentimento nesse povo que sofre o desejo por um libertador. O Rapaz-do-Cavalo-Branco é, nesse sentido, a imagem de um novo mundo menos empoeirado e venenoso. É nessa peleja ente Vida e Morte que, para Suassuna, o ser humano caminha em busca de redenção. Por isso, Quaderna afirma: “todos nós sonhamos em nos unir pela Morte com o sangue do Divino, superando os Demônios e tornando-nos iguais a Deus” (Suassuna, 1977, p. 87). E é isso que qualifica toda a obra de Suassuna, em especial o *Romance d’A Pedra do Reino* como um “grande painel de uma concepção de vida, de sonho e de busca espiritual, mas também de guerras, das lutas por justiça, por afirmação de vitórias e ressurreição que marcaram todo o período histórico em pauta” (César, 2015, p. 159); ou seja, “é um grande poema, da prisão e exílio no mundo, de confronto com a morte, da arte entendida como possibilidade de

¹⁷⁴ “O Demônio das cidades é o pai dos burgueses ricos e dos funcionários públicos de caráter mesquinho, vendidos, subornados e corrompidos, de má consciência, degradados no mofo das repartições no inferno promíscuo e equívoco, na vida noturna e dissipada dos salões e das ruas” (Suassuna, 1977, p. 67).

salvação, de resgate do perecível e trágico do existir” (César, 2015, p. 160). Nesse sentido, “Suassuna transforma a experiência humana em experiência sagrada, e a beleza que rege tudo permite a ascensão a um lugar de equilíbrio e redenção” (Simões, 2016, p. 151). Ainda, “a literatura de Suassuna, ao mesmo tempo que marcada pela morte de seu pai, é a pedra com a qual ele reergue o Reino destruído e assume o trono deixado vago. O soar das trompas de seu Reino representam a vitória de sua arte contra a morte” (Calado, 2016, p. 310).

4.3 O “Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores”

O *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* é a obra que encerra a vida literária de Ariano Suassuna, pois é a última obra escrita, terminada pouco tempo antes de sua morte. Assim como o *Romance d’A Pedra do Reino*, essa é uma daquelas obras suassunianas que demoraram décadas para que pudesse, enfim, ser publicada. Suassuna começou a tomar as primeiras notas desse seu último romance em meados da década de 1980, terminando apenas em 2014, ano de sua morte. Essa demora se dá porque, como já dissemos outras vezes, Ariano era extremamente perfeccionista, o que o fazia revisitar e modificar mesmo os textos já publicados. Não foi diferente com esse último romance. Segundo Carlos Newton Junior (2017b, p. 11),

Os milhares de páginas manuscritas conservadas em seu gabinete de trabalho revelam que bastante coisa ficou de fora da versão final – o que nos leva à inequívoca conclusão de que o romance crescería muito, caso Ariano não tivesse começado a passar, em 2013, pelos problemas de saúde que o forçaram a colocar um ponto final na obra.

A intenção de Suassuna, com o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* era reunir em uma só obra tudo o que ele produziu no campo da poesia, do teatro, do romance, das artes plásticas, dos ensaios e das aulas-espetáculos. Mesmo as entrevistas são contempladas nesse romance, além das mídias sociais representadas em um *QRcode* que se pode encontrar logo nas primeiras páginas do primeiro volume e que leva o leitor a uma página na Internet¹⁷⁵, onde encontrará o vídeo de uma aula-espetáculo de Ariano Suassuna completa. Pode-se dizer que Ariano conseguiu reunir tudo o que produziu em uma só obra, que ele chamou de *Ilumiara*, Castelo-Catedral místico e mítico da arte, onde somos conduzidos à redenção de todo sofrimento, angústia e pecado pela divina revelação de Deus

¹⁷⁵ Disponível em: <http://sertaofilmesailumiara.com.br/videos>

no “poeta-escritor-cantador-artista-plástico-dramaturgo-ensaista-professor-dono-de-circo-palhaço-e-rei” que foi Ariano Suassuna.

Quanto à estrutura, esse romance está dividido em dois livros: *O Jumento Sedutor* e *O Palhaço Tetrafônico*. Cada um dos livros está dividido em quatro cartas, totalizando oito. As “cartas” são como capítulos em que o autor trabalha os temas propostos. Todas essas cartas são endereçadas “Aos nobres senhores e Belas Damas da Pedra do Reino”, o que liga esse romance ao *Romance d’A Pedra do Reino*, que se tornou sua introdução; mas também são enviadas, por meio daqueles a quem foram endereçadas, a todos os povos do Mundo, “especialmente aos da Rainha do Meio Dia”, uma referência a Mt 12,42¹⁷⁶, que Ariano interpreta como sendo os países pobres, geralmente abaixo da linha do Equador, os povos do Sul do mundo.

As personagens principais são: Antero Savedra, apresentado no romance como “Rei-de-vidrilho, Poeta-frustrado, Profeta-extravioso, Ator-por-acaso, Mágico-amador, Palhaço-de-suporte e Viajante-imaginário” (Suassuna, 2017b, p. 23); Dom Pantero, uma espécie de “máscara” de Antero Savedra, apresentado como “Dom Pantero do Espírito Santo, Imperador¹⁷⁷”; Antero Schabino, tio de Antero Savedra, que sonhou escrever uma grande obra, cujo título seria *A Divina Viagem*, e que passou a missão a seu sobrinho; Altino Sotero, Adriel Soares e Auro Schabino, irmãos de Antero Savedra (os dois últimos escreviam poemas a partir dos sonhos de Altino e usavam o pseudônimo de Albano Cervonegro)¹⁷⁸. Muitos são os outros personagens que, na verdade, poderiam ser considerados um só, Antero Savedra, e todos eles alter egos de Ariano Suassuna¹⁷⁹. Deve-se destacar ainda a presença de personagens consagrados por Suassuna, como o Palhaço Gregório, Joaquim Simão, Dona Clarabela, João Grilo, Chicó e Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, que, no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, aparece como personagem antagonista a Dom Pantero, que

¹⁷⁶ No Texto de Mt 12, 42 está escrito: “A Rainha do Sul (em algumas traduções aparece “rainha do meio-dia”) se levantará no Julgamento juntamente com esta geração e a condenará; porque veio dos confins da terra para ouvir a sabedoria de Salomão. Mas aqui está algo mais do que Salomão”.

¹⁷⁷ Uma referência à crença joaquinita de um “tempo do Espírito”, onde se inauguraria o Quinto Império.

¹⁷⁸ Mesmo pseudônimo utilizado por Ariano Suassuna quando publicou suas iluminogravuras.

¹⁷⁹ Mesmo aqueles que, na verdade, são autores consagrados que influenciaram o escritor paraibano, e que recebem na obra o sobrenome “Savedra” ou “Schabino”, ou algum outro, para mostrar a familiaridade de pensamento. É o caso de Eça de Queiroz, Rafael Sabatini, Dante Alighieri, Cervantes, Euclides da Cunha, Augusto dos Anjos, Nietzsche, Antônio Vieira, Camões, Parmênides, Heráclito, Homero, os profetas Isaías e Ezequiel, Moisés, São Cipriano, o bruxo, Virgílio, Leandro Gomes de Barros, Matias Aires, Federico Garcia Lorca, São João da Cruz, Santa Teresa de Jesus, José de Alencar, Aluizio de Azevedo, Machado de Assis, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Dostoiévski, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Bocage, Santo Agostinho, José Lins do Rego, Adélia Prado, Gógol, Lima Barreto, Álvares de Azevedo, entre outros.

é o protagonista, “se é que um livro como este, composto por uma polifonia de vozes, possui, de fato, um só protagonista” (Newton Junior, 2017b, p. 13).

Quanto à narrativa, Suassuna mantém-se fiel ao tema do “sentido da vida” que perpassa toda a sua obra, trazendo sempre à tona sua história familiar, a desgraça que se abateu em sua vida com o assassinato de seu pai, João Suassuna, lembrado no romance como “João Canuto”. Ainda, é possível reconhecer o estilo armorial de escrever, partindo sempre de contos populares, utilizando-se de imagens já trabalhadas em outros textos seus. O sagrado e o profano também se fazem presentes através de temas de cunho apocalíptico e erótico, que, no fim, se complementam, mostrando-se como realidades próprias do homem. Há textos profundamente eróticos, principalmente no primeiro livro do romance, chamado *O Jumento Sedutor*, o que vemos como um dado importante, uma vez que Suassuna sempre trabalhou o erótico em sua poesia como um dos aspectos do sagrado, um movimento redentor com o qual nos identificamos como plenamente humanos e, portanto, abertos para a vida e para o transcendente¹⁸⁰. Além disso, a linguagem erótica se assemelha com a linguagem sagrada, pois nada mais é do que a busca por eternidade, é uma forma de se manter presente no trágico da situação limite da vida. Assim, essa linguagem erótica presente do *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* nos dá essa impressão: não é apenas relato de movimento de corpos e atração do macho pela fêmea, mas o movimento da vida, cujo intuito é nos conduzir ao eterno. O encontro com a Moça Caetana, que nos seduz a todos com seu corpo convidativo para que façamos amor com ela, é a imagem que Suassuna utiliza para significar esse salto erótico e redentor para a eternidade, como podemos ver por meio das palavras do personagem Auro Schabino:

Os antigos diziam que a Morte é o toque de um Deus no Ser-humano. É como se, ao entrar em contato direto com a Divindade, nossa natureza não suportasse aquele terrível fato e sucumbisse aos estremeços orgiásticos da Morte, fêmea e amante para os Homens, macho e amante para as Mulheres, materna, paterna e terrível para todos. Daí a ligação, sempre ressaltada, entre o êxtase sexual da Morte, a fruição da Beleza e o êxtase quase mortal do Amor – inclusive o sexual. Não é somente a Morte: o estremeço do Amor e do Sexo, o choque violento da Beleza e da Arte (e também, naturalmente, o abalo, e êxtase terrificante, fascinador e final da Morte), tudo isso são toques de Deus no Homem; assim como a Arte e o Sexo são, em nós, expressões de revolta contra a Morte e afirmação de uma momentânea e precária, mas ainda assim vital e poderosa imortalidade. (Suassuna, 2017b, p. 204)

¹⁸⁰ Como visto anteriormente, para George Bataille, o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem, porque, afirma o autor, “o erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (Bataille, 2017, p. 53). Carlos Drummond de Andrade (2013, p. 33), chega a dizer que a eternidade é “puro orgasmo” o que podemos interpretar como o ápice do movimento dos corpos e do movimento da vida.

Tudo isso é trabalhado por Suassuna como uma forma de responder à questão do sentido da vida, algo que o persegue desde os tempos de sua juventude, de modo que compreendeu que “a Vida também se compõe de Morte, e que a Morte e a Ruína implicam na Reflorescência, na Ressurreição” (Suassuna, 2017b, p. 365). As imagens utilizadas por Suassuna para significar nossa existência no mundo geralmente nos lembram caminhadas por estradas que nos conduzem ao objeto de nosso caminhar. Enquanto damos passos na estrada, vamos percebendo que o sofrimento é uma constante na vida do ser humano, mas que, ao mesmo tempo, não é o sofrimento que a define. De fato, a questão do mal, do sofrimento e da morte é central na obra de Ariano Suassuna, de forma que, para ele, essa é a questão filosófica realmente séria, ao contrário do que dizia Camus¹⁸¹, que colocava o suicídio como a questão filosófica principal (Suassuna, 2017b, p. 524). Diante de tal problema é que se formula a questão de Deus. Para Suassuna, “ou Deus existia – luz, resposta, êxtase, explicação – ou o Mundo era uma teia cega e desesperada, insuportável, sem sentido” (Suassuna, 2017b, p. 525), como afirma o personagem Dom Pantero. Para ele, a forma que encontramos para superar o sofrimento é a arte, a reflexão, o “galope do sonho” e o “Riso a cavalo”. Esse era, por exemplo, o principal objetivo das aulas-espetaculosas que, por diversas vezes, são citadas no romance e que, nele, se configuram no “Simpósio Quaterna”:

Enquanto houvesse aquelas outras perguntas, ainda mais terríveis sobre o significado da Vida, sobre o mistério da Morte, do mal e do sofrimento humano, Livros em que elas fossem pelo menos recolocadas a uma nova luz teriam um papel a representar no Espetáculo doloroso e grotesco, cômico e trágico, da existência humana; e, com o choro dilacerado a envolver tudo isso, de uma parte; com o “galope do Sonho” e o “Riso a cavalo” abrindo, de outra parte, um raio de esperança em meio ao infortúnio geral de nosso pobre Rebanho – enquanto houvesse tudo isso, denúncias, reflexões, relatos, versos e entremezes como os do Simpósio não seriam inúteis (Suassuna, 2017b, p. 527-528).

Foi para isso que o “Simpósio” fora pensado. De acordo com o personagem Dom Pantero:

Onde, no Mundo, no Brasil, em nosso Povo e nos outros, houvesse algo de luminoso e belo, eu o acentuaria. O que existisse de feio, monstruoso ou sombrio, seria transfigurado pela luz do Espelho, de modo a ser salvo pela “luz que dançasse sobre a harmonia dos contrários”. E até onde nada existisse, eu me sentia no direito de inventar uma realidade que repovoasse a aridez monótona e sem brilho do Mundo – o que faria de modo a que também ela fosse mergulhada no esplendoroso claro-escuro do Palco (Suassuna, 2017b, p. 535).

¹⁸¹ Em *O Mito de Sísifo*, Camus (2018, p. 17) afirma: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio”.

O objetivo de Dom Pantero é fazer com que a *Ilumiara*, sua obra máxima, seja capaz de exorcizar o “sofrimento, a solidão e a saudade”; é o seu “canto-de-aleluia, entoado ante a face da Vida e da Morte” (Suassuna, 2017b, p. 541). Como dissemos, Dom Pantero, assim como Quaderna, mostra-se como alter ego de Suassuna. Nesse último romance, percebemos que:

Se Suassuna havia conseguido renovar o romance brasileiro com o estilo “régio” de Dom Pedro Dinis Quaderna, narrador de *A Pedra do Reino*, repete agora a façanha com o estilo “pantérico”, que inclusive absorve o anterior (por sua contrátese dos estilos dos mestres de Quaderna, o professor Clemente e o doutor Samuel), na síntese definitiva que é “A Ilumiara”. (Newton Junior, 2017b, p. 19).

A *Ilumiara* nada mais é que “uma grande Aula-Espetáculo sobre a cultura brasileira, sobre o Brasil, seu povo e seu destino” (Newton Junior, 2017b, p. 16); é “Castelo, Obra, Fortaleza ou Marco no qual se contêm as Confissões de Santo Antero [Suassuna], compostas de acordo com o sonho da Casa, a viagem do Circo, a cadência do Espetáculo, as águas do Córrego, o claro-escuro do Palco, o sol da Estrada e a rabeca da Sabedoria” (Suassuna, 2017b, p. 22); é lugar sagrado, onde o sofrimento se dissipa pelo “galope do Sonho” e pelo “Riso a cavalo”, que com as outras cinco *Ilumiaras* apresentadas por Suassuna no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores* – a saber, a *d’A Acauhan*, a *d’A Coroada*, a de Zumbi, a da Jaúna e a da *Pedra do Reino* – revelam o universo mítico e místico do escritor, como se pode perceber a cada conclusão das cartas enviadas “aos nobres Cavaleiros e belas Damas da Pedra do Reino”:

Pois é assim: meu circo pela Estrada. Dois Emblemas lhe servem de Estandarte: no Sertão o Arraial do Bacamarte; na Cidade, a Favela-Consagrada. Dentro do Circo, a Vida, Onça Malhada, ao luzir, no Teatro, o pelo belo, transforma-se num Sonho – Palco e Prelo. E é ao som deste Canto, na garganta, que a cortina do Circo se levanta, para mostrar meu povo e seu Castelo (Suassuna, 2017b, p. 119).

4.4 O Riso que Redime: o que a Antropologia Suassuniana tem a contribuir com a Teologia

A obra de Ariano Suassuna, em especial o *Romance d’A Pedra do Reino*, assim como também o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, é um retrato da humanidade. São humanidades que encontramos em cada linha escrita pelo escritor paraibano, e o drama dos personagens é, na verdade, o drama humano. Em sua obra, a marca do trágico é forte e, até mesmo, em alguns momentos, parece transparecer uma visão pessimista do destino do ser humano na Terra. O tema da morte, por exemplo, acompanha o autor e seus personagens,

sendo personificada ora como uma onça, ora como uma moça, que seduz a todos e que fere a todos. Como visto anteriormente, essa marca do trágico se deve à forma como Suassuna perdeu o pai, quando tinha 3 anos de idade. Mas sendo a obra de Suassuna um retrato da humanidade, sua antropologia transita entre o sofrimento e a alegria, entre o choro e o riso, entre a morte e a vida. Ariano não busca maquiar o sofrimento. Seus personagens não possuem uma finalidade alienante. Ao contrário, não sendo pessimista, nem tampouco otimista, prefere ser um realista esperançoso, como diversas vezes em entrevistas o afirmou, trabalhando com a realidade concreta, mas numa perspectiva de uma redenção que humaniza e que devolve a dignidade a todo ser humano. Por isso, a literatura de Suassuna, e vemos isso de modo muito claro no romance aqui escolhido, busca demonstrar que, diante da dor, dos sofrimentos desse mundo, há sempre um remédio que transforma a realidade, o riso motivado pela arte. O riso é a manifestação da alegria de ser salvo, de ser redimido.

Nesse sentido, a forma encontrada por Suassuna para oferecer uma espécie de redenção diante dos dramas da condição humana é a *arte* e o *riso*, ou a arte que faz rir. Suassuna está convencido de que com o riso é possível suportar o sofrimento e até vencê-lo. Dessa forma, o riso tem na literatura de Suassuna um caráter redentor, de alívio de sofrimento, de *humanização*, pois, pelo riso o ser humano se reencontra com sua verdadeira essência. Aquele castelo literário tão desejado por Quaderna é composto não apenas de sofrimentos, mas também de alegria e de sonhos. O choro é sanado pelo riso esperançoso, galopante, permitindo que não se perca a esperança de se vencer as injustiças desse mundo. Através de Quaderna e de outros personagens, como João Grilo, Suassuna ri e faz rir das situações grotescas, ao mesmo tempo em que transforma o riso em remédio. Podemos encontrar essa imagem do riso nas palavras de Quaderna ao Corregedor:

Não tendo outro jeito, parto do mofo mesquinho das ruas aqui da Vila, e dos personagens cruéis, corrutos e sem grandeza que fazem a maioria dos homens. Rio deles e de mim mesmo, mas meu riso não é o sorriso irônico, corrosivo, mesquinho, mofado e encasacado de Machado de Assis. É o riso-a-cavalo, grosseiro e macho, que permite reunir corajosamente as injustiças, as feiúras e os destroços da vida real para, com eles, empreender o galope do Sonho, e manter, assim, a chama da minha Epópieia, da minha insurreição permanente, contra as feiúras e injustiças do real... Neste Reino sagrado e abrutalhado do Sertão, neste Reino talhado a foice e a fogo pela fúria do Terrível, bastariam as pedras e o Sol para incendiar a feiúra e a maldade do mundo, no corisco e nos raios fumegantes de uma Obra ousada e nova, desordenada e disforme, onde o riso queimasse as lágrimas, onde a coragem incendiasse a tristeza e onde a Bruna Castanha do Brasil fosse levada, de golpe e para cima, pelas estradas do mundo, para se unir ao Sol castanho do Divino (Suassuna, 1977, p. 67-68).

O riso é libertador¹⁸², nesse sentido, e Ariano Suassuna utiliza-se das propriedades do cômico para ridicularizar os poderosos e elevar os humildes, os pobres que, de alguma forma, mesmo que pela arte, sentem-se vingados. Peter Berger (2017, p. 53) afirma: “a comédia ridiculariza aqueles que se acham mais ricos, mais fortes e mais belos, ou mais inteligentes do que de fato são, e o público se diverte com essas discrepâncias”. Isso porque, “o cômico transcende a realidade da existência cotidiana, ordinária; ele apresenta, ainda que temporariamente, uma realidade diferente, na qual os pressupostos e as regras da vida cotidiana são suspensos” (Berger, 2017, p. 340). Para Berger (2017, p. 344), ainda, “o cômico, ainda que temporariamente, provoca exatamente o que chamamos de transcendência em tom menor, isto é, ele relativiza a realidade suprema”. Essa relativização da realidade suprema é o que permite que um artista, seja ele escritor, pintor, músico ou de qualquer outra forma de arte, ofereça, nem que seja por alguns instantes, uma realidade de suspensão de sofrimento, o que chamamos de redenção ou salvação. Essas pequenas *redenções* que se dão na cotidianidade é o que chamamos de *redenção pela humanização*. Quando se devolve ao ser humano a alegria de viver, mesmo por alguns instantes, pois a vida é feita de altos e baixos, de alegria e sofrimento, se lhe permite viver a redenção sem que esta esteja localizada em algum momento específico, ou seja, pode ser vivenciada, experimentada, diariamente. Assim, aquela redenção final esperada já pode ser vivenciada no hoje da história, o que humaniza o ser humano, dando-lhe dignidade.

Isso é o que encontramos na obra de Suassuna. Nas picardias de Quaderna e João Grilo, nas aulas-espetaculosas de Dom Pantero, a vida é pulsante, dançante e risível. Mesmo diante do trágico, o ser humano pode transcender a essa realidade. Aqui, vê-se a proximidade que há entre a Literatura suassuniana e a Teologia que se pauta na busca pela dignidade humana: “Felizes sois vós, que chorais, porque haveis de rir” (Lc 6,21). O *Romance d’A Pedra do Reino* oferece uma visão de ser humano que pode contribuir muito com a reflexão teológica. Isso porque, “a travessia do Romance, nesse sentido, não faz outra coisa senão ratificar a nossa travessia no Mundo” (Newton Junior, 2021, p. 11). As aventuras de Quaderna

¹⁸² Já no Antigo Testamento podemos ver essa relação entre riso e libertação no nome do patriarca Isaac. Este é o filho da promessa feita por Deus a Abraão. O nome Isaac significa “ele (Deus) ri”. De acordo com Monloubou e Du Buit (1996, p. 384), “Filho de Abraão e Sara, pai de Esaú e Jacó. Seu nascimento se apresenta como o dom que Deus faz, ultrapassando os limites humanos e realizando uma promessa. O impensável benefício de seu nascimento se exprime, ingenuamente, pela etimologia do nome. Isaac é o ‘sorriso’ que Deus concede aos pais do menino... o judaísmo tem interesse por Isaac; atribui-lhe um significado pascal. Salvo, Isaac foi, para Abraão, o penhor da salvação, o Êxodo que viria. Oferecido no alto do monte Sião, ele anuncia o cordeiro pascal (Dt 16); é preservado da espada, como o será Israel, salvo pelo cordeiro; o sangue da circuncisão tem o mesmo objetivo expiatório que o das vítimas pascais (Ez 45,18)”. Para García López (2006, p. 91), “Isaac era o fruto de um milagre de Deus, o verdadeiro filho da promessa, em quem continha toda a salvação divina”.

e a “desventura” do Rapaz-do-Cavalo-Branco deixam transparecer uma necessidade de salvação que existe em tudo o que é humano. O romance de Suassuna é “atravessado de ponta a ponta pelo riso, um riso capaz de germinar até mesmo na seara da dor” (Newton Junior, 2021, p. 11), o que nos faz afirmar que o *Romance d’A Pedra do Reino* é um romance sobre redenção: pessoal (Quaderna/Suassuna) e universal (Rapaz-do-Cavalo-Branco – figura messiânica). Dessa maneira, é um romance soteriológico, que apresenta a condição humana não de modo pessimista, mas esperançoso. Toda a narrativa é vazada de uma linguagem soteriológica e apresenta essa salvação não como resultado de um evento localizado no final dos tempos ou outro evento específico, mas uma salvação que se vive na cotidianidade das experiências humanas. Nesse sentido, a antropologia suassuniana, ou seja, o modo como Suassuna trabalha a condição humana, nos ajuda não apenas a repensar o ser humano como também a ideia de redenção, que se dá nas cotidianidades do ser humano, humanizando-o. E se nos faz repensar o humano e o que compreendemos por redenção, então interessa também à teologia, que nada mais é do que uma reflexão sobre o Deus que se revela ao ser humano com a finalidade de salvar.

Assim, iluminados pela antropologia suassuniana, queremos, agora, em nossa pesquisa, tratar do tema da redenção, apresentando um pouco da teologia clássica da redenção e convidando a uma reflexão sobre a redenção não apenas como justificção ou divinização, como vemos nos grandes manuais, mas uma *redenção pela humanização*, que é o que se pode verificar na ação de Jesus Cristo e o que dá sentido, de fato, ao que entendemos por salvação.

4.5 A Teologia da Redenção

Se buscarmos por uma definição de “redenção” em um dicionário de teologia, geralmente somos conduzidos a outros termos, como “libertação”, “cura” ou “salvação”¹⁸³, e essa salvação “supõe sempre que intervenha uma alteridade” (Lacoste, 2014, p. 1592). Assim, essa alteridade possui sempre uma característica redentora, ou seja, salvadora, libertadora. Em teologia, dizemos que Deus é o salvador por excelência, pois não se revela apenas para se fazer conhecer, mas para salvar toda a realidade criada, inclusive o ser humano, única das criaturas criadas à sua imagem e semelhança (Gn 1, 26). A finalidade da criação e da autocomunicação de Deus é, portanto, a salvação, a libertação, a cura, ou seja, a redenção.

¹⁸³ Por exemplo: Pikaza; Silanes, 1988, verbete “redenção”; também Lacoste, 2014, verbete “redenção”.

Umas das áreas da teologia que se ocupa de tratar da condição humana e de sua salvação é a “Teologia da Redenção”. Poderíamos até mesmo dizer que toda a teologia é uma reflexão sobre a redenção, uma vez que a revelação divina tem como objetivo a salvação dos seres humanos. No entanto, em teologia cristã, a soteriologia só pode ser compreendida em sua relação com a cristologia. Ou seja, não se compreende a salvação sem que esta esteja ligada à pessoa de Jesus Cristo, o que nos faz dizer que “a soteriologia é essencialmente constitutiva da própria cristologia” (Bingemer, 2008, p. 21), e vice-versa. A pessoa de Cristo, nesse sentido, é central para se compreender a redenção da humanidade e de toda a realidade criada, por isso, a doutrina da redenção deve ser compreendida a partir do que “Deus realizou para nós na vida, morte e ressurreição de Jesus Cristo, ou seja, a remoção dos obstáculos que existiam entre Deus e nós e a oferta que nos é feita de participação na vida de Deus” (CTI, 1997, p. 9). De fato, em toda a história da salvação, Deus comunicou-se com o ser humano a fim de salvá-lo, como podemos ver em todas as narrativas do Antigo Testamento. Entretanto, nas palavras do apóstolo Paulo, “quando se completou o tempo previsto, Deus enviou seu Filho, nascido de mulher, nascido sujeito à Lei, para resgatar os que eram sujeitos à Lei, e todos recebemos a dignidade filhos” (Gl 4,4). A redenção é, nesse sentido, o movimento amoroso de Deus em relação à humanidade e toda a criação. É o que em teologia chamamos de *kênosis*, ou seja, “ela só é uma realidade libertadora para nós por dizer respeito primeiramente à gloriosa bondade de Deus, e não à nossa necessidade, embora ela venha satisfazer essa necessidade” (CTI, 1997, p. 9). Mas, afinal, de quê o ser humano precisa ser redimido?

A resposta a essa pergunta, durante muito tempo, concentrou-se na condição pecadora do ser humano. Por isso, a resposta mais frequente que se dá a essa pergunta, geralmente, é: o ser humano deve ser salvo do pecado, ou seja, da condição de pecador. No cristianismo, o tema do pecado acabou se sobrepondo a outras questões referentes à condição humana, e isso se deve, principalmente, à teologia paulina e à interpretação feita dessa teologia pelos primeiros cristãos. No entanto, como veremos mais adiante, o pecado, embora seja uma realidade na condição humana, não define o ser humano e também não é a única realidade.

4.5.1 A condição pecadora do ser humano na perspectiva bíblica

Diversas religiões consideram que os males presentes no mundo são fruto de um pecado das origens que acarretou uma série de desgraças para toda a humanidade. As narrativas míticas foram uma forma de se trabalhar a origem de todas as coisas e da atual

condição humana, isso por que, como afirma Ricoeur (1988, p. 27), “dizendo como o mundo começou, o mito diz como a condição humana foi gerada sob sua forma globalmente miserável”¹⁸⁴. A tradição judaico-cristã também se utiliza de uma narrativa mítica para tratar da condição humana. Os textos fundamentais para se compreender essa questão estão no livro do Gênesis, mais precisamente em Gn 1, 26-31 e Gn 2, 4b – 3,24.

No primeiro relato, temos a criação do ser humano (homem e mulher) à imagem e semelhança de Deus, ou seja, nesse texto encontramos o ser humano em um estado de graça, de bondade e com vocação à vida divina. O segundo relato, que possui uma estrutura narrativa diferente do primeiro, apresenta primeiro a criação do homem a partir do “pó do solo”, tendo sido insuflado por Deus em suas narinas a *neshamah*, um hálito de vida (Gn 2,7), e depois de ter criado toda a vegetação e os animais, criou a mulher a partir de um lado do homem (Gn 2, 21-23). Em ambos os relatos, a condição primeira do ser humano é de graça original, entretanto, no segundo relato, aparece um “elemento negativo”: a árvore do conhecimento do bem e do mal (Ska, 2012, p. 70-72).

O segundo relato continua, inserindo uma terceira figura, além de Deus e o ser humano: a figura da serpente, que se apresenta como uma força hostil e contrária aos planos de Deus para a criação (García López, 2006, p. 69). A essa terceira figura está associada a ideia de “queda” do ser humano de seu estado de graça original. A serpente é apresentada como um animal astuto, responsável por tentar a mulher para comer da árvore do conhecimento do bem e do mal, o que tinha sido proibido por Deus, sob pena de, se comessem, morrerem. E, depois, vendo que não morreria, a mulher ofereceu ao homem, que também comeu. A tentação da serpente consiste em afirmar que comer da árvore do conhecimento do bem e do mal é uma forma de o ser humano tornar-se como Deus, conhecedor do bem e do mal (Gn 3, 1-6). A atitude por parte do ser humano de comer da árvore configura a chamada “queda”. O símbolo dessa queda, num primeiro momento, está na percepção da nudez. Antes, eles estavam nus, mas não se envergonhavam (Gn 2,25). Agora, percebem-se nus e cobrem a nudez com folhas de figueira (Gn 3, 7). De acordo com García López (2006, p. 69), isso indica “o primeiro desequilíbrio: a vergonha, como consequência da queda. É o sentido profundo da culpa experimentada pelos seres humanos”. Depois, ainda como consequência, temos a condenação da serpente, que deverá arrastar-se e comer o pó da terra durante todos os dias de sua vida; ainda, haverá hostilidade entre a mulher e a serpente e entre a descendência de cada uma delas; as dores do parto serão vistas também como efeitos

¹⁸⁴ Já tratamos desse tema em outra pesquisa. Ver: Silva, 2022.

da desobediência ao mandato divino, assim como a submissão ao marido; o homem, também por causa da desobediência, torna o solo maldito, de tal modo que ele deverá trabalhar o solo para dele retirar sua subsistência; por fim, o pior dos castigos: a morte (Gn 3, 14-19). A serpente assume a postura de um “antideus” (Silvab, 2022, p. 51), que será identificado pelo autor do livro da Sabedoria com o diabo: “Foi por inveja do diabo que a morte entrou no mundo” (Sb 2, 24). Essa foi a forma hebraica encontrada para explicar a realidade do mal, do sofrimento e da morte no mundo. A narrativa da criação explica, portanto, não apenas como o ser humano veio a existir, mas também a condição atual do ser humano. Para o autor bíblico, a desobediência é, dessa forma, a origem de todos os males (Mesters, 1990, p. 57).

O tema do pecado contra Deus percorre todas as narrativas do Antigo Testamento, embora, na maioria das vezes, o tema esteja associado à Aliança do Sinai. O Povo escolhido por Deus, para com ele fazer Aliança, nem sempre lhe será fiel. No entanto, mais que um Deus rancoroso, mostra-se um Deus misericordioso, que busca o povo, que desce para salvá-lo (Ex 3,8). Dessa forma, as narrativas do Antigo Testamento contam a história da salvação, que buscará restabelecer a amizade primeira entre Deus e o ser humano. Todos os eventos narrados no Antigo Testamento, nesse sentido, são eventos que dizem respeito à salvação operada por Deus. Assim, observa-se “no Antigo Testamento o relato de uma história na qual o cumprimento da salvação é pressuposto” (Cullmann, 2020, p. 152).

Tal compreensão se verificará também no Novo Testamento, que, para a tradição cristã, forma com o Antigo Testamento o relato de uma única história da salvação, a qual desemboca na encarnação do Filho de Deus, que tem como missão não condenar o mundo, mas salvá-lo (Jo 3,17). A história está repleta de eventos salvíficos e, por isso, deve ser interpretada como “História da Salvação”. Nesse sentido, “a comunicação da salvação fica englobada nos eventos da salvação” (Cullmann, 2020, p. 159), que, para o cristianismo, tem na pessoa de Jesus de Nazaré sua realização plena.

4.5.1.1. A interpretação paulina do pecado de Adão

O grande problema para a Teologia da Redenção em nossos dias está em compreender a condição humana como fruto de um pecado primeiro, chamado mais tarde por Agostinho de “pecado original”, uma vez que os avanços nos estudos bíblicos já nos fizeram entender que os relatos que tratam do pecado de Adão e Eva são, na verdade, narrativas míticas, que não possuíam finalidade de narrativa histórica, mas simbólica. O problema é que a hermenêutica feita sobre os relatos da criação se deu a partir de uma perspectiva “historicista” (Neves, 2014,

p. 28), desde a literatura intertestamentária aos primeiros escritos do cristianismo, o que influencia o nosso modo de compreender o ser humano mais a partir da negatividade de sua condição, do que de sua positividade.

Na tradição paulina, o pecado das origens, ou seja, a desobediência narrada em Gn 3, é tratada como pecado de Adão, o primeiro homem. Muito influenciado pela literatura intertestamentária (Neves, 2014, p. 34)¹⁸⁵, Paulo utilizará a imagem do primeiro Adão numa relação antitética ao segundo Adão, Cristo, em perspectiva redentora. O principal texto em que encontramos essa relação antitética é Rm 5, 12-21. Aqui, damos destaque ao versículo 12, que diz: “como o pecado entrou no mundo por um só homem e, por meio do pecado, a morte, assim também a morte passou a toda a humanidade, porque todos pecaram”. Para Paulo, o primeiro homem é o Adão de Gênesis, e o segundo é Cristo. Isso fica claro nos versículos que se seguem. De acordo com Maldamé (2013, p. 57), “essa menção permite lembrar que a condição humana está universalmente marcada pelo pecado, resultando daí a necessidade da fé em Cristo para a salvação”¹⁸⁶. Em 1 Cor 15, 21-22, essa relação antitética é novamente apresentada por Paulo: “visto que a morte veio por um homem, é também por um homem que vem a ressurreição dos mortos. Assim como todos morrem em Adão, em Cristo, todos receberão vida”.

Todavia, o acento dado por Paulo à realidade do pecado se configura não apenas em um “ato pecaminoso”, mas numa espécie de “força do pecado”, “o pecado de certo modo personificado, que arrastará os outros homens a pecar” (Ladaria, 2004, p. 72). Assim,

Quando Paulo fala de pecado, carne e morte, deveríamos imaginá-los como *agentes* cósmicos: Pecado, Carne, Morte. Tão forte é o Pecado que mantém todos, ‘tanto judeus quanto gregos’, sob seu poder (Rm 3,9); tão onipresente é o Pecado que sujeita todo o universo ao seu domínio de futilidade e corrupção (8,20-22) (Fredriksen, 2014, p. 44).

Esse pecado irrompe os males no mundo, tendo a morte como a principal deles. Por isso, Cristo é visto como aquele de quem a humanidade necessita para sua salvação. Nesse sentido, Cristo é a figura principal da Perícopa. Paulo parte da condição humana degenerada

¹⁸⁵ Ver, por exemplo: Filon de Alexandria, 2015, p. 66-80. Também no apócrifo *4 Esdras*, 7, 4, está escrito: “teria sido melhor se a terra não tivesse produzido Adão ou, então, quando o produziu, o tivesse impedido de pecar. Pois que interesse tem para todos viver agora em penas e esperar castigo depois da morte? Ó Adão, que fizeste? É que, apesar de teres sido tu a pecar, a queda não foi só tua, mas também de nós, que somos teus descendentes. Pois, que nos interessa a promessa de uma idade eterna se nós praticamos ações que acarretam a morte?” (Neves, 2014, p. 34).

¹⁸⁶ De acordo com Caballero (2014, p. 130), “apenas um personagem considerado histórico por São Paulo e com uma função única na história como a que a tradição judia outorga a Adão (cabeça da Humanidade), podia servir para a comparação peculiar com Cristo”. Ver também: Ladaria, 2004, p. 70.

para indicar que essa condição é transformada por meio da obediência a Cristo (Rm 5, 19). O foco de Paulo é, portanto, a salvação de todo o gênero humano de sua condição de pecado por meio de Cristo. Isso se verificará em toda a soteriologia do *corpus* paulino, onde a figura do Cristo é apresentada como aquele que recupera o equilíbrio entre Deus e o ser humano, reconciliando este com aquele (Rm 5,1; 7,24-25; Ef 2,14; Cl 1,15-20, etc.)¹⁸⁷. De acordo com Neves (2014, p. 69), para Paulo, “a condição humana adâmica é dominada por forças do mal a abater. Esta condição desaparecerá para ser substituída pela cristã”. Assim,

Para sublinhar o papel redentor universal de Cristo, Paulo erige diante dele a estátua colossal de sua antítese, Adão, pai de todos os homens. Face a face, Cristo e Adão, cada um reunindo toda a humanidade, um para perdê-la por meio de um ato de desobediência, o outro para salvá-la por um ato de sacrifício (Minois, 2021, p. 41).

O problema da interpretação paulina sobre o pecado de Adão é que o ato se sobrepôs aos efeitos de tal modo que o pecado, como causa primeira de todo sofrimento, no pensamento paulino, deixou de ser apenas *hamartía*, ou seja, um mau ato para se transformar numa espécie de força maléfica, quase uma entidade negativa que se põe em oposição a Deus e ao ser humano e que, por isso, precisa ser extirpado da realidade humana. O pecado, dessa forma, não é apenas um ato isolado que causa consequências negativas para o ser humano, mas uma força que insiste em fazer parte da condição humana, por isso, para ele, “pela desobediência de um só, todos se tornaram pecadores” (Rm 5,19) de tal modo que o pecado está na carne (Rm 7,17; 8, 3; Gl 3, 3; 2Cor 5,21), o que daria base mais tarde à doutrina do pecado original.

Só quem tem poderes para mudar a condição humana é o Cristo e, para Paulo, a redenção se daria através do sacrifício de Cristo na cruz e de sua ressurreição, o que tornaria o ser humano justo diante de Deus (doutrina da justificação). Assim, segundo Paulo, “Deus o expôs como instrumento de propiciação, por seu próprio sangue, mediante a fé” (Rm 3,25). A cruz é o resultado da obediência de Cristo a Deus e o princípio da redenção do ser humano: “um só, morreu por todos” (2 Cor 5,14-15), “tomando a forma de escravo” (Fl 2,7) para transfigurar “nosso corpo humilhado, conformando-o ao seu corpo glorioso” (Fl 3,21; também Rm 8,23; 29; 1 Cor 15, 47-49). Segundo José Maria Castillo (2017, p. 73), “na teologia de Paulo, o problema da redenção e da salvação do ser humano, feito pecado e inclusive identificado com o pecado, teve que passar pelo sofrimento, o sangue e a morte de Jesus a fim

¹⁸⁷ Ver Também: Fredriksen, 2014, p. 41.

de redimir-nos e salvar-nos do pecado”, e isso influenciará toda a teologia posterior acerca da condição humana.

Com base na leitura paulina sobre o pecado de Adão e da redenção de Cristo, a tradição cristã interpretará tal relação das mais variadas formas. Algumas delas serão consideradas ortodoxas e, por isso, farão parte do *corpus* doutrinal da Igreja. Outras, por sua vez, serão consideradas heresias, leituras heterodoxas e, por isso, serão condenadas as ideias e os ideólogos. A verdade é que, desde os primeiros tempos do cristianismo, a influência de Paulo sobre a questão da condição humana é o que marcou também a interpretação sobre a redenção.

4.5.1.2 A interpretação patrística do pecado de Adão

A teologia patrística encontrará no pensamento paulino sobre o pecado de Adão e a redenção do ser humano a partir de Cristo a base da sua teologia sobre a condição humana. Entretanto, as interpretações são as mais variadas. Enquanto Justino considera que a salvação de Cristo está ligada ao fato de Adão ter pecado, mas que o pecado de Adão não ocasiona na humanidade uma condição pecadora inerente, visto que a morte é a consequência do pecado (Justino de Roma, 1995, p. 248), Melitão de Sardes já entende que “o pecado deixou a sua marca em todas as almas” (Sesboüé, 2003, p. 166). Isso justificaria no ser humano todo tipo de desordem física e moral e a necessidade de salvação. Somente na salvação oferecida por Cristo é que o ser humano pode libertar-se do domínio do pecado. Por sua páscoa, Cristo “nos libertou do mundo como da terra do Egito; ele desatou os laços de nossa escravidão do demônio como da mão do Faraó, marcou nossas almas com seu próprio espírito, como um selo, e os membros de nosso corpo com seu sangue” (Sesboüé, 2003, p. 167).

Para Orígenes (2004, p. 321), Adão, sendo o primeiro dentre os seres humanos e maculado por sua desobediência, transfere para sua descendência a maldição que recebera como castigo pelo pecado, representado nas túnicas de pele confeccionadas por Deus. Essa maldição, todavia, é a condição mortal e de sofrimento.

Irineu de Lião (1995, p. 572) também afirma que a desobediência de Adão atraiu para si e seus descendentes a morte: “os efeitos [da má escolha] mostraram que Deus falava a verdade e a serpente a mentira, pois a morte atingiu os que comeram. De fato, com aquele alimento, atraíram a morte sobre si, porque comeram desobedecendo, e a desobediência a Deus atrai a morte”. Também Gregório de Nissa (2011, p. 305-306) reconhece “que a humanidade se encontra imersa nos males presentes” por causa do pecado de Adão. Todos

esses teólogos enxergaram em Cristo a única salvação para a humanidade, mantendo-se fiéis à tradição paulina. É o que vai acontecer também com os teólogos do séc. IV em diante, entretanto alguns deles acentuando os efeitos do pecado de Adão e interpretando o texto de Rm 5, 12-21, de um modo que os efeitos do pecado no ser humano acabam criando uma narrativa pessimista sobre a humanidade.

Cirilo de Jerusalém (1978, p. 26), em suas catequeses, chega a afirmar que, por causa do pecado de Adão, “grandíssima era a chaga do gênero humano: da planta dos pés ao alto da cabeça, não havia nele coisa sã”. João Crisóstomo (2010, p. 178), por sua vez, comentando o texto de Rm 5,12, reconhece que a morte é a consequência do pecado de Adão e que essa morte atingiu toda a sua descendência. Todavia, rejeita a ideia de que toda a humanidade tenha se tornado pecadora por causa do pecado de um só. Interpretando Rm 5,19, ele afirma que o termo “pecadores” quer significar “ser réu de suplicio e condenação à morte”.

Todavia, é principalmente com os padres do norte da África que o tema do pecado de Adão e suas consequências para a humanidade ganha interpretações que influenciarão na doutrina da Igreja sobre o pecado dos primeiros pais. Esses estavam preocupados com a questão do batismo de crianças e passaram a defender a necessidade de tal batismo porque, na natureza humana havia uma marca deixada pelo pecado de Adão que colocava toda a humanidade em condição pecadora, mesmo que não houvesse na pessoa pecados pessoais.

Para Tertuliano, a alma é transmitida a todos os seres humanos a partir da alma do primeiro homem. Porque o primeiro homem pecou, a alma está manchada e, por isso, necessitada de salvação. Para ele, “a alma é levada à conta de Adão, até que seja de novo levada à conta de Cristo; ela está manchada por todo o tempo em que não é levada à conta de Cristo; ela é pecadora, visto que manchada” (Sesboüe, 2003, p. 176). Nesse mesmo sentido está Cipriano de Cartago que, ao defender que a criança seja batizada, afirma:

[...] tendo pouco tempo de vida, ela não cometeu falta alguma; ela contraiu somente em seu primeiro nascimento, como descendente de Adão, o vírus mortal do antigo contágio; chega com tanto mais facilidade a obter a remissão dos pecados quanto os pecados que lhe são remetidos não são os dela, mas os de outro (Sesboüe, 2003, p. 177-178).

Essa ideia de “mancha” ou “vírus” herdado de Adão por toda a humanidade encontraria em Agostinho de Hipona uma sistematização que perpassaria por toda a teologia que se seguiria, até ser confirmada pelo Concílio de Trento. Agostinho vai se debruçar sobre o tema do pecado de Adão, num primeiro momento, para explicar a existência do mal no mundo, contrapondo-se o dualismo maniqueísta. É nesse tempo que ele cria o termo que, mais

tarde, dará nome à doutrina sobre o pecado de Adão: *pecado original*¹⁸⁸. Todavia, é diante do pelagianismo¹⁸⁹ que Agostinho trabalhará, como consequência do pecado de Adão, a transmissão desse mesmo pecado, tornando toda a humanidade culpada pela falta do primeiro homem. Para o bispo de Hipona, toda a natureza humana está corrompida pelo pecado de Adão. Em suas palavras,

A natureza do homem foi criada no princípio sem culpa e sem nenhum vício. Mas a atual natureza, com a qual todos vêm ao mundo como descendentes de Adão, tem agora a necessidade de médico devido a não gozar de saúde. O Sumo Deus é o Criador ao qual não cabe culpa alguma. Sua fonte é o pecado original que foi cometido por livre vontade do homem. Por isso, a natureza sujeita ao castigo atrai com justiça a condenação (Agostinho de Hipona, 1998, p. 114)¹⁹⁰.

Agostinho entende que, em Adão, está contida toda a humanidade. Em outro lugar, ele afirma: “todo o gênero humano, que havia de passar à posteridade por meio da mulher, estava no primeiro homem, quando a união dos cônjuges recebeu de Deus a sentença que os condenou” (Agostinho de Hipona, 2011, p. 94-95). Há, portanto, uma solidariedade natural de todo ser humano com Adão no que diz respeito ao pecado, assim como haverá solidariedade com Cristo por meio da regeneração do batismo (Sesboüé, 2003, p. 147). O médico de que Agostinho fala é Cristo e o remédio para tal doença é o batismo. Desse modo, para o bispo de Hipona,

Qual, pois, dos cristãos pode afirmar, quando diz que alguém pode chegar à salvação eterna, se não tiver renascido em Cristo, que Ele quis que se operasse por virtude do batismo no tempo em que tal sacramento foi instituído para regenerar os homens na esperança da salvação eterna? (Agostinho de Hipona, 1952, p. 235).

O pensamento de Agostinho passará para a posteridade, influenciando diversos teólogos e firmando, assim, a doutrina do pecado original, que consiste em assegurar que não apenas a pena do pecado foi transmitida a todo gênero humano, mas também a culpa; por isso, a necessidade do batismo, que deve no batizado apagar a culpa, mesmo que a pena permaneça. Esse pecado, segundo Agostinho, pode ser reconhecido na concupiscência, por que, por meio dela, o ser humano sente certa necessidade de pecar (Agostinho de Hipona, 1998, p. 190). Essa teologia será reconhecida em primeiro lugar por concílios regionais, como o Concílio de Cartago, em 418 d.C (Denzinger, 2007, nº. 222-223), e o de Orange, em 529

¹⁸⁸ A primeira vez que Agostinho utiliza o termo “pecado original” é em sua obra *Ad Simplicianum*, de 396 d.C. Depois Agostinho volta a usar o termo nas *Confissões*, de 397-401 d.C. Aqui, ainda não havia no pensamento de Agostinho sobre o pecado original a ideia de transmissão da pena e da culpa do pecado de Adão.

¹⁸⁹ Heresia do séc. V, conhecida por seu otimismo antropológico. Tem como principal nome Pelágio, que dá nome à heresia. Entretanto, segundo Agostinho, o maior arquiteto do pelagianismo é Juliano de Eclano.

¹⁹⁰ Para saber mais, ver: Silva, 2022, p. 92-121.

d.C. (Denzinger, 2007, nº. 371-372), e, mais tarde, pelo Concílio de Trento, como se verá a seguir.

4.5.1.3 A condição humana na teologia escolástica

Com a adesão ao pensamento de Agostinho sobre a defectibilidade da natureza humana por meio do pecado original e da necessidade da graça de Cristo como meio de redenção para a humanidade, graça esta conferida através do batismo, a questão da condição humana continuará sendo uma questão teológica a ser refletida nos anos que se seguem. O pelagianismo já havia sido condenado por concílios regionais e, até mesmo, no Concílio de Éfeso, em 431 d.C., que se manifestou, condenando Celéstio, um dos discípulos de Pelágio e, com ele, o pelaginismo (Denzinger, 2007, nº 267-268).

As questões que se levantam agora são: se em Adão todos pecaram e, como consequência, todos morreram, “em que consiste tal pecado? Sendo transmitido por Adão, como isso viria a acontecer? Em que afeta o ser humano? Qual o verdadeiro sentido do batismo?” (Silva, 2022b, p. 129). A grande questão aqui é que a definição clássica de pecado é que este é um ato voluntário da pessoa. Sendo ato voluntário, não seria uma injustiça que o pecado de um só homem interferisse na existência de toda a humanidade?

Essas questões foram trabalhadas na escolástica por grandes nomes da teologia medieval, como Anselmo de Cantuária, Pedro Lombardo, Boaventura, Abelardo, Tomás de Aquino, Duns Escoto, entre outros. Alguns desses teólogos vão se manter fiéis ao pensamento agostiniano, mudando apenas a forma de expressar sua teologia; outros, como Abelardo, reconhecerão que a pena do pecado é contraída de Adão, mas não a culpa, por isso, o livre-arbítrio seria suficiente para que o ser humano realizasse qualquer bem (Denzinger, 2007, nº 725; 728).

Dentre os nomes acima citados, destacamos Anselmo e Tomás de Aquino. Os dois teólogos, utilizando-se do pensamento agostiniano, trabalharão o tema do pecado original e, por isso, da condição humana, tendo como ideia principal que a graça de Cristo não é apenas justificação, como apresentada na teologia paulina e mesmo de Agostinho, mas uma *satisfação*. Uma espécie de pagamento por uma falta grave que foi cometida contra Deus.

Santo Anselmo trabalha o tema do pecado original em seu livro *Cur Deus homo?*. Ao contrário de Agostinho, para Anselmo o pecado original não reside na concupiscência, mas na vontade, pois a concupiscência é uma consequência do pecado de Adão (Silva, 2022b, p. 130). Segundo Anselmo, o pecado cometido por Adão foi tão grave que feriu a *honra* de Deus

e, pode-se dizer, a *honra* do ser humano, atraindo para ele e seus descendentes uma dívida que o impedirá de participar da vida feliz, para o qual fora criado, enquanto essa dívida não for quitada¹⁹¹. Entretanto, o ser humano, corrompido pelo pecado, não tem condições de saná-la. Assim,

Aquele que não rende esta honra que é devida a Deus, rouba a Deus sua posse, o desonra; e este é precisamente o pecado. Além disso, enquanto não repara o que roubou, este permanece na culpa; e não será suficiente meramente restaurar o que roubou, mas, considerando o desprezo oferecido, este deve restaurar mais do que roubou... nós devemos também observar que, quando alguém paga o que injustamente roubou, este deve dar algo que o outro não poderia exigir se não estivesse existido o roubo. Assim, pois, todo o que peca, deve devolver a Deus a honra que lhe roubou, e essa é a satisfação que todo pecador deve dar a Deus (Anselmo de Cantuária, 2009, p. 37-38).

Ainda, porque o pecado é um ato cometido contra a honra de Deus, somente um Deus poderia satisfazer sua honra. No entanto, se o pecado é cometido pelo ser humano, quem deve é um ser humano. Como resolver, então, essa questão? Para Anselmo, para que a dívida fosse paga por um ser que estivesse à altura de Deus e que, ao mesmo tempo, pudesse sanar uma dívida que não é de Deus, mas do ser humano, foi preciso que Deus assumisse a natureza humana. Dessa forma,

Por ser Deus, satisfaz o pecado cometido contra Ele e, por ser homem, satisfaz o pecado cometido contra o ser humano, que lhe tirara a justiça original. Assim, a encarnação do Verbo, que é Deus (Jo 1,1), é o início do processo de restauração da natureza humana e de satisfação do pecado diante de Deus (Silva, 2022b, p. 133).

A ideia de *satisfação* parece responder, dessa forma, à questão do perdão do pecado de Adão. No entanto, como dito, essa dívida deverá ser paga oferecendo algo mais, *algo que o outro não poderia exigir, se não houvesse o roubo*. Esse algo mais é a morte de Cristo na cruz. Anselmo explica que Cristo não morre por necessidade, pois não tinha pecado, e a morte é consequência do pecado. A morte de Cristo se dá como ato da vontade, na liberdade. Nesse sentido, assemelha-se com o ato do primeiro homem, que também se deu na vontade. Assim, pela vontade de um (Adão), o pecado e todas as suas consequências passaram a existir e foram transmitidos a toda a humanidade; da mesma forma, pela vontade de um (Cristo), a dívida foi paga (Anselmo de Cantuária, 2009, p. 97-100).

¹⁹¹ Ainda, em sua obra “sobre a concepção virginal e o pecado original”, Anselmo afirma que, “em Adão, todos pecamos quando ele pecou, não porque teríamos então pecado, nós que não existíamos ainda, mas porque existiríamos a partir dele e porque então foi feita essa necessidade de pecar quando existíssemos, porque ‘pela desobediência de um só a multidão foi feita pecadora’” (Sesboüé, 2003, p. 188).

Tomás de Aquino (2005, p. 353-355), por sua vez, diferente de Agostinho e de Anselmo, utilizando-se da linguagem aristotélica sobre *natureza*, demonstra que o pecado original foi tão grave que modificou a natureza humana. Antes do pecado de Adão, o que imperava no ser humano era a *justiça original*. A partir do pecado de Adão, a natureza humana foi modificada e, agora, o que impera é o *pecado original*. Em suas palavras,

Todos os homens que nascem de Adão podem ser considerados como um só homem, enquanto têm em comum a mesma natureza recebida do primeiro pai, do mesmo modo que na cidade todos os membros de uma comunidade são considerados um só corpo e toda a comunidade como um só homem... Por isso, chama-se “original” este pecado que procede do primeiro pai para a sua posteridade, como se chama atual o pecado que procede da alma para os membros do corpo. Assim como o pecado atual cometido por um membro não é pecado de tal membro senão enquanto este membro é alguma coisa própria do homem, e por isso chama-se pecado humano, assim, o *pecado original* não é pecado de tal pessoa senão enquanto ela recebe a natureza do primeiro pai. Ele é chamado por isso *pecado de natureza*, segundo a Carta aos Efésios, que diz: “Éramos por natureza filhos da ira” (Tomás de Aquino, 2005, p. 424).

Se o pecado é de natureza, então não reside na concupiscência, como afirmou Agostinho, nem na vontade, como supunha Anselmo. É a própria natureza humana quem sustenta o pecado original, visto que Adão não é apenas um homem, mas “o homem primordial”. Nele, toda a humanidade existe. A questão da solidariedade natural que vimos em Agostinho é também uma constante no pensamento de Tomás. Nesse sentido, “o pecado *voluntário* da pessoa de Adão torna-se, assim, um pecado de *natureza* para a humanidade. Por sua vez, a natureza viciada que recebemos torna-se a fonte de nossos pecados *pessoais*” (Sesboüé, 2003, p. 190).

Tendo como base a teologia de Agostinho, dos concílios regionais acima citados, assim como a dos escolásticos, e tendo que se confrontar com a teoria pessimista de Lutero, para quem, mesmo após o batismo, o pecado original continua atuando no ser humano, o Concílio de Trento definiu a doutrina do pecado original, dizendo:

Se alguém afirma que a prevaricação de Adão prejudicou a ele só e não à sua descendência; que perdeu somente pra si e não também para nós a santidade e a justiça recebidas de Deus; ou que, manchado pelo pecado da desobediência, ele transmitiu a todo gênero humano “só a morte” e as penas “do corpo, e não também o pecado, que é a morte da alma”, seja anátema; “pois contradiz o Apóstolo, que afirma: ‘Por causa de um só homem o pecado entrou no mundo e com o pecado a morte, assim também a morte atingiu todos os homens, e nele todos pecaram’” [Rm 5,12] (Denzinger, 2007, n° 1512).

Com essa definição, a doutrina do pecado original passa a fazer parte do *corpus* doutrinal da Igreja, o que não significa que o tema não tenha se desdobrado e dado origem a novas concepções sobre os efeitos do pecado de Adão no ser humano.

4.5.2 A redenção da humanidade pecadora por meio de Cristo

Com a influência da teologia paulina acerca do pecado de Adão sobre a teologia da Igreja, a redenção ficou, praticamente, associada à questão do pecado. No documento da Comissão Teológica Internacional (CTI), vemos transparecer essa ideia: “para a fé cristã, os seres humanos, por uma questão de fato histórico, estão alienados da santidade de Deus por causa do pecado” (CTI, 1997, p. 12). Também em documentos do Concílio Vaticano II, vemos essa influência. Em *Gaudium et Spes*, por exemplo, afirma-se: “Estabelecido por Deus em estado de Justiça, o homem, seduzido pelo maligno, logo no começo da história, abusou da própria liberdade, levantando-se contra Deus e desejando alcançar o seu fim fora de Deus” (GS, nº 13). Na *Dei Verbum*, tratando sobre a encarnação do Verbo, aparece o seguinte: “após a queda deles [Adão e Eva], havendo prometido a redenção, alentou-os a esperar uma salvação” (DV, nº 3). Ainda, na *Lumen Gentium*, aparece a fórmula “em Adão caídos” (LG, nº 2).

No entanto, é verdade que a teologia atual tem relido a questão do pecado de Adão, considerando o personagem “Adão” não como sujeito histórico, mas simbólico. Assim, “o pecado de Adão é *pecado da humanidade*, de todos e de cada um, sustentado no livre-arbítrio” (Silva, 2022b, p. 169, grifo do autor). Há, portanto, uma solidariedade interpessoal no pecado. Assim,

Esta solidariedade interpessoal no pecado implica uma sorte de reciprocidade: sou sujeito passivo e ativo do mesmo e como não poso responsabilizar nem a Deus, nem à natureza humana a origem de seu poder dinâmico, tenho que pensar no fator humano como elemento ativador do processo (pecado originante). Como resultado de tal fator, se frustrou a função mediadora da graça, prevista por Deus em primeira instância e exigida por minha socialidade constitutiva, e se abriu uma brecha entre Deus e o homem que este, por si só, não pode reparar, senão apenas ampliar (pecado originado) (De la Peña, 1991, p. 196).

Em todos os casos, para a teologia, o Cristo é quem vem salvar a humanidade de sua condição de pecado. A diferença está no que consideramos condição pecadora do ser humano. Isso porque com a tendência de se trabalhar a ideia de pecado apenas a partir da questão da “hereditariedade do pecado”, corre-se o risco de regressar à ideia de “satisfação vicária” de Santo Anselmo, enxergando em Deus não o Pai misericordioso apresentado por Jesus nos evangelhos, mas o Deus sanguinário que deseja a morte de seu Filho em vista do pagamento de uma dívida adquirida por um Adão, que hoje sabemos ter uma função mais meta-histórica do que histórica. Se, por sua vez, essa condição pecadora do ser humano quer indicar o drama

da existência humana, onde nos deparamos a cada dia com o mal, o sofrimento e a morte, a graça de Cristo ganha novo significado. De fato, exceto na teologia presente no *corpus* paulino, em nenhum outro livro do Novo Testamento a condição humana está associada ao pecado de Adão (Neves, 2014, p. 54); mesmo quando há essa associação na literatura paulina, o foco está mais na graça de Cristo do que no pecado de Adão propriamente dito. O problema, nesse sentido, está na interpretação e no peso que se deu ao longo do tempo ao tema do pecado de Adão. Quando dissociado da graça de Cristo, impera o pessimismo antropológico. No entanto, quando o que impera é a graça, há um otimismo, visto que não é mais Adão a cabeça da humanidade, mas Cristo. Assim, como afirma Ladaria (1998, p. 92), “somente com relação à salvação de Jesus tem sentido perguntar-nos do que Cristo nos liberta”. Sem desconsiderar os efeitos e a influência do pecado no ser humano, visto que é uma realidade e um dado de fé, é preciso ampliar a compreensão sobre a salvação de Jesus Cristo. Uma salvação que se realiza no ser humano através do dom de si mesmo e do Espírito Santo, o que chamamos de “graça”.

4.5.2.1 A graça de Cristo: justificação pela cruz

O conceito “graça” na fé cristã deriva não apenas de um, mas de vários conceitos encontrados no Antigo Testamento. Todos eles dizem respeito à ação salvífica de Deus. Esses conceitos falam da relação entre Deus e o povo escolhido; mostram um certo “despojar-se” de Deus em favor do ser humano, assim como um convite à fidelidade, tanto por parte de Deus quanto do povo, à Aliança. Assim, “não se pode buscar uma fundamentação bíblica da doutrina da graça pela verificação de um conceito isolado” (Schneider, 2009, p. 14). Encontramos as referências à graça divina nos termos que indicam sentimento e movimento em Deus. Dessa forma, compreendemos “graça” como a ação salvífica de Deus na história dos seres humanos. Essa ação salvífica quer mostrar que o Deus, em quem primeiramente os judeus creram e depois os cristãos, não é um Deus ausente da história humana, mas um Deus próximo, que se move em direção ao ser humano para salvá-lo. Nas Escrituras Sagradas, o termo “graça” tem inúmeros significados. Encontrado no Novo Testamento como “*charis*”, uma expressão utilizada principalmente na literatura paulina, tem o significado de “um dom recebido, particularmente para sublinhar a gratuidade da salvação em Jesus Cristo” (Sesboüé, 2003, p. 230). O termo *charis* já teria aparecido na Septuaginta como tradução para *hanan/hen*, do hebraico, que tem o sentido de se “debruçar sobre alguém” e de mostrar benevolência, pois “designa a relação de um superior com um subalterno, portanto um

inclinar-se no sentido de magnânima dedicação” (Schneider, 2009, p. 15). A esse termo, une-se *hesed*, com o sentido de “misericórdia”, “compaixão”, “piedade” “bondade”, que, na Septuaginta foi traduzida por *éleos*. Geralmente, esses termos estão associados à relação de Deus com o ser humano. Assim, enquanto através dos termos *hen/ hanan* podemos compreender “a graciosa inclinação de Deus, principalmente sua graça da eleição” (Schneider, 2009, p. 16), com *hesed* se compreende

A lealdade para com aquele com que quem a gente se compromete, e se aproxima da fidelidade (*emet*); assim, o próprio Deus é celebrado (Ex 34,6) como ‘Deus misericordioso e compassivo, lento em cólera, rico em bondade (*hesed*) e em fidelidade (*emet*)’, porque ele concluiu uma Aliança (*berit*) eterna com o seu povo (Dt 5,10; 7,9.12) (Sesboué, 2003, p. 230)¹⁹².

Hesed ocupa um lugar de destaque na teologia da graça e, no Novo Testamento, é o termo que estaria mais próximo ao que Paulo entendeu por *charis*. Como afirma Ladaria (2004, p. 141-142):

Aplicado o termo ao âmbito estritamente teológico, é sempre o modo de comportar-se de Deus... *Hesed* é, por conseguinte, a atitude de amor e de favor de Deus para com os homens que estão na base de sua atuação concreta. A palavra resume o que Deus é para os homens..., expressa a confiança radical do povo e do crente no amor salvador de Deus. Designa a atitude fundamental de Deus que está na base da aliança que estipulou com o povo e que determina sua fidelidade à mesma... O *hesed* divino vai mais além do que se podia esperar.

A atuação de Deus na vida do ser humano, nesse sentido, é sempre uma atuação redentora, salvífica, presente na história da aliança entre Deus e o ser humano. Deus está voltado para o ser humano, mesmo que este não esteja voltado para Deus e, por diversas vezes, volte-se para si mesmo, num gesto egoísta nessa relação.

O Novo Testamento, principalmente com a literatura paulina, vai compreender *charis*, esse movimento de Deus em direção à humanidade, não apenas como um ato de misericórdia, mas também como um ato de justiça. Influenciado pela literatura intertestamentária e pela literatura sapiencial, Paulo entenderá que *charis* também quer significar “justiça”. Nesse sentido, a graça é “justificante” (Schneider, 2009, p. 18), de tal modo que, em Rm 8,28-30, o apóstolo indica o processo de justificação do ser humano, sua finalidade:

Nós sabemos que Deus coopera em tudo para o bem daqueles que o amam, daqueles que são chamados segundo o seu desígnio. Porque os que de antemão ele conheceu, esses também predestinou a serem conformes à imagem do seu Filho, a fim de ser ele o primogênito entre muitos irmãos. *E os que predestinou, também os chamou; e*

¹⁹² Sobre o tema, ver também: Ladaria, 2004, p. 140-144; também: De la Peña, 1991, p. 207-232.

os que chamou, também os justificou, e os que justificou, também os glorificou (Rm 8,28-30, grifo nosso).

“Justificação” (*dikaíoun*) quer significar tanto “uma declaração forense de inocência, como também indica a ação pela qual Deus comunica sua justiça ao homem, justiça consistente na fidelidade divina à aliança, que leva a Deus a usar de perdão e misericórdia para com seu povo, isto é, que o justifica (o faz justo)” (De la Peña, 1991, p. 252). A finalidade da justificação é, nesse sentido, a glorificação daqueles que foram chamados por Deus, ou, poderíamos também dizer, a configuração a Cristo, “primogênito entre muitos irmãos”. Também em Rm 3,24 o apóstolo afirma que os que creem “são justificados gratuitamente por sua graça, em virtude da redenção realizada em Cristo Jesus”.

Mas é preciso questionar: justificar de quê. A resposta é: do pecado, como já visto anteriormente. Para Paulo, o pecado de Adão deixou marcas profundas na humanidade e uma das marcas é o próprio pecado, que em Paulo parece ser personalizado. Assim, “o dom da graça justifica judeus e gentios, ambos pecadores” (Sesboüé, 2003, p. 232). Nesse sentido, a finalidade da graça de Cristo é tornar o ser humano justo diante de Deus, ou como dito em Rm 5,1, “tendo sido, pois, justificados pela fé, estamos em paz com Deus por nosso Senhor Jesus Cristo”. Essa justificação não se dá, segundo Paulo, pela observância da Lei, mas pela fé em Jesus Cristo, como podemos ver em Gl 2,16: “o homem não se justifica pelas obras da Lei, mas pela fé em Jesus Cristo... porque, pelas obras da Lei, ninguém será justificado”. Além disso, essa graça da justificação se inicia, segundo Paulo, no batismo: “mas vós vos lavastes, mas fostes santificados, mas fostes justificados em nome do Senhor Jesus Cristo e pelo Espírito de nosso Deus” (1Cor 6, 11), com o intuito de, em Cristo, termos uma “vida nova” (Rm 6,4).

Essa justificação do ser humano encontra seu ápice no mistério pascal, com acento na cruz de Cristo. Para Paulo,

[...] pelo batismo nós fomos sepultados com ele [Cristo] na morte para que, como Cristo foi ressuscitado dentre os mortos pela glória do Pai, assim também nós vivamos vida nova. Porque se nos tornamos uma coisa só com ele por morte semelhante à sua, seremos uma coisa só com ele também por ressurreição semelhante à sua, sabendo que nosso velho homem foi crucificado com ele para que fosse destruído esse corpo de pecado, e assim não sirvamos mais ao pecado. Com efeito, *quem morreu, ficou livre do pecado*. Mas, se morremos com Cristo, temos fé que também viveremos com ele, sabendo que Cristo, uma vez ressuscitado dentre os mortos, já não morre, a morte não tem mais domínio sobre ele (Rm 6, 4-5).

Também em Rm 3, 24, o apóstolo afirma que a justificação do ser humano realizada em Cristo Jesus se dá porque “Deus o expôs como instrumento de propiciação, por seu

próprio sangue”. Ele, que “foi entregue por nossas faltas e ressuscitado para nossa justificação” (Rm 4, 25).

Para Paulo, no entanto, a graça é dom do amor de Deus em que se resumem, de certa forma, todos os gestos e etapas da iniciativa salvífica de Deus, assim como é também resultado dessa ação salvífica. A graça, nesse sentido, é dom que se dá gratuitamente, pelo favor de Deus para com o ser humano. “É aquilo que o homem não poderá nunca merecer, o maior presente que poderia receber” (Ladaria, 2004, p. 145). A definição mais clara de “graça” no pensamento paulino se encontra em Rm 11,6: “se é por graça, não é pelas obras; do contrário, graça não é mais graça”. Isso significa que “a salvação de Cristo é gratuita, e gratuita também é a participação do homem nela”. Este é um ponto essencial na noção paulina, a que se recorrerá amplamente na tradição. Somente a vontade divina é fundamento da plenitude humana (Ladaria, 2004, p. 145).

A ideia de que Cristo morreu na cruz por nossos pecados (1Cor 15, 3) para nos justificar diante de Deus será o tema central da teologia da graça dos Padres da Igreja, principalmente os ocidentais. A cruz de Cristo foi identificada pelos Padres da Igreja como o principal meio de redenção do ser humano, a tal ponto que, diante da querela pelagiana, se afirmou que negar a transmissão do pecado de Adão a seus descendentes é negar a necessidade da cruz de Cristo para a salvação de todo o gênero humano (Agostinho de Hipona, 1998, p. 288).

Clemente Romano (2008, p. 28), por exemplo, declarou: “Tenhamos os olhos fixos no sangue de Cristo, e compreendamos como é precioso a seu Pai. Derramado pela nossa salvação, trouxe ao mundo a graça do arrependimento”. Ambrósio de Milão (2005, p. 108), por sua vez, afirmou que: “A carne de Cristo, porém, condenou o pecado, que ele não experimentou ao nascer, e que crucificou ao morrer; para que em nossa carne passasse a existir a justificação pela graça, onde antes só existia um amontoado de impurezas, por causa da culpa”. Já, Agostinho, sustenta a ideia de que “sem a fé, na encarnação, morte e ressurreição de Cristo, nem os antigos justos, para que fossem justos, se purificariam de seus pecados e se justificariam pela graça de Deus” (Agostinho de Hipona, 1998, p. 292-293). Respondendo a Pelágio sobre a necessidade do batismo para a justificação e salvação, Agostinho questiona:

[...] um jovem ou um idoso que faleceu numa região onde não teve a oportunidade de ouvir o nome de Cristo, pôde tornar-se justo pela capacidade da natureza ou por sua própria vontade, ou não pode? Se dizem que lhe foi possível, eis o que é anular a cruz de Cristo, ou seja, afirmar que sem ela alguém pôde viver a justiça pela lei natural e o arbítrio da vontade” (Agostinho de Hipona, 1998, p. 120).

Isso influenciará mais tarde os teólogos da escolástica e resultará na doutrina da graça firmada por Trento, onde o Concílio, de modo definitivo, apresenta a graça de Cristo como único meio de justificação e salvação para a humanidade. Assim, o concílio afirma sobre os que renascem em Cristo: “se não renascessem em Cristo, não poderiam jamais ser justificados, porque com aquele renascimento, pelo mérito de sua paixão, lhes é dada a graça que os torna justos” (Denzinger, 2007, nº 1523). Para Trento, ninguém pode ser justo, “senão pela comunicação dos méritos da paixão de nosso Senhor Jesus Cristo” (Denzinger, 2007, nº 1530). Assim sendo, com influência da teologia paulina, a doutrina da graça, principalmente no Ocidente, deu grande acento à ideia de justificação. O ser humano pecador encontra no Cristo uma forma de ser justificado diante de Deus. Essa justificação tem todas as características de uma satisfação por parte do ser humano a Deus que se sentiu ofendido com o pecado de Adão, perpetuado na humanidade, e que somente Cristo, verdadeiro Deus e verdadeiro homem, teria reais condições de pôr fim a essa ofensa por meio de seu sangue derramado na cruz, como visto acima.

4.5.2.2 *A graça de Cristo: divinização do ser humano*

Se a teologia paulina entende que a graça na vida do ser humano se compreende pela justificação, tendo como ponto alto desta o mistério da cruz e ressurreição, o que influenciou toda a teologia latina, a graça como divinização encontra respaldo na encarnação do Verbo. Aqui, os Evangelhos, principalmente o de João, são as fontes primeiras para a compreensão da divinização do ser humano, embora não se desconsidere o tema da justificação, mas este fica em segundo plano (De la Peña, 1991, p. 268).

Os principais teólogos que pensaram a graça como “divinização” foram os Padres orientais. De acordo com De la Peña (1991, p. 268), “o ponto de partida desta teologia da divinização é um duplo dado bíblico: o conceito veterotestamentário do homem imagem de Deus e a mensagem joanina da encarnação do Logos. Gn 1, 26 e Jo 1, 14 estão, assim, na raiz de toda reflexão oriental sobre o mistério da graça”. A encarnação é a manifestação do amor de Deus pela humanidade: “Pois Deus amou tanto o mundo, que entregou o seu Filho único, para que todo o que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna” (Jo 3,16). Para o evangelista João, o *Logos* divino, que é Deus desde o princípio, “encarnou-se e habitou entre nós; e nós vimos a sua glória, glória que ele tem juntamente ao Pai como Filho único, cheio de graça e verdade” (Jo 1,14); ele possui a plenitude da graça e, por ele, “recebemos graça por graça” (Jo 1,16). Essa graça que o *Logos* nos concede é a Vida, que segundo João, é o próprio *Logos* (Jo

1,4) e que alcançamos através da adesão a ele, ou seja, através da fé. Aqui, a teologia paulina e a joanina se encontram. Quem nele crê, quem vai até ele, tem a Vida (Jo 3,16; 6, 35-36; 8,1; 11,14; 14,6). Nesse sentido, “crer em Jesus é ser salvo (ter vida)” (De la Peña, 1991, p. 262). De acordo com Jean-Yves Leloup, comentando o Evangelho de João,

Seguir o Logos é escutar e aderir ao próprio movimento da Vida em nós. Ser cristão é tornar-se cada vez mais vivo, mais vivente, Um com a Vida. O Logos não é um estranho, um estrangeiro. Ele “está mais próximo de nós do que nossa veia jugular”. Ele é o vivente, a Vida de nossas vidas, A Vida, assim como a Luz, assim como o Amor, não é propriedade de nenhuma raça, de nenhuma seita, de nenhuma religião. Um descrente cheio de vida, de amor e de luz está, sem dúvida, mais próximo do logos e é mais “cristão” do que um crente que se desespera da vida, que duvida do poder do amor que existe nele e que não mais procura a luz. O Logos é a Vida; todo ser vivo é “morada de Deus”, tudo aquilo que vive e respira “é adorável”... “Quem vê o irmão, vê a Deus”, dizem os padres do deserto (Leloup, 2012, p. 171-172)¹⁹³.

Ainda, para João, a fé é dom de amor do Pai e do Filho, dado à humanidade, para que, através desse dom, todos possam permanecer no amor de Cristo (Jo 15, 9) e, assim, possam amar-se mutuamente. Esse dom é o Espírito da Verdade (Jo 14, 17), que é dado para que, aquele que o recebe, possa nascer do alto e ver o Reino de Deus (Jo 3,3-4). A sequência apresentada por João é: o Pai ama o Filho, o Filho ama os discípulos, os discípulos amam-se mutuamente, como podemos ver:

Assim como o Pai me amou, também eu vos amei. Permanecei no meu amor. Se observais os meus mandamentos, permanecereis no meu amor, como guardei os mandamentos de meu Pai e permaneço no seu amor. Eu vos digo isso para que a minha alegria esteja em vós e vossa alegria seja plena. Este é o meu mandamento: amai-vos uns aos outros, como eu vos amei (Jo 15,9-12).

Na primeira carta de João, o autor também afirma: “Amados, amemo-nos uns aos outros, pois o amor vem de Deus e todo aquele que ama, nasceu de Deus e conhece a Deus. aquele que não ama, não conheceu a Deus, porque Deus é amor” (1Jo 4,7-8). Mais adiante, o evangelista afirma: “Deus é amor: aquele que permanece no amor, permanece em Deus e Deus permanece nele” (Jo 4, 16). Isso significa que o amor é o vínculo que une o ser humano a Deus, que o faz participante de sua vida divina. O ato de amor de Deus de enviar seu Filho ao mundo para que, por ele, o ser humano tenha vida, significa assumir para si a criatura, tornando-a semelhante a si, divinizando-a por graça. Essa é a chave de leitura da teologia

¹⁹³ Nessa mesma linha, Juan Mateos e Juan Barreto (1999, p. 48) afirmam: “o conteúdo do projeto divino, e o seu efeito como palavra, é “vida”, a qualidade divina por excelência, a descrição do ser do Pai (6,57: como a mim me enviou o Pai que vive e assim como eu vivo pelo Pai, também aquele que come de mim, viverá por mim). O núcleo e a finalidade da obra criadora, a comunicação da vida, colocada no prólogo do evangelho, faz com que todo este deva ser lido nessa chave. De fato, tal é a missão de Jesus (10,10: eu vim para que tenham vida e em abundância), comunicar a vida ao homem até a plenitude (Cf. 1, 12.13)”.

oriental sobre a graça. A salvação, nesse sentido, se dá pelo amor que nos concede vida plena em Jesus. O ato da encarnação do *Logos* revela a glória de Deus a todo ser humano, que vem habitar em nosso meio, como que armando sua tenda (Malzoni, 2018, p. 62). Por isso mesmo, a salvação é a participação na vida Trinitária¹⁹⁴. Uma participação que somente é possível mediante a encarnação do Verbo.

Esta também será a interpretação feita pela patrística grega. Para os padres orientais, a chave da salvação do ser humano se encontra em sua participação no ser de Cristo, e tendo-o como mediador, no mistério da Trindade. É por isso que a teologia oriental, quando trata de “graça”, fala de “divinização” do ser humano. Reconhece-se que, por graça, o homem se torna aquilo que a Trindade é por Natureza (De la Peña, 1991, p. 268). Para os gregos, principalmente aqueles que se ocuparam com a oposição ao gnosticismo, a graça é compreendida em relação com a encarnação, ou seja, “toda a ‘economia’ gira em torno a este mistério, que projeta luz sobre toda a história” (Ladaria, 2004, p. 150).

Irineu de Lião (1995, p. 493), ao falar da vinda de Cristo, afirmou: “com a sua vinda, espalhou sobre o gênero humano dom mais abundante da graça do Pai”. Tratando da encarnação, ele afirma, ainda, que o Verbo divino “na sua imensa caridade se fez o que nós somos para nos elevar ao que ele é” (Irineu de Lião, 1995, p. 518); ainda, respondendo aos gnósticos, ele aponta que “fazendo descer Deus até os homens pelo Espírito, e elevando os homens até Deus pela encarnação, se nos concedeu, na sua vinda, com toda certeza e verdade, a incorruptibilidade pela comunhão que temos com ele” (Irineu de Lião, 1995, p. 519). Esse movimento do Verbo em direção ao ser humano, encarnando-se, é o que, de fato, diviniza a humanidade. O Verbo é o Filho de Deus e, pela sua encarnação, todo ser humano torna-se filho de Deus. Irineu de Lião (1995, p. 336), por isso, ressalta:

Esse é o motivo pelo qual o Verbo de Deus se fez homem e o Filho de Deus, Filho do homem: para que o homem, unindo-se ao Verbo de Deus e recebendo, assim a adoção, se torna-se filho de Deus. Nunca poderíamos obter a incorrupção e a imortalidade a não ser unindo-nos à incorrupção e à imortalidade.

Entre os padres gregos destaca-se o texto de Jo 10, 36, que, na verdade, é uma citação do Sl 82, 6: “Eu declarei: sois deuses, todos vós sois filhos do Altíssimo” (Ladaria, 2004, p. 151). O Verbo, ao encarnar-se, torna-nos participantes de sua condição de filho. Somos filhos no Filho. Todavia, embora Irineu tenha já lançado a ideia de participação do ser humano na

¹⁹⁴ Para Leloup (2012, p. 191), “por sua encarnação, o Logos faz entrar o mundo na vida intratrinitária; coloca-o em ‘relação’ com seu fundamento e sua origem na simplicidade de uma presença unificada, atenta... Seu símbolo é a relação de intimidade que, às vezes, pode ser conhecida entre um pai e um filho”.

vida divina por meio da encarnação do Verbo, a noção de “divinização” teria sido utilizada pela primeira vez por Clemente de Alexandria: “Ele (Jesus) nos deu a graça da herança paterna, grande, divina e que não se perde, *divinizando* ao homem por um ensinamento celeste” (Ladaria, 1995, p. 152, grifo nosso). Essa “divinização” do ser humano é fruto da graça divina. Assim, “o homem se converte em Deus, porque Deus assim o quer” (Clemente de Alexandria, 2014, p. 226). Assim, Atanásio de Alexandria, em *Contra Arianos*, afirmará:

O homem, solidário com a criação, não teria sido divinizado, se Cristo não fosse verdadeiramente Deus. O homem não se aproximaria do Pai, se aquele que encarnou não fosse, por natureza, Verbo autêntico. Do mesmo modo, nós somente teríamos sido libertados do pecado e da maldição por meio de uma carne, humana por natureza, que o Verbo tivesse assumido. Com toda certeza, o homem não teria sido divinizado, se o Verbo feito carne não tivesse, por natureza, nascido do Pai, seu Verbo propriamente dito. Portanto, a união realizou-se de tal modo que [não só] associa o homem Àquele que, por natureza, pertence à divindade, [mas também] assegura a sua salvação e a sua divinização (Huscenot, 1998, p. 17).

Em Basílio de Cesareia (2012, p. 144), por sua vez, a divinização do ser humano é a prova de que o Espírito Santo é Deus. Para ele, os que foram iluminados pelo Espírito, tornam-se “espirituais e projetam a graça a outros”, buscam “a permanência em Deus, a assimilação a Deus e o desejo supremo: fazer-se Deus”. A finalidade dessa divinização é tornar o ser humano aquilo para o qual ele é chamado desde o início: “imagem e semelhança de Deus” (Gn 1,27). Nesse sentido, “para os gregos, a divinização do homem é sua plena humanização” (De la Peña, 1991, p. 272).

4.5.3 A redenção pela humanização: voltar aos evangelhos

Embora o tema da salvação da condição pecadora do ser humano também apareça nos Evangelhos, o sentido desta toma novo significado a partir da pregação e da ação de Jesus, que anuncia e, ao mesmo tempo, instaura o Reino de Deus. Nesse processo, a redenção é apresentada como libertação de sofrimentos que causam a morte, seja ela física ou moral. Jesus concentra sua pregação e sua atividade nos excluídos da sociedade: os pobres, os doentes, as mulheres, os chamados “pecadores públicos”, os endemoniados, os leprosos – que mais que um doente, fazia daquele acometido por esse mal um “impuro” do ponto de vista da religião (Pagola, 2014, p. 195) –, tudo em vista do Reino de Deus. Um texto que nos ajuda a compreender a missão de Jesus e, por isso, o que os Evangelhos compreendem por redenção/salvação é Lc 4, 16-21. Aqui, temos o itinerário da missão de Jesus, o “para quem” a missão se dirige em primeiro lugar: os pobres, os cegos, os cativos; tudo isso em vista da

proclamação do ano da graça do Senhor, estabelecendo, assim, uma “aliança eterna”, como anunciou o profeta Isaias (Is 61, 1-2.8). O foco da missão de Jesus é “remediar ou ao menos aliviar o sofrimento humano” (Castillo, 2017, p. 57). Isso porque, para Jesus, o Reino de Deus “era, acima de tudo, a cura das enfermidades e dos *sofrimentos*” (Castillo, 2017, p. 56, grifo do autor)¹⁹⁵. Em Mt 4,23-24, o anúncio do Reino está vinculado à cura de todas as doenças e enfermidades:

Jesus percorria toda a Galileia, ensinando em suas sinagogas, pregando o Evangelho do Reino e curando toda e qualquer doença ou enfermidade do povo. Sua fama espalhou-se por toda a Síria, de modo que lhe traziam todos os que eram acometidos por doenças diversas e atormentados por enfermidades, bem como endemoniados, lunáticos e paralíticos. E ele os curava¹⁹⁶.

Ainda, os pobres, os que têm fome, os que choram, os que são perseguidos, são chamados por Jesus de “bem-aventurados”, “felizes”, porque a estes será dado o Reino de Deus (Lc 6, 20-23; Mt 5, 1-12). A estes, acrescentem-se os chamados “pecadores públicos”, como os cobradores de impostos e as “pecadoras” (Lc 7,36-50; 15, 1-32; 19, 1-10; Mc 2,15-17; Mt 9, 10-13; Jo 4, 1-39; 8,1-11, etc.). A todos estes, Jesus veio salvar: “o filho do Homem veio procurar e salvar o que estava perdido” (Mc 19,10), ou seja, “Jesus teria se colocado ao lado dos fracos e, com isso, teria manifestado que, no mais íntimo de seu ser, era também um deles” (Guardini, 2021, p. 106). Tudo isso é realizado como contraposição a uma religiosidade extremamente legalista e excludente, que via no mero cumprimento de preceitos uma forma de redenção. Por diversas vezes, Jesus se contrapôs a esse tipo de religiosidade, mostrando uma religiosidade que, antes do cumprimento de preceitos, preocupa-se com redimir o ser humano do sofrimento (Castillo, 2017, p. 46). Para Jesus, a Lei está para o ser humano, não o ser humano para a Lei (Mc 2,27). Nesse sentido, “uma norma qualquer, por mais divina que se considere, se não nos tornar mais sensíveis à dor do mundo e à felicidade das pessoas, é uma norma que certamente não vem do Deus que Jesus anunciou” (Castillo, 2010, p. 58)¹⁹⁷.

É diante desse movimento de Jesus para os pequeninos que compreendemos que a redenção visa, antes de tudo, *a humanização do ser humano*, ou seja, sua dignidade enquanto

¹⁹⁵ Para José Antonio Pagola (2014, p. 191), “A misericórdia de Deus não é uma bela teoria sugerida por suas parábolas. É uma realidade fascinante: junto a Jesus, os enfermos recuperam a saúde, os possuídos pelo demônio são resgatados de seu mundo escuro e tenebroso. Ele os integra numa sociedade nova, mais sadia e fraterna, mais bem encaminhada para a plenitude do reino de Deus”.

¹⁹⁶ Ver também: Mt 9, 35; Mc 1,39; Lc 4,14-15.40; 6, 17-19.

¹⁹⁷ Castillo (2016b, p. 20, grifo do autor) afirma ainda: “*para Jesus, a salvação religiosa não vinha em primeiro lugar, mas a necessidade humana. Porque o único caminho para encontrar Deus é encontrar o humano*”.

humano. O movimento de Deus na história humana tem como finalidade a humanização plena do ser humano, que passa pela cura dos sofrimentos, antes mesmo de uma justificação e divinização. Essas duas realidades da salvação, *justificação* e *divinização*, se não forem bem compreendidas e vistas como um ato único de Cristo em concordância com toda a sua vida, correm o risco de afirmar que a salvação se dá pela libertação do humano em nós, o que seria um absurdo. Com isso, não queremos aqui afirmar que a teologia da graça pautada no tema da justificação do ser humano pela cruz de Cristo ou da divinização do ser humano a partir da encarnação sejam teologias ultrapassadas. De forma alguma. Mas é preciso, antes de tudo, considerar que a encarnação do Verbo e o mistério pascal são realidades que visam, antes de tudo, a dignidade humana e se compreendem somente se considerada toda a vida de Cristo e não apenas eventos localizados. Nossa proposta, nesse sentido, apresenta a humanização do ser humano como ponto fundamental para a Teologia da Redenção, considerando que a realidade de justificação e divinização faz parte daquilo que chamamos aqui de *redenção pela humanização*.

4.5.3.1 Humanização de Deus, humanização do ser humano

Em antropologia teológica é muito comum se ouvir que o ser humano é *capax Dei* (capaz de Deus). Isso por que, quando lemos os primeiros versículos do livro de Gênesis, vemos que Deus criou o ser humano à sua *imagem e semelhança* (Gn 1, 26). Isso indica que há uma relação de muita proximidade entre o ser humano e Deus. A nenhuma outra criatura foi dada a prerrogativa de que fosse imagem e semelhança de Deus, apenas ao ser humano. Essa relação é atestada desde as primeiras páginas das Escrituras até as últimas. O que a história sagrada narra é a relação entre Deus e o ser humano. Tudo diz respeito a isso, como afirma Gesché (2004b, p. 36):

Para falar do ser humano, a Escritura tem uma gramática toda particular: fala dele não diretamente, mas vendo-o em sua relação com Deus. Toda a Escritura não é nem discurso sobre Deus nem discurso sobre o ser humano, mas sobre a relação entre ambos (criação, aliança, encarnação).

No entanto, nessa relação, antes mesmo de o ser humano ser *capax Dei*, deve-se considerar Deus como *capax hominis* (Gesché, 2004b, p. 201). Em toda a história da salvação, o movimento primeiro é de Deus em direção ao ser humano. Esse é um movimento de esvaziamento de uma transcendência que, por vezes, é vista como obstáculo a essa relação, para uma *transcendência da proximidade*, ou seja, “a transcendência de Deus torna-se a de

uma capacidade e de uma proximidade do ser humano” (Gesché, 2004b, p. 216). Visto dessa forma, o próprio ato criador é a manifestação de um Deus capaz do ser humano, ou seja, um Deus que busca relacionar-se com um outro que lhe é diferente em natureza e que ao mesmo tempo é criatura sua. Essa proximidade entre Deus e o ser humano é verificada ainda no segundo relato da criação, onde há diálogo entre ambos, mesmo que em uma situação que, na narrativa bíblica, justificaria todo o sofrimento pelo qual o ser humano passa desde que nasce (Gn 3, 8-19).

A capacidade e proximidade de Deus para com o ser humano verificam-se, ainda, nas diversas “eleições e alianças” feitas por Deus em vista da salvação, seja de uma pessoa, de uma família, ou mesmo de um povo (Gn 6,8-18; 12, 1-3; 17, 4-21; 22, 15-18; 26, 2-5; 28,13-17; Ex 19, 3-8; Dt 5, 1-3, apenas para exemplificar). Todavia, para a fé cristã, essa proximidade encontra sua plenitude quando Deus, em vez de apenas relacionar-se com o ser humano, falando com ele através dos profetas, assume a própria natureza humana como uma realidade sua, ou seja, quando se humaniza e se apresenta ao mundo como ser humano e recebe uma identidade humana: Jesus de Nazaré. O tema da encarnação, nesse sentido, não é importante apenas quando se pensa redenção como divinização do ser humano, mas também e, antes de tudo, como *humanização de Deus*. É isso o que nos ensina o prólogo do Evangelho de João: “no princípio era o Verbo, o Verbo estava com Deus, o verbo era Deus... e o Verbo se encarnou e habitou entre nós” (Jo 1,1;14)¹⁹⁸. Nesse sentido, “Deus, tal como se nos foi revelado na vida e nos ensinamentos de Jesus, somente pode ser conhecido pela *encarnação* (que comporta a humanização) de Deus em Jesus” (Castillo, 2017, p. 45, grifo do autor). É Jesus, Verbo encarnado, quem nos revela Deus tal como ele é, ao mesmo tempo em que nos mostra a real relação que deve existir entre o ser humano e Deus, porque o Verbo de Deus não assume apenas a carne, mas tudo o que é próprio do ser humano,

[...] com sua condição de debilidade e finitude (Jo 3, 6; 17,2), com sua corporeidade determinada, sujeita aos condicionamentos do espaço e do tempo e, portanto, com suas potencialidades limitadas e, não obstante, acentuadamente dramáticas, porque capazes de escolher ou rejeitar o Espírito, único que vivifica (Cf. Jo 6, 63). A “carne” é, simultaneamente, a humanidade concreta do homem, o mundo com sua característica “terrena” determinada e finita; numa palavra, o ser histórico com toda

¹⁹⁸ Tema também presente em 1Jo 1,1-4: “O que era desde o princípio, o que ouvimos, o que vimos com nossos olhos, o que contemplamos, e o que nossas mãos apalparam do Verbo da vida – porque a Vida manifestou-se: nós a vimos e dela vos damos testemunho e vos anunciamos esta Vida eterna, que estava voltada para o pai e que nos apareceu – o que vimos e ouvimos vo-lo anunciamos para que estejais também em comunhão conosco. E a nossa comunhão é com o Pai e com seu Filho Jesus Cristo. e isto vos escrevemos para que a nossa alegria seja completa”. A questão da carnalidade do Verbo é, também, tema da primeira carta de João: “Nisto reconheceis o espírito de Deus: todo espírito que confessa que Jesus Cristo que Jesus Cristo veio na carne é de Deus; e todo espírito que não confessa Jesus não é de Deus; é este o espírito do Anticristo”.

a riqueza das relações que o condicionam e diante das quais é capaz de se situar graças à sua origem. Se, por um lado, o Verbo indica o sujeito divino do evento da encarnação, com toda a riqueza da sua divindade consubstancial ao Pai e com toda a sua específica distinção pessoal em relação a ele, carne, por sua vez, nos evoca o horizonte encorpado da história, enquanto determina o homem e é produzido pelo homem (Forte, 1995, p. 132).

Deus assume, assim, uma característica totalmente diferente daquele Deus dos filósofos e daquela interpretação de muitas religiões (inclusive algumas correntes do cristianismo), de um Deus que não se ocupa do ser humano, mas quando se ocupa é para acusá-lo de algo e exigir reparação¹⁹⁹. O Deus que se humaniza e que se apresenta a nós como ser de relação encontra no Verbo encarnado o elo que une essas duas realidades, a divina e a humana, ou seja, “a originalidade do cristianismo consiste, entre outras coisas, em não limitar-se a falar da *relação* de Deus com o ser humano, mas em estabelecer, além disso, como ponto de partida, a união de Deus com o ser humano. Porque isso é o que, na realidade, Jesus Cristo representa” (Castillo, 2015, p. 9). Dessa forma, “em Jesus, o crente vê, lê e decifra precisamente a relação mais estreita que há, a relação por excelência entre Deus e o ser humano. E daí decifra o seu ser” (Gesché, 2004b, p. 37)²⁰⁰. A humanidade do Verbo é, portanto, a chave para se compreender a redenção pela humanização. De acordo com Maria Clara Bingemer (2008, p. 16), “Se Deus não tocou por dentro a vida, a morte e o sofrimento, se Deus não abraçou, não assumiu pessoalmente tudo o que existe, nossa salvação fica seriamente comprometida e até questionada”. Somente sendo humano é que, de fato, Deus pode redimir a humanidade e essa redenção encontra seu ápice na humanização do ser humano²⁰¹, porque a encarnação supõe essas duas realidades; ou seja, ao falarmos de humanização de Deus, estamos falando da humanização do ser humano (Castillo, 2015, p. 10). Nas palavras de Maria Clara Bingemer (2008, p. 17), “se [Jesus Cristo] não fosse Deus, não nos salvaria. Se não fosse humano, também não”.

4.5.3.2 *Redimidos de quê?*

Como visto, difundiu-se ao longo da história do cristianismo, principalmente no ocidente, uma teologia da redenção muito marcada pela ideia de que a salvação do ser

¹⁹⁹ Ver: Castillo, 2015, p. 19.

²⁰⁰ Para Pascal (1999 *apud* Gesché, 2004b, p. 37), “não apenas conhecemos a Deus somente por Jesus Cristo, como ainda conhecemos a nós mesmos somente por Jesus Cristo. Só conhecemos a vida e a morte por Jesus Cristo. Fora de Jesus Cristo não sabemos o que é a nossa vida, nem nossa morte, nem Deus, nem nós mesmos”.

²⁰¹ Gregório Nazianzeno já havia dito que “o que não foi assumido, não pode ser redimido”, diante da heresia de Apolinário.

humano se dá através de sua justificação pela cruz de Cristo. Tomada na sua forma mais radical, chegou-se a afirmar que a morte de Cristo era necessária para satisfazer uma dívida contraída pelo ser humano contra Deus por causa do pecado original. Segundo essa teoria, somente o sacrifício cruento do filho de Deus seria capaz de redimir toda a humanidade que carrega essa dívida dos primeiros pais.

Essa visão da cruz de Cristo é um tanto quanto fatalista e apresenta um Deus que vai totalmente na contramão daquele que Jesus revelou nos Evangelhos. A cruz de Cristo é ato de amor, não um simples pagamento de dívida, que exige o sangue de um inocente em vista da salvação de todos²⁰². De outra forma, o Deus cristão seria uma contradição de si²⁰³. O que o evangelho de João nos ensina é que “Deus amou tanto o mundo que entregou o seu Filho único, para que todo o que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna. Pois Deus não enviou o Filho ao mundo para julgar o mundo, mas para que o mundo seja salvo por ele” (Jo 3, 16-17), e esta salvação se revela nas cotidianidades. Isso significa que,

A fé cristã é profundamente *positiva e otimista*. Sem desconhecer o pecado, a tendência egocêntrica presente no ser humano, as conseqüências desastrosas do egoísmo, ela afirma primeiramente a Boa-Nova de um Deus que nos ama e nos aceita, que se alegra em nos perdoar, que se revela como amor e misericórdia, suplantando assim o pecado humano. Ser cristão não é se carregar de novas obrigações, que viriam a se juntar às muitas que já temos. Ser cristão é viver as inevitáveis tensões da nossa condição humana de modo diferente, a saber, com fé, esperança e amor, iluminados e fortalecidos por Deus (Miranda, 2009, p. 13).

Nesse sentido, embora o tema do pecado original e da necessidade de salvação de tal pecado tenha sua importância e seja mesmo doutrina, a questão da salvação do ser humano está muito além do tema do pecado dos primeiros pais. Reduzir a salvação de Jesus Cristo ao tema do pecado original é reduzir a própria salvação de Jesus Cristo. Mesmo porque, ainda que pelo batismo, como afirma a teologia tradicional, sejamos lavados do pecado original, o ser humano continua pecando e os efeitos do pecado, como a morte, o mal, o sofrimento,

²⁰² Sobre isso, Ratzinger (2005 *apud* Souza, 2023, p. 85) afirma: “Apesar de muito difundida, trata-se de uma visão errada. Na Bíblia, a cruz não aparece como elemento de um mecanismo do direito lesado; pelo contrário, a cruz representa nela a radicalidade do amor que se entrega sem reservas, num processo em que alguém é o que faz e faz o que é; ela é expressão de uma vida que é totalmente ser para o outro”.

²⁰³ Nas palavras de José Maria Castillo (2015, p. 19), “dado que a cristologia é indissociável da soteriologia, parece razoável pensar que qualquer estudo sobre Jesus Cristo deva ter muito presente, do princípio ao fim, que a teologia da redenção e da salvação, associadas à teologia da cruz e da dor, serviram, em muitos casos, mais afastar as pessoas da fé em Jesus do que para aproximá-las de Deus. pela simples razão que tais teologias não enfrentam devidamente o problema do mal. E, o que é pior, colocam o tema do sofrimento de forma que a solução ricocheteia contra o próprio Deus, a ponto de convertê-lo no ‘deus-vampiro’, sádico e cruel, do qual tantas vezes se tem falado mais com ressentimento e demagogia do que com o devido respeito que merecem assuntos tão sérios para muitas pessoas. O fato é que, a esta altura, se continua ensinando que Deus quis a morte de seu Filho, que necessitou da dor e do sangue de seu filho para nos salvar do pecado”.

segundo a teologia clássica, continuam aí. Não desapareceram com o batismo. Ainda somos atingidos por essas realidades. Por isso, a pergunta: de quê o ser humano é redimido?

A resposta a essa pergunta não é tão simples de se responder, talvez por que não haja apenas uma resposta. Mas podemos compreender a salvação que Jesus Cristo nos dá a partir “dos atos salvíficos que Ele realizou na história” (Souza, 2023, p. 86), fugindo, assim, da imagem veterotestamentária do “bode expiatório”. Dessa forma, para compreender a salvação que Jesus nos oferece, é preciso voltar aos Evangelhos, às cotidianidades ali presentes, aos atos redentores ou salvíficos de Jesus em sua relação com os mais pequeninos, pois, segundo Castillo (2017, p. 47, grifo do autor), “lendo os evangelhos, fica evidente que, para Jesus, a religião consiste essencialmente em viver um comportamento tão autenticamente humano que nos leve a ser *integralmente humanos*”. Essa é a salvação de Jesus Cristo presente nos Evangelhos: a *humanização do ser humano*.

4.5.3.2.1 A salvação de Jesus Cristo nas cotidianidades do ser humano

Bruno Forte (1995, p. 5), em *Teologia da História*, afirma que “da ‘cruz da história’ se levanta a interrogação sobre o sentido da própria história”; diz, ainda,

É da “cruz da história” que faz nascer a pergunta sobre o seu significado: as interrupções e as quedas, as retomadas e os novos inícios propõem a interrogação inevitável sobre um possível sentido de tudo isso, estimulando a busca de uma espécie de “filão vermelho” que unifique a fragmentariedade das obras e dos dias dos homens e alimentando o desejo de meta que de certo modo torne aceitável a fadiga de viver (Forte, 1995, p. 9).

Diante disso, “uma teologia da salvação não pode prescindir da história da salvação vivida e tematizada ao longo dos tempos” (Miranda, 2009, p. 17), e quando olhamos para a história da salvação, vemos que a ação de Deus tem como objetivo salvar, libertar o seu povo do sofrimento e fazer aliança com ele: “Eu vi, eu vi a miséria do meu povo que está no Egito. Ouvi seu grito por causa dos seus opressores; pois eu conheço as suas angústias. Por isso, desci a fim de libertá-lo da mão dos egípcios, e para fazê-lo subir desta terra para uma terra boa e vasta, terra que mana leite e mel” (Ex 3, 7-8). A libertação do sofrimento, de qualquer tipo que seja, é, portanto, o motivo desse *movimento kenótico* de Deus, visando dar dignidade ao ser humano, uma dignidade para o qual fora criado e que é o que de fato o define como humano. O sofrimento é algo que desfigura o ser humano, que o desumaniza, que o humilha e que, portanto, deve ser redimido. Por isso, “a implantação do reino de Deus precisa começar ali onde o povo está mais humilhado” (Pagola, 2014, p. 113). É esse o movimento que vemos

Jesus realizar nos Evangelhos, um movimento humanizador, a partir de baixo, “*pois somente a partir de baixo é que se vê a realidade nua e crua da dor do mundo*” (Castillo, 2010, p. 43, grifo do autor). Já dissemos que, em Lc 4,17-21, encontramos o itinerário da missão humanizadora de Jesus:

Foi-lhe entregue o livro do profeta Isaías; desenrolou-o, encontrando o lugar onde está escrito: “O Espírito do Senhor está sobre mim, porque ele me consagrou pela unção para evangelizar os pobres, enviou-me para proclamar a libertação aos presos e aos cegos a recuperação da vista, para resistir a liberdade aos oprimidos e para proclamar um ano de graça do Senhor”. Enrolou o livro, entregou-o ao servente e sentou-se. Todos na sinagoga olhavam-no, atentos. Então começou a dizer-lhes: “Hoje se cumpriu aos vossos ouvidos essa passagem da Escritura”.

O cerne da missão de Jesus está na libertação daquilo que condiciona o ser humano ao sofrimento. Os atos salvíficos de Cristo, nesse sentido, são todos atos de libertação de uma condição que curva o ser humano. Dessa forma, “a religiosidade de Jesus se centrava, acima de tudo, em algo tão profundamente humano como remediar o sofrimento” (Castillo, 2017, p. 46). Os primeiros milagres indicados pelos evangelistas nos dão testemunho disso, como podemos ver:

Jesus percorria toda a Galileia, ensinando em suas sinagogas, pregando o Evangelho do Reino e curando toda e qualquer doença ou enfermidade do povo. Sua fama espalhou-se por toda a síria, de modo que lhe traziam todos os que eram acometidos por doenças diversas e atormentados por enfermidades, bem como endemoniados, lunáticos e paráliticos (Mt 4,23-24).

No evangelho de Marcos, logo no início da vida pública de Jesus, após ter chamado os primeiros discípulos, Jesus cura um endemoniado e, logo em seguida, a sogra de Pedro e outros tantos (Mc 1,21-45). O mesmo acontece com o evangelho de Lucas, em que, após o seu discurso na sinagoga da Galileia, Jesus cura diversas pessoas (Lc 4,31-41). Mesmo em João, podemos dizer, há uma realidade de cura no primeiro sinal realizado por Jesus. Aqui não seria uma cura física, mas existencial. O primeiro milagre, ou sinal, realizado por Jesus no evangelho de João se dá em uma festa de casamento, que, por não ter mais vinho, tinha perdido o seu sentido. O vinho dado por Jesus resgata o sentido da festa. Agora todos podem se alegrar, porque há um vinho novo, muito melhor do que aquele dado primeiramente (Jo 2, 1-11). Esse gesto realizado por Jesus no evangelho de João, assim como nos sinóticos, “não é apenas demonstrativo; ele é expressivo do ministério pessoal de Jesus e, portanto, da salvação que será comunicada aos homens” (Léon-Dufour, 1996, p. 164).

As curas realizadas por Jesus são uma constante em sua missão, e em cada uma delas o que se dá àquele que foi curado é muito mais do que a saúde do corpo, é a sua dignidade

enquanto ser humano. Pensemos, por exemplo, na situação daqueles que eram acometidos pela lepra. A Lei dizia que o leproso deveria andar com suas vestes rasgadas e seus cabelos desgrenhados, cobrindo o bigode e gritando: “Impuro! Impuro!” (Lv 13, 45-46). Jesus, ao curar o leproso, purifica-o e resgata-lhe a dignidade (Mt 8, 1-4; Mc 1, 40-45; Lc 5,12-15; 17,11-19). No tempo de Jesus, muitas doenças eram consideradas uma espécie de maldição e de afastamento da benção de Deus ao indivíduo; era como se Deus tivesse abandonado o sujeito. A lepra e outras doenças da pele, além de serem doenças físicas, eram vistas como doenças religiosas, onde aquele que era acometido devia afastar-se da convivência religiosa por conta de sua “impureza”. De acordo com José Antonio Pagola (2014, p. 195-196),

Abandonados por Deus e pelos homens, estigmatizados por seus vizinhos, excluídos em boa parte da convivência, estes enfermos constituem, provavelmente, o setor mais marginalizado da sociedade. Mas, estão realmente abandonados por Deus ou têm um lugar privilegiado em seu coração de Pai? O dado histórico é inquestionável: Jesus dedica-se a eles antes que a quaisquer outros. Aproxima-se dos que se consideram abandonados por Deus, toca os leprosos que ninguém toca, desperta a confiança naqueles que não tem acesso ao templo e os integra no povo de Deus tal como ele o entende. Estes precisam ser os primeiros a experimentar a misericórdia do Pai e a chegada de seu reino. Sua cura é a melhor “parábola” para que todos compreendam que Deus é, antes de mais nada, o Deus dos que sofrem o desamparo e a exclusão.

Nesse sentido, “Jesus veio dizer que tem muito mais importância a humanidade que a religião” (Castillo, 2016a, p. 55). O mesmo acontece quando Jesus perdoa os pecados cometidos por alguém (Lc 7, 36-50; Jo 8, 3-11). Aliás, a pregação de Jesus motiva a conversão dos chamados pecadores, como é o caso de Zaqueu. A este, Jesus diz: “Hoje a salvação entrou nesta casa, porque ele também é um filho de Abraão. Com efeito, o Filho do Homem veio procurar e salvar o que estava perdido” (Lc 19, 1-10). Tudo isso se deu no contato cotidiano com as pessoas, principalmente aqueles postos à margem da sociedade da época.

Diante de uma religião que segregava as pessoas, classificando-as como puros e impuros, Jesus mostra-se contrário a esse tipo de segregação e olha com misericórdia para aqueles que foram excluídos do convívio com os demais. Em outras palavras, “lendo os evangelhos, fica evidente que, para Jesus, a religião consiste essencialmente em viver um comportamento tão autenticamente humano que nos leve a ser *integralmente humanos*” (Castillo, 2017, p. 47, grifo do autor). Em todos esses gestos, Jesus declarava que o Reino de Deus anunciado por ele já se fazia presente. Quando questionado por João através de seus discípulos se ele era aquele que haveria de vir ou se deveriam esperar um outro, a resposta de Jesus é clara: “ide contar a João o que vedes e ouvis: os cegos recuperam a vista, os coxos

andam, os leprosos são purificados, os surdos ouvem, os mortos ressuscitam e aos pobres é anunciado o Evangelho; e feliz quem não ficar escandalizado por causa de mim” (Lc 7, 22-23). O Reino de Deus já se faz presente no cotidiano das pessoas, “a fé e a salvação, da forma como são apresentadas nos evangelhos, se relacionam, sobretudo, com problemas e preocupações próprias desta vida” (Castillo, 2017, p. 46). Dessa forma, todos os que foram alcançados pelos atos salvíficos de Jesus, foram redimidos da condição desumana em que se encontravam, isto é, foram humanizados. Já não há mais espaço para o sofrimento, o mal, a morte e o pecado. Em Jesus, tudo ganha um novo sentido. Assim, conforme Gesché (2004a, p. 40),

O mal não é, portanto, uma grandeza fora de controle, inteiramente inevitável. O ser humano não está submisso a isso como a um destino. O pecado é um mal responsável que poderia, portanto, não ser, e do qual se tem controle... isso significa que o pecado é, de alguma forma, apenas um pecado e que o ser humano não se define irremediavelmente pelo mal²⁰⁴.

Entendemos, assim, a *redenção pela humanização*. A humanização de Deus em Jesus de Nazaré é o meio pelo qual o ser humano é humanizado e, portanto, redimido ou salvo. Nas palavras de Castillo (2010, p. 28-29, grifo do autor),

Na encarnação, Deus *se funde e se confunde com o humano*, a ponto de já não ser possível nem entender, nem ter acesso a Deus prescindindo do humano e, menos ainda, em conflito com o humano, com tudo o que é verdadeiramente humano, portanto, com tudo o que nos torna felizes, a nós, humanos, com tudo o que nos realiza, nos aperfeiçoa e nos faz gozar e desfrutar da vida humana em toda a sua amplitude e formosura.

Ao anunciar a boa nova do Reino de Deus, Jesus anunciou também um novo tempo para a humanidade, e não apenas isso. Junto ao anúncio do Reino de Deus, Jesus anunciou o ser humano (Gesché, 2004b, p. 35). Em Jesus, o ser humano compreende-se realmente como humano, de tal modo que “Deus e o ser humano se intersignificam. Se o ser humano chega à realização daquilo que é quando participa da vida divina, Deus, preservada toda analogia, não consoma e não realiza, em seu Verbo, alguma coisa dele próprio, quando se aproxima o mais perto possível de nós?” (Gesché, 2004b, p. 224). A humanização do ser humano é a marca da missão de Jesus. Ele “curou os enfermos, deu de comer aos famintos, acolheu os estrangeiros e excluídos sociais, tratou com respeito e delicadeza as mulheres e as crianças, conviveu com

²⁰⁴ Gesché (2004a, p. 32) afirma ainda: “De fato, o que significa, numa palavra ou em mil, a ideia de salvação senão isto: que nada é irremediável, que nada é definitivo? Tudo pode recomeçar, tudo pode ser retomado, para ser mais exato: *salvo*”. Também José Maria Castillo (2015, p. 39) concorda, afirmando que “Jesus aceitou pecadores e pessoas de comportamento pouco exemplar. Porque a misericórdia e a graça estão acima de toda debilidade humana”.

os pecadores e as pessoas malvistas na sociedade de seu tempo” (Castillo, 2010, p. 62). Em outras palavras, “Jesus Cristo narra Deus, revela Deus e ensina a viver com sua prática de humanidade... Cristo ensina a viver humanamente” (Luciano, 2016). Tudo isso é redenção.

4.5.3.2.2 Mistério pascal e humanização

Quando afirmamos a redenção pela humanização, em nada esvaziamos o sentido da paixão, morte e ressurreição de Jesus. Ao contrário, se é a vida de Jesus, a cotidianidade de seus atos salvíficos que salvam o ser humano, tudo isso culmina no maior ato de amor que alguém poderia dar por aquele ou aqueles a quem ama: a doação da própria vida (Jo 15,13). Tudo aquilo que Jesus realizou enquanto pregava a boa nova do Reino o levou à cruz. A redenção dos pobres, dos doentes, dos endemoniados, dos pecadores resultou na perseguição por parte da religião oficial: “Jesus desconcertou e escandalizou principalmente as pessoas mais religiosas de seu tempo” (Castillo, 2010, p. 17), porque a ética de Jesus buscava o prazer de viver acima de tudo (Castillo, 2010, p. 20). Nisso está a centralidade da missão de Jesus: “Eu vim para que todos tenham vida, e a tenham em abundância” (Jo 10,10). Nesse sentido, “Jesus criticou o criticável. E, no lugar do que criticava, pôs outra coisa, a saber, ofereceu os grandes valores do Evangelho” (Castillo, 2010, p. 23). Tudo isso culminou na cruz.

Os Evangelhos atestam a consciência que Jesus tinha de sua morte como uma realidade para sua vida. Por diversas vezes, tocou no assunto (Mt 16, 21; 17, 22-23; 20, 17-19; 26, 2; Mc 8, 31; 9, 30-32; 10, 32-34 Lc 9, 22.44; 18,31; Jo 12, 20-36; 13,31-35; 14,1-3). Se o Verbo assumiu a carne, assumiu também sua debilidade. Assim,

Deus se fez debilidade. Não considerou ser o bastante o fato de fazer-se humano, simplesmente humano, mas chegou até o ponto mais fraco da condição humana. O apóstolo Paulo tem razão quando fala da “loucura de Deus” e da fraqueza de Deus, (1Cor 1,25). Loucura e fraqueza que se concretizam exatamente na ignominiosa morte de Jesus crucificado (Castillo, 2010, p. 30).

É isso o que afirma o hino cristológico da carta aos Filipenses: “Ele, estando na forma de Deus, não usou de seu direito de ser tratado como um deus, mas se despojou, tomando a forma de escravo. Tornando-se semelhante aos homens e reconhecido em seu aspecto como um homem, abaixou-se, tornando-se obediente até a morte, à morte sobre uma cruz” (Fl 2, 6-8). Dessa forma, “Jesus *conheceu* a morte, não foi dispensado dela, *viveu-a* com todos os seus tormentos, que não se limitam às dores físicas da Cruz” (Gesché, 2004b, p. 152, grifo do autor). Deus realmente se humanizou, não fugiu da condição trágica do sofrimento e da morte. Em sua humanidade, foi açoitado, torturado, humilhado diante dos seus e daqueles que o

acusavam, foi sentenciado a uma morte humilhante destinado aos piores criminosos, foi crucificado e morreu. Foi, de fato, homem e não fugiu dessa realidade, “sem em nada eludir do que é ser homem (*hominem verum*), foi até o fim da *kénosis* da Encarnação, descida na Encarnação que só o é, se chega até aí” (Gesché, 2004b, p. 153).

No entanto, a fé cristã professa que, de fato, Jesus morreu, mas que não permaneceu em estado de morte. Nos evangelhos e nas mais antigas profissões de fé e liturgias batismais, a Igreja professa que, ao terceiro dia, ele ressuscitou. Tal realidade é o que fundamenta a fé cristã desde então, alimentando também na comunidade a esperança de ressurreição (1Cor 15,11-23). Isso porque, a ressurreição é a vitória sobre o último inimigo a ser vencido: a morte (1Cor 15, 26). Aqui está a beleza da redenção que nos dá vida: “Jesus não ressuscitou da morte como se não a tivesse enfim conhecido totalmente”. A morte de Jesus não foi aparente, mas real, e sua ressurreição é prova disso, visto que só ressuscita quem de fato morreu. Nesse sentido, “Cristo ressuscitado é o Cristo que sai da morada dos mortos, do estado (do lugar) assinalado aos mortos, isto é, da verdadeira morte” (Gesché, 2004b, p. 155). E essa ressurreição de Cristo não é uma simples vitória sobre a carne, não pode ser confundida com uma “ressuscitação biológica”, ao contrário, essa ressurreição é “ressurreição-do-Inferno”, ou seja, dessa “morte total”. Assim,

[...] a Ressurreição, uma vez que não é uma simples reanimação pessoal, aparece inteiramente como aquilo que ela é. A saber, uma vitória contra a morte, e não simplesmente, se se pode dizer, contra uma morte, contra tal morte. É a morte que é vencida, a partir do seu próprio espaço, “na casa dela”. Alguém dentre os mortos, e não simplesmente alguém morto, sai da morte, da morada (do estado) em que ela exerce seu poder (*krateisthai*). Consequentemente não se trata mais, tanto para Cristo como para nós, de um simples episódio, mas de um evento, até de um advento. Aqui está o clímax da Ressurreição de Jesus: a morte, e não simplesmente sua morte, é, por ele ou por Deus, vencida (Gesché, 2004b, p. 157, grifo do autor).

Compreendemos, dessa forma, que o mistério pascal é o auge da humanização do ser humano e, portanto, de sua redenção, o que o faz viver a vida como um dom pascal. A saída da morte para a vida, do sofrimento para a alegria, da dor para o prazer de viver é a plenitude da redenção, daquela redenção já vivida pelas pessoas alcançadas pelos atos salvíficos de Jesus na cotidianidade de sua missão, que encontra no mistério da cruz e da ressurreição o seu sentido²⁰⁵. A cruz, aqui, não é vista simplesmente como ato expiatório e satisfação por uma

²⁰⁵ Para Gesché (2004a, p. 29), “No discurso cristão sobre a salvação afirma-se, portanto, que a morte não será esse obstáculo absoluto à nossa realização. Sim, o ser humano morre, mas – e talvez seja, no simples plano cultural, o que há de mais importante nessa mensagem cristã – ele não deve crer que foi feito para a morte (*Sein zun tode*): *ele foi feito para a vida*. A morte, por mais real que seja, não pertence à definição do ser humano. Ele morre, isso é um fato mais do que um direito. A morte não constitui sua finalidade, não pertence ao desígnio de

dívida contraída pelo pecado dos primeiros pais, mas como consequência de uma vida vivida em prática de amor, pois, “tendo amado os seus que estavam no mundo, amou-os até o fim” (Jo 13, 1). A ressurreição, por sua vez, une de modo definitivo o Cristo com a humanidade: “Jesus é não somente o Ressuscitado (*resuscitatus*), mas também e ao mesmo tempo o Ressuscitante (*resuscitans*, participio ativo). O destino pessoal de Jesus e a salvação dos salvos coincidem” (Gesché, 2004b, p. 168, grifo do autor). Nesse sentido, “o ressuscitado é, assim, o paradigma do cumprimento das aspirações mais fortes de todos os humanos” (Castillo, 2015, p. 497).

4.5.3.2.3 A humanização nos humaniza: dimensão social da redenção

José Maria Castillo, em seu livro *A Ética de Cristo*, afirma:

Está claro que, se o próprio Deus viu que para trazer salvação e vida a este mundo teve de se humanizar, todo aquele que quiser trazer algo de luz e esperança a esta terra não tem outro caminho. *Ou a ética é ética de humanização ou não é ética* que mereça nossa atenção, nosso interesse e nosso respeito. Se a questão for vista à luz trazida pelo cristianismo, o caminho de um comportamento honrado e correto está claro e bem traçado... Uma ética construída a partir do Deus humanizado e vivida de acordo com esse Deus *é a única ética que hoje pode ser aceita e que pode humanizar este mundo tão desumano* (Castillo, 2010, p. 34-35, grifo do autor).

Quando questionado por um mestre da Lei o que se deve fazer para herdar a vida eterna, Jesus não lhe deu uma resposta pronta, antes, o fez refletir. Questiona aquele que lhe indagara: “o que está escrito na Lei? Como lê?”, ao que o mestre da Lei responde: “Amarás o senhor teu Deus, de todo o teu coração, de toda a tua alma, com toda a tua força e de todo o teu entendimento [recorrendo a Dt 6,5], e ao teu próximo como a ti mesmo” [recorrendo a Lv 19,18], ao que Jesus responde: “faze isso e viverás” (Lc 10, 25-28). É interessante que, para que o mestre da Lei respondesse dessa forma, devia já haver uma tradição que ligava os dois mandamentos como meios para se alcançar a vida eterna. Nesse sentido, a discussão sobre o amor a Deus e a prática da justiça ou o amor para com o próximo já era algo que fazia parte das discussões sobre a misericórdia, considerando os dois temas interligados (Schottroff, 2007, p. 160).

O mestre da Lei sabia a resposta à sua pergunta, mas quis ainda justificar-se, agora questionando: “quem é o meu próximo?”. Diante dessa nova investida, Jesus utiliza um

sua vinda ao mundo, ao seu destino. O ser humano não foi feito para ela, e sim para a vida (*Sein zu leben*). A morte não é negada, mas ela não encerra nosso horizonte. Ela não define o ser humano. Este último se define e deve se definir de outra forma, por um outro designio”.

recurso já conhecido pelos que o seguem: a parábola, que nada mais é do que uma narrativa que emprega as experiências cotidianas, familiares à maioria das pessoas (Rabuske, 2008, p. 327), com a finalidade de ensinar algo, transmitir alguma mensagem. Todavia, exatamente por serem narrativas que querem transmitir uma mensagem, as parábolas contadas por Jesus “exigem interpretação; apontam para algo mais” (Reid, 2012, p. 983), não são histórias vazias de sentido. Temos, aí, a parábola do “bom samaritano”:

Um homem descia de Jerusalém a Jericó, e caiu no meio de assaltantes que, após havê-lo despojado e espancado, foram-se, deixando-o semimorto. Casualmente, descia por este caminho um sacerdote; viu-o e passou adiante. Igualmente um levita, atravessando esse lugar, viu-o e prosseguiu. Certo samaritano em viagem, porém, chegou junto dele, viu-o e moveu-se de compaixão. Aproximou-se, cuidou de suas chagas, derramando óleo e vinho, depois o colocou em seu próprio animal, conduzindo-o à hospedaria e dispôs-lhe cuidados. No dia seguinte, tirou dois denários e deu-os ao hospedeiro, dizendo: “Cuida dele, e o que gastares a mais, em meu regresso, te pagarei” (Lc 10, 30-35).

Terminada a narrativa, Jesus agora é quem questiona o mestre da Lei: “Qual dos três, em tua opinião, foi o próximo do homem que caiu nas mãos dos assaltantes?” Ele respondeu: “Aquele que usou de misericórdia para com ele”. Jesus, então, disse-lhe: “Vai, e também tu, faz o mesmo” (Lc 10,36-37). Com essa parábola, Jesus ensina que, para ganhar a vida eterna, é preciso que haja não apenas da parte de Deus, mas também da nossa, um movimento misericordioso para com o outro. Existe, dessa forma, uma dimensão social no que entendemos por redenção. Esse movimento não considera as leis de pureza e nem se o meu próximo pertence ao meu grupo ou é um estrangeiro. A misericórdia é sempre universalizante²⁰⁶. Por isso, o próximo não é apenas o outro, mas a própria pessoa que age com misericórdia para com o outro. Essa relação de “proximidade” requer movimento da parte de quem vê o homem ferido, visto que é se fazendo próximo que o outro se torna próximo de quem age. O sacerdote e o levita não foram “próximos” do homem assaltado, por isso não o viram como “próximo”, ao contrário do samaritano. Assim, “o sentido ético se acha explicitamente na mudança de perspectiva: as pessoas não são ‘próximos’ (digamos, pela proximidade espacial ou pelo pertencimento a determinado grupo); é sua ação marcada pelo amor que as *torna* ‘próximos’” (Theissen; Merz, 2004, p. 415, grifo do autor). Com isso, a parábola “demonstra que o amor ao próximo é concebido universalmente, abrange também os estrangeiros ou é exercido por eles” (Theissen; Merz, 2004, p. 416). Dessa forma, pode-se

²⁰⁶ Para o Papa Francisco (2020), na Carta Encíclica *Fratelli Tutti*, esse “é um texto que nos convida a fazer ressurgir nossa vocação de cidadãos do próprio país e do mundo inteiro, construtores de um novo vínculo social” (FT, nº 66)

dizer que o samaritano é o “próximo do próximo” ao dispensar-lhe cuidados²⁰⁷. Como afirma José Maria Castillo (2010, p. 58), “uma norma qualquer, por mais divina que se considere, se não nos tornar mais sensíveis à dor do mundo e à felicidade das pessoas, é uma norma que certamente não vem do Deus que Jesus anunciou”²⁰⁸.

Outro ponto que se pode aprender com essa parábola é que a misericórdia ultrapassa os limites da religião e suas leis. Em vista da dignidade humana, ou seja, da humanização do ser humano, as rixas entre religiões devem ficar de lado. É fato que os samaritanos e os judeus não se davam bem (Jo 4, 9). No entanto, a conservação da vida exige um movimento que supere tais limites. Dessa forma, segundo Castillo (2016a, p. 78), “o tema central desta parábola é a relação de bondade, de proximidade, que supera e vence as divisões, as desigualdades e os enfrentamentos que se produzem entre as religiões e entre as pessoas religiosas por motivos religiosos”.

Por diversas vezes, Jesus indica que a salvação individual implica a salvação coletiva. Quando, entre os apóstolos se quis saber quem seria o maior entre eles, Jesus logo afirmou que o maior no Reino é aquele que se faz pequeno diante do próximo, ou seja, se põe a serviço do próximo (Mt 18,1-4; Mc 9,33-37; Lc 22, 24-27; Jo 13, 13-15). Ainda, aquela pergunta feita pelo mestre da Lei, que ocasionou a narrativa da parábola do “bom samaritano”, aparece também na boca de um homem rico: “que devo fazer para herdar a vida eterna”. Jesus lhe recorda os mandamentos, ao que o homem responde que os segue desde a juventude. Jesus, então, lhe diz: “uma coisa ainda te falta. Vende tudo o que tens, distribui aos pobres e terás um tesouro nos céus; depois, vem e segue-me”. E o texto encerrara-se dizendo que o homem ficou triste e foi embora, porque era muito rico (Lc 18,18-23; Ver também: Mt 19, 16-22; Mc 10, 17-22).

²⁰⁷ Nas palavras de Paul Ricoeur (1990, p. 89), “o próximo é a atitude mesma de fazer-se presente”. Ao contrário do sacerdote e do levita, que viram, mas não se envolveram com o homem caído, mesmo que esse fosse um dos seus compatriotas, o samaritano foi o único que esteve “disponível para o encontro e a presença”. A essa presença do samaritano, Ricoeur chamou de “uma nova mutualidade supersociológica da pessoa e de suas relações”, pois, do ponto de vista sociológico, o samaritano era o estrangeiro, que num primeiro momento na deveria relacionar-se com um judeu. No entanto, do ponto de vista da misericórdia, os limites sociológicos são ultrapassados, fazendo com que o humano em si interesse mais do que sua nacionalidade. O samaritano não deixou de ser samaritano, nem o judeu socorrido deixou de ser judeu, mas a misericórdia com que uma agiu em favor do outro superou os obstáculos de nacionalidade e religião e revelou-os como simplesmente humanos.

²⁰⁸ Papa Francisco (2020) parece concordar com Castillo ao afirmar que “a narração – digamo-lo claramente – não desenvolve uma doutrina feita de ideais abstratos, nem se limita à funcionalidade de uma moral ético-social. Mas revela-nos uma característica essencial do ser humano, frequentemente esquecida: fomos criados para a plenitude, que só se alcança no amor. Viver indiferentes à dor não é uma opção possível; não podemos deixar ninguém caído ‘nas margens da vida’. Isso deve indignar-nos de tal maneira que nos faça descer da nossa serenidade, alterando-nos com o sofrimento humano. Isso é dignidade” (FT, nº 68).

Na *Evangelii Gaudium*, o Papa Francisco (2013) alerta para o indiferentismo e a falta de compaixão pelo próximo:

Para se poder apoiar um estilo de vida que exclui os outros ou mesmo entusiasmar-se com este ideal egoísta, desenvolveu-se uma globalização da indiferença. Quase sem nos dar conta, tornamo-nos incapazes de nos compadecer ao ouvir os clamores alheios, já não choramos à vista do drama dos outros nem nos interessamos por cuidar deles, como se tudo fosse uma responsabilidade de outrem, que não nos incumbe (EG, nº 54).

Também a dimensão do pecado merece atenção nessa dimensão social da redenção. Nos sinóticos, o tema aparece principalmente na pergunta que Pedro faz a Jesus: “Senhor, quantas vezes devo perdoar ao irmão que pecar contra mim? Até sete vezes?”. Diante de tal questão, Jesus responde: “não te digo até sete vezes, mas até setenta vezes sete” (Mt 18, 21-22; também: Lc 17,4). Depois, Jesus conta uma parábola em que um rei resolve acertar as contas com aqueles que lhe devem. Um de seus empregados lhe deve uma boa quantia, mas diante da súplica que este lhe fez, o rei lhe perdoa toda dívida. Mas o que foi perdoado, não teve a mesma consideração com quem lhe devia, não usou de misericórdia na mesma proporção que recebeu. Acusou o companheiro e mandou prendê-lo. O rei, sabendo o que acontecera, mandou prender o servo a quem tinha perdoado, até que pagasse tudo. Antes, disse-lhe: “Servo mau, eu te perdoei toda a tua dívida, porque me rogaste. Não devias, também tu, ter compaixão do teu companheiro, como eu tive compaixão de ti?” (Mt 18,32-33), ao que Jesus conclui: “Eis como meu Pai celeste agirá convosco, se cada um de vós não perdoar, de coração, ao seu irmão” (Mt 18, 35). É a mesma ideia que perpassa a oração do “pai-nosso”: “perdoa as nossas dívidas, como também nós perdoamos aos nossos devedores” (Mt 6, 12; Lc 11,4).

No evangelho de João, o Espírito Santo é dado aos apóstolos, conferindo-lhes autoridade de perdoar pecados: “Recebei o Espírito Santo. Aqueles a quem perdoardes os pecados, ser-lhes-ão perdoados; aquele aos quais retiverdes, ser-lhes-ão retidos” (Jo 20, 22-23). O perdão é um ato de amor, assim como o ato da cruz de Jesus. Antes mesmo da experiência de cruz, Jesus já havia colocado o amor ao próximo como uma norma para a comunidade, colocando-se como referência para esse amor: “Este é o meu mandamento: amai-vos uns aos outros como eu vos amei” (Jo 15,12). Na primeira Carta de João, o autor ainda afirma: “Amados, amemo-nos uns aos outros, pois o amor vem de Deus e todo aquele que ama nasceu de Deus e conhece a Deus. Aquele que não ama, não conheceu a Deus, porque Deus é amor” (1Jo 4,7-8). Chega ainda a dizer: “Se alguém disser: ‘Amo a Deus’, mas odeia o seu irmão, é um mentiroso: pois quem não ama o seu irmão a quem vê, a Deus, a

quem não vê, não poderá amar. Este é o mandamento que dele recebemos: aquele que ama a Deus, ame também o seu irmão” (1 Jo 4, 20-21). Dessa forma, como afirma Agostinho em seu *Comentário ao Evangelho de João*, “quem ama a Deus não pode desprezar o preceito pelo qual Deus manda amar o próximo. E quem ama o próximo santamente, e espiritualmente, nada mais ama no próximo senão Deus. Este amor distingue-se de todo o amor mundano” (Agostinho de Hipona, 2017, p. 366).

Essa é a mesma ideia que perpassa a perícope de Mt 25, 31-46. São salvos os que dão de comer a quem tem fome, de beber a quem tem sede; quem recebe o estrangeiro; quem visita os doentes e encarcerados; quem veste aquele que está nu, porque em todos eles Deus se faz presente. Ao contrário, os que não agem com misericórdia, os que são incapazes de ver Deus no próximo, estes estão condenados. Isso significa que, uma vez que somos humanizados pela graça de Cristo, somos convidados a sermos plenamente humanos e isso se verifica no movimento misericordioso em relação ao próximo.

Nesse sentido, comentando o mandamento do amor a Deus e ao próximo, já citado acima, Gesché (2004a, p. 39) afirma: “a relação com Deus não pode justificar um abandono do irmão. Ela, ao contrário, proíbe-o e manda tratar um qualquer como próximo. É o sentido dos dois mandamentos. Um não pode ficar sem o outro”. A redenção é, portanto, esse movimento misericordioso de Deus que vem ao encontro do ser humano e, por sua humanização nos humaniza, fazendo-nos também corresponsáveis desse movimento. Aquele que alcançou misericórdia deve agir com misericórdia; aquele que foi redimido deve também ele redimir. Essa é uma fórmula básica, quando compreendemos que a missão redentora de Jesus continua através de sua Igreja, em quem o Cristo está perenemente presente, sendo ela Corpo de Cristo (1Cor 12, 27), em quem o Cristo é a cabeça (Ef 4,15). Por isso, ela é “Sacramento Universal de Salvação” (LG, nº 48). Aqui, compreendemos o que o Concílio quis dizer quando afirmou: “As alegrias e as esperanças, as tristezas e alegrias dos homens de hoje, sobretudo dos pobres e de todos os que sofrem, são também as alegrias e as esperanças, as tristezas e as angústias dos discípulos de Cristo” (GS, nº 1) e, ainda,

Descendo às consequências práticas e mais urgentes, o concílio inculca o respeito ao homem; que cada um respeite o próximo como “outro eu”, sem excetuar nenhum, cevando em consideração antes de tudo a sua vida e os meios necessários para mantê-la dignamente, a fim de não imitar aquele rico que não teve nenhum cuidado com o pobre Lázaro. Sobretudo nos nossos tempos, temos a imperiosa obrigação de nos tornarmos próximos de qualquer homem indistintamente; se ele se nos apresenta, devemos servi-lo ativamente, quer seja um velho abandonado por todos, ou um operário estrangeiro injustamente desprezado, ou um exilado, ou uma criança nascida de união ilegítima sofrendo imerecidamente por um pecado que não cometeu, seja um faminto que interpela a nossa consciência recordando a voz do Senhor: “todas as vezes que fizestes isto a um destes meus irmãos mais pequeninos,

a mim que fizestes” (Mt 25,40). Além disso, tudo o que atenta contra a própria vida, como qualquer espécie de homicídios, o genocídio, o aborto, a eutanásia e o próprio suicídio voluntário, tudo o que viola a integridade da pessoa humana, como as mutilações, as torturas físicas e morais e as tentativas de dominação psicológica; tudo o que ofende a dignidade humana, como as condições infra-humanas de vida, os encarceramentos arbitrários, as deportações, a escravidão, a prostituição, o mercado de mulheres e jovens e também as condições degradantes de trabalho, que reduzem os operários a meros instrumentos de lucro, sem respeitar-lhes a personalidade livre e responsável: todas essas práticas e outras semelhantes são dignas de censura. Enquanto elas inficionam a civilização humana, desonram mais os que se comportam dessa maneira, do que aqueles que padecem tais injúrias. E contradizem sobremaneira a honra do Criador (GS, nº 27).

Tudo isso exige redenção, sendo consequências de um pecado estrutural presente em nossa sociedade, desde os tempos antigos e que, a exemplo de Jesus, exigem nossa ação, um movimento de misericórdia diante de tais realidades. A Igreja deve ter consciência de que sua ação não é apenas lutar contra o mal enquanto uma entidade, mas contra os males que se apresentam às nossas vistas nas cotidianidades.

4.5.3.3 *O reino de Deus, a alegria e o riso*

Sabemos que o “Reino de Deus” é o núcleo da pregação e dos atos salvíficos de Jesus. Segundo José Antonio Pagola (2014, p. 115), o tema do Reino de Deus para Jesus é “sua convicção mais profunda, a paixão que anima toda a sua atividade”. Jesus pregou apaixonadamente o Reino de Deus e o apresentou não como algo distante, mas como uma realidade que já pode ser experimentada, porque ele mesmo já o experimentou (Pagola, 2014, p. 121). Isso está claro em Mc 1, 15; Mt 4,17; Lc 4,21. As consequências dessa presença do Reino de Deus na vida das pessoas já podem ser observadas nas curas realizadas por Jesus, no perdão dado aos “pecadores”, na acolhida daqueles considerados impuros ou pecadores públicos, na própria pregação, ou seja, na boa nova que Jesus vem anunciar. O importante para Jesus era mostrar que Deus intervém em favor dos que sofrem e que “essa intervenção decisiva de Deus que todo o povo está esperando não é de forma alguma um sonho distante; é algo real que se pode captar já desde agora. Deus começa a fazer-se sentir. No mais profundo da vida já se pode perceber sua presença salvadora” (Pagola, 2014, p. 121).

Esse reino não é anunciado por Jesus como uma irrupção de Deus na história da humanidade para condená-la, mas para salvar o ser humano de tudo aquilo que o desumaniza, ou seja, que lhe retira sua dignidade. Por isso, os destinatários principais do anúncio da boa-nova do Reino de Deus são aqueles colocados à margem da sociedade, seja por uma questão econômica (os pobres), seja por uma questão moral (os que eram considerados “pecadores”),

ou ainda por uma questão religiosa (os samaritanos, os pagãos, os leprosos e outros doentes considerados abandonados por Deus). Nesse sentido, “o reino de Deus é a solução que Jesus quis dar a este mundo” (Castillo, 2016b, p. 20). Mas, em que consiste esse Reino?

Interessante notar que, como afirma José Maria Castillo (2016b, p. 20), “Jesus nunca deu uma definição do Reino de Deus”. Jesus explicou o que é o Reino de Deus utilizando comparações tomadas do que acontece na vida cotidiana das pessoas. Esse Reino se faz reconhecer nas curas realizadas por Jesus, como já visto acima, e na alegria que é resultado dessa cura, por isso, o Reino é, muitas vezes, comparado a festas ou situações que provocam alegria. Segundo Castillo (2016b, p. 21), “o Reino de Deus não se explica a partir de uma cerimônia religiosa, mas a partir de uma festa humana, uma festa tão incrivelmente alegre que bem poucas pessoas poderiam ter-se imaginado em tal festa”. Em Lc 14, 15-24, Jesus compara o Reino de Deus a um grande banquete oferecido para muitas pessoas, mas os convidados estavam ocupados com seus afazeres. O dono da festa ficou irado e mandou seu servo convidar aqueles que, para um grande banquete, geralmente eram esquecidos: os pobres, os aleijados, os cegos, os coxos. Essa mesma dinâmica aparece em Mt 22, 1-10. Há, aqui, uma inversão. Como podemos verificar no Magnificat, os poderosos são destronados, enquanto os humildes são elevados (Lc 1, 52-53). Aos primeiros convidados, a casa do dono da festa se fecha; aos pobres e marginalizados, se abre. Assim,

São os impedidos, os mendigos, os marginalizados obrigados a buscar sua subsistência mendigando ‘à beira dos caminhos’, nos quais transitam os autênticos cidadãos de Israel... Pois bem, são eles os que finalmente, e contra qualquer lógica social, gozam do banquete. Esse acaba sendo deles. Nenhum dos outros vai desfrutá-lo (Segundo, 1997, p. 194).

Nisto consiste o Reino de Deus: aqueles que sofrem encontram o Reino de Deus, que não é uma realidade distante, mas que já se pode experimentar na pessoa e nos atos salvíficos de Jesus, a alegria de ser salvo, embora tudo se encaminhe para um banquete definitivo, onde tudo isso será vivenciado de forma plena (Pagola, 2014, p. 138)²⁰⁹. Nesse sentido, “os preferidos de Deus, os que definitivamente se sentam à sua mesa, para alegrar-se com ele no Reino, são todos os pobres e marginalizados de Israel, *apesar de serem pecadores*” (Segundo, 1997, p. 195, grifo do autor)²¹⁰. Isso significa que “a ação salvadora de Deus já está em

²⁰⁹ De acordo com Pagola (2014, p. 139), “a força salvadora de Deus já está atuando secretamente no mundo, mas é ainda como um ‘tesouro escondido’ que muitos não conseguem descobrir; um dia todos poderão desfrutá-lo. Jesus não duvida deste final bom e libertador”.

²¹⁰ A parábola sobre o banquete em Lucas segue-se após a exortação que Jesus faz sobre quem convidar para um banquete. Jesus afirma: “Quando deres um almoço ou uma ceia, não convides teus amigos, nem teus irmãos, nem teus parentes, nem teus vizinhos ricos, para que não te convidem por sua vez e isso te sirva de retribuição.

andamento. *O reino é a resposta de Deus ao sofrimento humano*” (Pagola, 2014, p. 214, grifo nosso).

A esta parábola do banquete, em Lucas, seguem-se outras em que a alegria e a festa são símbolos de salvação, portanto, do reino de Deus. Em Lc 15, 1-32, temos o que podemos chamar de “parábolas da alegria” (Segundo, 1997, p. 195). Jesus conta essas parábolas diante das críticas dos escribas e fariseus, que diziam: “esse homem acolhe os pecadores e come com eles” (Lc 15,2). Na primeira parábola, Jesus mostra a alegria do encontro da ovelha que se perdeu. Aquele que encontra a ovelha diz aos vizinhos e amigos: “Alegrai-vos comigo! Encontrei a minha ovelha que estava perdida” (Lc 15,6); ao que Jesus afirma: “Assim, haverá no céu mais alegria por um só pecador que se arrepende, do que por noventa e nove justos que não precisam de arrependimento” (Lc 15,7). A segunda parábola é a da moeda perdida e encontrada. Quando a mulher a encontra, chama as amigas e vizinhas e diz: “Alegrai-vos comigo! Encontrei a moeda que tinha perdido!” (Lc 15, 9). Jesus, mais uma vez afirma aos que o criticavam: “Eu vos digo, haverá alegria entre os anjos de Deus por um só pecador que se arrepende” (Lc 15,10). Por fim, temos a parábola do filho pródigo ou do Pai misericordioso. A parábola contada por Jesus, na sequência das duas anteriores, narra a história do filho mais jovem de um homem que pede ao pai a sua parte da herança e, saindo da casa do pai, a gasta “numa vida devassa” (Lc 15, 13). Começa a passar por privações, buscando matar a fome com a comida que davam aos porcos (Lc 15, 16). Isso indica uma degradação total da sua humanidade, visto que, para os judeus, o porco é um animal impuro. Tomando consciência de sua situação, resolve voltar para casa, mas ciente da gravidade de seu ato, ensaia as palavras que dirá a seu pai, pedindo-lhe que o trate não como filho, mas como um empregado (Lc 15, 19). Tendo regressado à casa do pai, esse filho não é acolhido como um empregado, mas como filho mesmo. Ainda, o gesto do pai chama a atenção, pois não lhe pergunta absolutamente nada, apenas o abraça e manda que preparem uma festa, matando um novilho gordo, além de mandar trazer roupas novas para o filho. Junto à figura desse filho mais jovem, temos também a do filho mais velho, que, vendo toda aquela alegria, não aceita que a festa tenha sido preparada para alguém que havia deixado a família e gastado todos os seus bens. A resposta do pai ao filho mais velho vai ao encontro do que disse o pastor, na primeira parábola, e a mulher, na segunda: “Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu; mas *era preciso festejar e alegrar-nos*, porque este teu irmão estava morto e

Pelo contrário, quando deres um banquete, convida os pobres, os aleijados, os coxos, os cegos! Então serás bem-aventurado, pois esses não têm como te retribuir! Receberás a retribuição na ressurreição dos justos” (Lc 14, 12-14).

tornou a viver, estava *perdido e foi encontrado*” (Lc 15, 31-32, grifo nosso). Sobre essas três parábolas, Juan Luis Segundo (1997, p. 195-196) afirma: “as três parábolas referem-se à preocupação prioritária de Deus diante do que está perdido e à sua alegria, igualmente prioritária, diante de sua recuperação”.

Tudo isso só vem a confirmar o que Jesus já havia anunciado nas “bem-aventuranças”. Aqueles que agora, de algum modo, sofrem, serão (já são) alcançados pela misericórdia de Deus, e isso é motivo de alegria, de *felicidade*:

Felizes vós, os pobres, porque vosso é o Reino de Deus. Felizes vós, que agora tendes fome, porque sereis saciados. Felizes vós, que agora chorais, porque *haveis de rir*; Felizes sereis quando os homens vos odiarem, quando vos rejeitarem, insultarem e proscreverem vosso nome como infame, por causa do Filho do Homem. *Alegrai-vos* naquele dia e exultai, porque no céu será grande a vossa recompensa; pois do mesmo modo seus pais tratavam os profetas (Lc 6, 20-23, grifo nosso)²¹¹.

A felicidade é a vocação do ser humano, ou seja, “na sua história, o ser humano está em busca de salvação e felicidade, do almejado ‘humano’. Na base disso, quem crê em Deus, pode falar na ‘ação salvífica de Deus na história’” (Schillebeeckx, 2008, p. 640). Ninguém foi criado para sofrer. O sofrimento é uma contradição à vocação primeira do ser humano e Jesus entendeu e pregou isso. Ele “se deu conta de que para encontrar Deus e se relacionar bem com ele a primeira coisa que faz falta é a felicidade. Porque apenas quem é feliz pode contagiar felicidade” (Castillo, 2016a, p. 94)²¹². Nesse sentido, “o caminho desenhado nas bem-aventuranças pode fazer-nos conhecer a felicidade vivida pelo próprio Jesus. Somente assim nossas pequenas alegrias alcançam sua plenitude” (Pagola, 2016, p. 18). Esse movimento da misericórdia de Deus, que encontra sua plenitude em Jesus de Nazaré, é o que nos faz compreender que “a verdadeira felicidade provém de Deus. Ele é o único capaz de preencher essa solidão última do ser humano. Nada que não seja Deus basta” (Pagola, 2016, p. 33). Em Jesus, em sua pregação e em sua ação, portanto, podemos perceber que “a ação salvadora de Deus já está em andamento. O reino é a resposta de Deus ao sofrimento humano. As pessoas mais desgraçadas podem experimentar em sua própria carne sinais de um mundo novo no qual, por fim, Deus vencerá o mal” (Pagola, 2014, p. 214). Não é à toa que, logo na sequência das bem-aventuranças no evangelho de Lucas, temos quatro condenações feitas por Jesus: “ai de vós, ricos, pois já tendes vossa consolação! Ai de vós que agora estais fartos, pois passareis

²¹¹ Observe-se também a versão de Mt 5,3-12.

²¹² De acordo com Schillebeeckx (2008, p. 628), “a experiência humana do sofrimento supõe uma busca implícita de felicidade, um desejo de salvação, de sair são e salvo; e enquanto vítima de injustiça, essa experiência supõe pelo menos uma vaga consciência daquilo que a experiência supõe pelo menos uma vaga consciência daquilo que a integridade humana deveria significar positivamente”.

fome! Ai de vós que agora estais rindo, pois ficareis de luto e chorareis! Ai de vós quando todos falarem bem de vós, pois assim os pais deles faziam aos falsos profetas!” (Lc 6,24-26). A felicidade produzida pelos seres humanos e a felicidade que provém de Deus se contrapõem. Se a felicidade que provém de Deus é plena e salva, a que é produzida pelo ser humano acaba, é superficial e grotesca. Dessa forma,

As bem-aventuranças não fazem a felicidade depender de nenhum sucesso venturoso nem de acontecimentos agradáveis que nos possam acontecer. A felicidade brota do Deus revelado e encarnado em Jesus Cristo. O Evangelho nos convida a mudar, a transformar a nossa maneira de pensar e de agir. As bem-aventuranças são um chamado à conversão a fim de que possamos buscar a felicidade pelo caminho certo. Dito em poucas palavras: as bem-aventuranças proclamam felizes os que estão buscando a felicidade pelo caminho certo, e garante-lhes que hão de encontrar-se com ela (Pagola, 2016, p. 23-24).

Como afirmou Romano Guardini (2021, p. 109), “há algo sobrenaturalmente poderoso nessas bem-aventuranças. Elas não são uma nova doutrina de uma ética superior, mas proclamam a irrupção, neste mundo, de uma realidade eminentemente sagrada”. Deus nos alcançou, por sua graça fomos humanizados e, portanto, redimidos.

4.5.3.3.1 Do sofrimento ao riso: a alegria de ser libertado da dor

Aqui, não queremos teorizar sobre o riso. Isso já foi feito por outros grandes autores, como Bergson, Kant, Hegel, Freud, etc. Também não cabe aqui analisar as várias facetas do riso, visto que é “multiforme, ambivalente, ambíguo” (Fleig, 2017, p. 20). Ainda, não temos a intenção de encontrar textos bíblicos que podem ser interpretados comicamente²¹³. Nosso intuito é tratar da graça de ser libertado da dor, do sofrimento, do mal, considerando tal realidade como uma mudança de uma situação trágica para uma situação em que aquele que estava acometido por alguma doença, enfermidade, ou qualquer outra situação degradante, agora encontra razões para se alegrar, pois, embora não se tenha nada escrito no Novo Testamento, de forma direta, que Jesus riu, o riso é visto por Jesus como sinal da presença do Reino de Deus, como pudemos ver nas bem-aventuranças em Lucas. Assim, junto à alegria de ser libertado, curado, redimido, ou seja, salvo, temos o riso como manifestação dessa alegria.

Durante muito tempo na vida da Igreja, o riso foi tratado como algo a ser combatido. Isso fundamentado em uma tradição de que Jesus, durante sua vida terrena, jamais teria dado uma boa risada, ou, no máximo, uma risada de canto de boca, comedido. João Crisóstomo

²¹³ Para isso, indicamos: Ferraz *et al.*, 2017.

geralmente é acusado de ter sentenciado Jesus a uma humanidade sem riso, sem humor, sem comicidade²¹⁴. No entanto, não somente ele, mas outros padres viam o riso como algo que deveria ser evitado e até mesmo combatido pelos cristãos. Clemente de Alexandria, por exemplo, em sua obra *O Pedagogo*, afirma:

Todo imitador de coisas ridículas ou de ações risíveis deve ser banido da nossa república (ou da nossa convivência – *politeia*); as palavras são ecos dos modos e dos pensamentos, de modo que não podemos dizer coisas ridículas sem que os modos o sejam também... A palavra é fruto do pensamento. Se aqueles que provocam o riso devem ser banidos da nossa república, devemos ter cuidado para jamais fazer esse papel. Seria absurdo imitar aqueles que somos proibidos de ouvir... Os discursos ridículos, feitos de palavras tolas, não merecem ser escutados; esses discursos impertinentes conduzem insensivelmente a ações vergonhosas. *É preciso sempre falar de modo polido e agradável, sem procurar fazer rir; é preciso mesmo moderar o riso e impedi-lo de desatar.* Um riso modesto e composto é uma marca de honestidade e pudor; mas quando ele é muito livre e violento, é uma marca da intemperança (Clemente de Alexandria, 2014, p. 155-156, grifo nosso).

Também São Bento, em sua regra, ao tratar dos graus da humildade, afirma:

O décimo grau da humildade consiste em que *não seja o monge fácil e pronto ao riso*, porque está escrito: “o estulto eleva sua voz quando ri”. O undécimo grau da humildade consiste em, quando falar, faça-o o monge suavemente e *sem riso*, humildemente e com gravidade, com poucas e razoáveis palavras e não em alta voz, conforme o que está escrito: “o sábio Manifesta-se com poucas palavras” (Bento de Nursia, 2017, p. 99).

Essa forma de pensar o riso se estendeu e se agravou por toda a Idade Média²¹⁵. De acordo com Bakhtin (2013, p. 63), “o riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom sério exclusivo caracteriza a cultura medieval oficial”. Nesse sentido, “não rir para essa oficialidade cristã não era, necessariamente, uma escolha, mas uma necessidade para quem desejava se aproximar dos desígnios divinos, se afastar dos homens ‘comuns’ e manter intactas as estruturas da sociedade” (Ribeiro, 2018, p. 214). Vemos essa realidade muito bem retratada por Umberto Eco em sua obra *O Nome da Rosa*, em vários diálogos entre o monge Jorge de Burgos e o franciscano Guilherme de Baskerville. Aqui, citamos apenas um:

²¹⁴ Para o Papa Francisco (Galeazzi, 2016), no entanto, “a atitude humana mais próxima à graça de Deus é o humor”.

²¹⁵ Para Minois (2003, p. 126), “ninguém contribuiu mais para demonizar o riso que os pais da Igreja. Tertuliano investe contra as comédias, espetáculos demoníacos e impudicos. Basílio de Cesareia escreve que ‘não é permitido rir, em qualquer circunstância, por causa da multidão que ofende a Deus, desprezando sua lei...’ O senhor condenou aqueles que riem nesta vida. Ele se repete na Epístola 22: o cristão ‘não deveria brincar; ele não deveria rir nem tolerar os que fazem rir’, porque o riso vem do prazer carnal, consequência do pecado e, portanto, do diabo. Além do mais, o riso pode nos fazer esquecer o medo constante que devemos ter do inferno”.

- João Crisóstomo disse que Jesus nunca riu.
 - Nada em sua natureza humana o impedia – observou Guilherme – porque o riso, como dizem os teólogos, é próprio do homem.
 - *Forte potuit sed non legitur eo usus fuisse* – disse Jorge cortante, citando Pedro Cantor.
 - Mas – sussurrou Guilherme, com ar de santo – quando São Lourenço foi posto na grelha, em certo momento convidou seus algozes a virá-lo do outro lado, dizendo-lhes já estar cozido daquele, conforme também lembra Prudêncio, no *Peristephanon*. São Lourenço, portanto, sabia dizer coisas ridículas, ainda que para humilhar seus inimigos.
 - O que demonstra que o riso é coisa muito próxima da morte e da corrupção do corpo – rebateu Jorge com um rosnado –, e devo admitir que se comportou como um bom lógico.
- (Eco, 2022, p. 130-131).

Recordemos que a narrativa de Umberto Eco se dá em torno da morte de diversos monges que tiveram contato com um livro proibido em que se encontrava a segunda parte da *Poética*, de Aristóteles, que tratava exatamente do cômico, visto que a primeira parte tratava do trágico. Embora esse livro jamais tenha sido encontrado, já na primeira parte da *Poética*, o filósofo afirmou: “A comédia é a imitação de caracteres mais inferiores, ainda que não completamente viciosos; mais propriamente, o constitui parte do disforme. O ridículo, de fato, compreende qualquer defeito e marca de disformidade que não implicam em dor” (Aristóteles, 2011, p. 47). Platão, em sua obra “*Filebo*”, já havia tratado da questão do riso como um vício, colocando-o, lado a lado, com o medo, buscando ali um equilíbrio. No diálogo com Protarco, Sócrates afirma: “é claro que os maiores prazeres e as maiores dores surgem, não na virtude, mas em algum vício da alma e do corpo” (Platão, 2012, p. 137). Ao tratar da situação do riso em relação aos amigos e aos inimigos, Sócrates associa o riso com a inveja. Para ele, não há erro no riso contra os inimigos, mas, contra os amigos, revela-se o vício da inveja, que também é uma dor: “rindo então do ridículo dos nossos amigos, misturando prazer com inveja, misturamos em conjunto prazer com dor” (Platão, 2012, p. 151).

O contato dos teólogos medievais com a obra platônica, que associa o riso com um vício, ligada a uma tradição que dizia que Jesus, em sua vida terrena, jamais teria rido, e que educava os fiéis a controlarem o riso e se distanciarem das coisas ridículas, fez com que o riso fosse visto como algo contrário à harmonia que se deve alcançar para se libertar dessa miserabilidade própria da natureza humana. Além disso, no Novo Testamento, quando se apresenta uma situação risível, geralmente está associada a algum tipo de zombaria e ironia feita contra Jesus (Mt 27, 27-44; Mc 15,16-32; Lc 22, 63-64; 35-38; Jo 19,1-3). Nesse sentido, se Jesus nunca riu, “e como o cristão deve imitá-lo em tudo, não devem rir” (Minois, 2003, p.

121)²¹⁶. Isso fez com que tudo aquilo que pudesse ser associado ao riso fosse considerado algo diabólico, “o riso e o humor, por seu poder subversivo, tenderiam a profanar e a zombar do sagrado, e nisso consistiria seu poder demoníaco a ser combatido” (Fleig, 2017, p. 34). Isso porque, “rir era se colocar contrário à ordem social da Igreja Católica, que apregoava e valorizava o indivíduo sério, por compreender na seriedade um passo importante de aproximação da salvação da alma e do corpo” (Ribeiro, 2018, p. 214).

No entanto, é difícil ao ser humano segurar por muito tempo uma boa gargalhada. É próprio do ser humano rir e fazer rir, como afirmou Bergson (2018, p. 38), reconhecendo que não há “cômico fora do que é propriamente humano”. O riso sobreviveu aos limites impostos pela Igreja e pela sociedade oficial, porque se manteve presente nas camadas populares. Gradativamente, o riso, em vez de ser considerado como algo demoníaco, passou a ser utilizado como um símbolo da vitória de Deus sobre o mal. É evidente que não seria o riso por qualquer motivo que seria aceito pela Igreja, mas aquele riso de contentamento pela vitória de Cristo sobre a morte, por exemplo. Se o monaquismo de orientação beneditina condenou o riso, as novas ordens mendicantes que nasceram no séc. XIII “não apenas mostraram-se favoráveis ao riso, como se esforçaram no sentido de transformá-lo em instrumento pedagógico na transmissão do conteúdo doutrinal junto aos iletrados” (Macedo, 2000 *apud* Ribeiro, 2018, p. 223). Mas essa é uma passagem ainda muito tênue. Verana Alberti (1999, p. 72), em seu livro *O Riso e o Risível*, afirma que “a tolerância para com o riso e o risível varia em função do grupo de pessoas: o riso e as atividades cômicas são mais tolerados entre os cristãos leigos, menos tolerados entre os sacerdotes e menos ainda no caso dos monges”. Se hoje o riso está liberado e não é mais visto como um ato pecaminoso, deve-se aos meios populares que conservaram o bom humor como uma forma de remediar os sofrimentos da vida cotidiana. Isso porque, como afirma Ribeiro (2018, p. 225-226),

No seio popular, o riso não somente era bem vindo, como fazia parte da essência dos sujeitos, sem o qual não poderiam existir, porque no riso encontravam um mecanismo de refúgio para suportarem a difícil consciência das suas existências... O riso seria um refúgio para o prazer, indubitavelmente, mas não somente isso, sendo um refúgio para a existência humana das camadas populares, que percebiam nos folguedos um não lugar, se comparado ao restante do ano, quando se encontravam subjugados pelos privilégios das elites dominantes.

²¹⁶ “É possível imaginar o desespero da sociedade, porque o riso é próprio do homem. no entanto, se esse mesmo homem segue a sua natureza humana, estaria se colocando contrário aos exemplos práticos do filho de Deus” (Ribeiro, 2018, p. 221).

Como dito, aos poucos, o riso passa a ser considerado como a vitória de Deus pelos cristãos e, no tempo pascal, tem-se até mesmo o chamado *risus paschalis*, incorporado por parte dos clérigos, onde se representava “uma missa ao contrário, no qual, os fiéis se viam obrigados a rir perante os gracejos de sujeitos, imitando por meio dos seus gestos e das falas cômicas as altas figuras da Igreja Católica” (Ribeiro, 2018, p. 227). Assim, “o ato de rir configurou uma autoafirmação do sujeito enquanto sujeito, colocando-o como protagonista de suas próprias ações, pelo fato de relegar o imaginário oficial/religioso para o segundo plano, no tocante ao cotidiano” (Ribeiro, 2018, p. 227).

4.5.3.3.2 Felizes vós que chorais, por que haveis de rir

Diferente das considerações sobre o riso que vimos até agora, quando retornamos aos Evangelhos, percebemos que a proposta de Jesus é bem diferente. O riso, a alegria, não é algo a ser conquistado em um futuro escatológico, mas é algo que o ser humano pode experimentar no “já” da história, das cotidianidades da vida humana. A alegria da salvação cotidiana acompanha aqueles que foram acolhidos e socorridos por Jesus, principalmente os que eram colocados à margem da sociedade da época. Desde os pobres, doentes, endemoniados, cegos, paráliticos, enlutados, publicanos, prostitutas, e mesmo alguns fariseus, encontraram em Jesus uma salvação que já se fazia perceber. Todos eles encontraram nos atos humanizadores de Jesus “atos salvíficos”, o que nos indica que a salvação não é uma realidade apenas para o futuro, mas que já pode ser vivenciada no dia a dia, como dissemos acima.

Em Lc 6,21, no discurso das bem-aventuranças, Jesus afirma: “Felizes vós que agora chorais, porque haveis de rir”. A vocação do ser humano é ao riso e à alegria. A mudança de uma situação de sofrimento para uma situação de salvação é motivo de riso e de alegria. Por isso, cada ação redentora de Jesus nos Evangelhos é um convite ao riso e à alegria. Também na versão de Mateus das “bem-aventuranças”, embora não apareça uma referência direta ao riso, o autor convida os pobres em espírito, os mansos, os aflitos, os que têm fome e sede de justiça, os misericordiosos, os puros de coração, os que promovem a paz, os que são perseguidos e injuriados à alegria: “Alegrai-vos e regozijai-vos, porque será grande a vossa recompensa nos céus” (Mt 5,1-12).

O riso é reação do ser humano diante da alegria da salvação. É verdade que Jesus pouco fala sobre o riso. Há apenas duas referências, como já visto acima, uma é promessa ao riso pleno, símbolo da alegria, ou a um “riso redentor”; outra a condenação do riso motivado pela condição dos poderosos. No entanto, pode-se afirmar que, sendo a “alegria como uma

benção da redenção pode-se supor, com segurança, que a alegria dos abençoados inclui o riso” (Berger, 2017, p. 331). Embora, como visto, durante o tempo patrístico, perpassando por toda a Idade Média, o riso tenha sido uma atitude condenada, se quisermos realmente compreender o Evangelho, é preciso dar-se ao riso, ao bom humor. O bom humor é próprio daqueles que foram alcançados pela misericórdia de Deus e, por isso, têm razões para sorrir, até mesmo dar uma boa gargalhada. Segundo Pagola (2016, p. 17), “nós, cristãos, às vezes, esquecemos que o Evangelho é uma resposta a esse desejo profundo de felicidade que habita o nosso coração” e que essa felicidade que motiva o riso não é algo separado para o futuro, mas que já pode ser vivida em nossos tempos. Ainda, a felicidade e o riso daqueles que foram alcançados pela misericórdia de Deus é contagiante. Assim,

Quem é desgraçado, amargurado, ressentido vai pela vida contagiando amarguras e ressentimentos, obscuridade e pessimismo. Jesus falava de um Deus que ama as pessoas com loucura. Um Deus assim, como é natural, não pode querer nada mais que a felicidade para quem tanto ama. Por isso, contagiar felicidade é o caminho mais reto para ir diretamente para Deus (Castillo, 2016a, p. 94).

O riso é uma característica daqueles que sabem reagir com bom humor às adversidades da vida porque sabem que a verdadeira felicidade, aquela que nos foi alcançada por Jesus Cristo, é perene, não mera diversão. Ela é “estável, permanente, constante na prosperidade e na adversidade, quando as coisas vão bem e quando vão mal, ou seja, sempre” (Castillo, 2016a, p. 95) e tudo isso pode ser vivenciado na cotidianidade. E se há bom humor e uma vocação ao riso, o ser humano está também aberto ao cômico.

O cômico é aquilo que nos faz rir mesmo em meio a desgraças, ao sofrimento e à dura tarefa que é viver. Por isso, tantos autores consideram a comicidade como uma necessidade para a vida humana. Essa comicidade que gera o “riso redentor”, segundo Peter L. Berger, pode ser compreendida de duas formas:

O cômico transcende a realidade da existência cotidiana, ordinária; ele apresenta, ainda que temporariamente, uma realidade diferente, na qual os pressupostos e as regras da vida cotidiana são suspensos. Essa é, por assim dizer, a transcendência em um tom menor; ela não tem, em si mesma, qualquer implicação necessariamente religiosa. Mas, em segundo lugar, ao menos algumas manifestações do cômico sugerem que esta outra realidade possui características redentoras que não são, absolutamente, mas que antes apontam para aquele outro mundo que foi sempre o objeto da atitude religiosa. No linguajar comum, fala-se de “riso redentor”. Qualquer piada pode provocar tal riso e ele pode ser redentor, no sentido de tornar a vida mais fácil de suportar, ainda que momentaneamente. Na perspectiva da fé religiosa, no entanto, há nessa experiência transitória uma intuição, um sinal de redenção verdadeira, isto é, de um mundo renovado, no qual as misérias da condição humana foram abolidas. Isso implica transcendência em um tom maior; ela é religiosa no sentido próprio da palavra (Berger, 2017, p. 341).

É nesse sentido que o Papa Francisco tem encorajado a Igreja a anunciar o evangelho com alegria. Para ele, como podemos ver logo no início de sua Exortação Apostólica *Evangelii Gaudium* (2013), “a Alegria do Evangelho enche o coração e a vida inteira daqueles que se encontram com Jesus. Quantos se deixam salvar por Ele são libertados do pecado, da tristeza, do vazio interior, do isolamento. Com Jesus Cristo, renasce sem cessar a alegria” (EG, nº 1). Ele afirma ainda: “É a alegria que se vive no meio das pequenas coisas da vida quotidiana, como resposta ao amoroso convite de Deus nosso Pai: ‘Meu filho, se tens com quê, trata-te bem [...]. Não te prives da felicidade presente’ (Sir 14, 11.14). Quanta ternura paterna se vislumbra por detrás destas palavras!” (EG, nº 4). Admoesta, ainda, a superar as tristezas da vida presente:

Há cristãos que parecem ter escolhido viver uma Quaresma sem Páscoa. Reconheço, porém, que a alegria não se vive da mesma maneira em todas as etapas e circunstâncias da vida, por vezes muito duras. Adapta-se e transforma-se, mas sempre permanece pelo menos como um feixe de luz que nasce da certeza pessoal de, não obstante o contrário, sermos infinitamente amados. Compreendo as pessoas que se vergam à tristeza por causa das graves dificuldades que têm de suportar, mas aos poucos é preciso permitir que a alegria da fé comece a despertar, como uma secreta mas firme confiança, mesmo no meio das piores angústias: ‘A paz foi desterrada da minha alma, já nem sei o que é a felicidade [...]. Isto, porém, guardo no meu coração; por isso, mantenho a esperança. É que a misericórdia do Senhor não acaba, não se esgota a sua compaixão. Cada manhã ela se renova; é grande a tua fidelidade. [...] Bom é esperar em silêncio a salvação do Senhor’ (Lm 3, 17.21-23.26) (EG, nº 6).

Diante disso, o riso passa a ser visto como algo que não apenas é próprio do ser humano, como também é uma necessidade. É preciso rir para vencer as intempéries. É preciso rir para redimir o sofrimento, pois “a experiência do cômico apresenta um mundo sem dor” (Berger, 2017, p. 348). Ainda,

Os mundos indolores do cômico podem ser considerados, agora, um prenúncio de um mundo além deste. A promessa de redenção, de uma forma ou de outra, é sempre a de um mundo sem dor. Empiricamente, o cômico é um jogo restrito e temporário, no interior do mundo sério marcado por nossa dor e que leva, inexoravelmente, à nossa morte. A fé, contudo, questiona o mundo empírico e nega a sua seriedade última. Nesse sentido, ela é, estritamente falando, metaempírica. Ela apresenta não uma ilusão, mas a visão de um mundo infinitamente mais real que todas as realidades deste mundo (Berger, 2017, p. 349).

A ação de Deus na história humana tem esse objetivo: fazer o ser humano passar de uma realidade de dor para uma realidade de alegria. De acordo com Antonio Manzatto (1994, p. 333), “o Deus cristão pode ser visto como o Deus da Alegria, um Deus que gosta de festas e cujo Reino é a instauração definitiva da festa e da alegria entre os homens, mesmo porque esse Reino é a realização da vitória da vida, e a vida é, fundamentalmente, alegria”. Essa

alegria vivida no cotidiano, embora momentânea, é prenúncio do que virá. Nesse sentido, no “já” da história, a alegria e o riso redentor que se experimentam nessa realidade já é uma forma de antecipação do riso redentor pleno, aquele riso redentor a que toda a humanidade é chamada: “Felizes vós que agora chorais, porque haveis de rir” (Lc 6,21).

4.6 Considerações Parciais

Propusemo-nos, no início desse nosso último capítulo, a trabalhar a questão da Redenção pela Humanização, tendo como ponto de partida uma pequena análise do *Romance d’A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, que é também nossa proposta original. Para isso, partimos de uma pequena introdução ao romance, dando destaque a dois dos personagens principais: Dom Pedro Dinis-Quaderna, protagonista-narrador, e o Rapaz-do-Cavalo-Branco, que é a figura messiânica principal do romance. Depois, através da imagem do sertão, pudemos compreender como Suassuna enxerga o mundo e a condição humana do modo que, busca através de sua literatura, oferecer uma espécie de redenção aos sofrimentos vividos pelo povo na cotidianidade. Nesse sentido, percebemos que o grande enfoque que o romance dá é que essa redenção se vive no dia a dia, através de atos salvíficos que se encontram, principalmente, na arte e no riso. Não é à toa que a trupe do Rapaz-do-Cavalo-Branco tem todas as características de um circo e que Quaderna busca redenção através da escrita de uma obra literária. Podemos mesmo dizer que essa redenção que se verifica ao longo do romance é também uma redenção pessoal para Suassuna, uma forma de lidar com a dor da perda do pai, João Suassuna, vingando-o não pelas armas, mas pela arte.

Tudo isso será ratificado no *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, onde Dom Pantero, com suas aulas-espetaculosas torna-se uma espécie de redentor pela arte, ou pelo “galope do sonho” e pelo “riso a cavalo”. Dom Pantero, assim como Quaderna, é uma espécie de alter ego do próprio Suassuna. A imagem de um circo pela estrada, onde dentro do circo está “a Vida”, a “Onça Malhada”, quer mostrar que a missão de Dom Pantero – e, porque não, de Suassuna – é de redimir na cotidianidade os sofrimentos do povo, apresentando-lhe a Vida, a Onça Malhada do Divino, que quer salvar a todos.

Compreendendo como a literatura de Suassuna apresenta a condição humana e busca, por meio da arte e do riso, humanizar o humano, ou seja, dar-lhe a dignidade que lhe é própria, pudemos perceber que, o que falta, muitas vezes, para a teologia é olhar o ser humano com os olhos da literatura, buscando o humano concreto e trabalhando com ele, não com um humano puramente idealizado, que foge à realidade. Para isso, fizemos a proposta de uma

Teologia da Redenção pela humanização, considerando a humanização de Deus, uma vez que a salvação é sempre, em primeiro lugar, um movimento amoroso de Deus para o ser humano, e a humanização do ser humano que se dá pela humanização de Deus em Jesus de Nazaré, que compreende também a humanização numa perspectiva social, pois o Deus que se humaniza e nos humaniza também quer que humanizemos aqueles se encontram em uma situação de total falta de dignidade.

Para isso, não pudemos deixar de trabalhar a teologia de José Maria Castilho, assim como de Adolphe Gesché, além de outros pensadores que nos ajudaram a compreender que a salvação que nos é oferecida por Deus não está localizada apenas em um ato da vida de Jesus, ou seja, no evento pascal – embora neste evento se compreenda a missão de Jesus –, mas em toda a sua vida. Schillebeeckx (2008, p. 646) já afirmou que a cristologia “é essencialmente uma afirmação sobre a totalidade da vida de Jesus. Também a experiência cristã de ‘abertura’ supõe a vida inteira de Jesus”. Assim, a compreensão da soteriologia, fundamentada na pessoa de Cristo, deve levar em conta o todo da vida de Jesus e cada ato salvífico realizado em vista de dar dignidade àqueles que eram colocados à margem da sociedade por estarem doentes, endemoniados, impuros por conta da lepra ou serem vistos como pecadores públicos e pagãos. Ao dar dignidade a essas pessoas, Jesus as humaniza, fazendo com que a redenção seja compreendida, acima de tudo, como humanização. É verdade que a teologia clássica trabalhou os temas da justificação e da divinização do ser humano como atos redentores, mas tudo isso só é possível porque, antes de tudo, Deus se humanizou em Jesus para nos humanizar, ou seja, para fazer-nos plenamente humanos. De outro modo, jamais seria dado ao ser humano o conhecimento de Deus e de si mesmo na história da salvação. Isso porque, se em Jesus de Nazaré, temos a revelação plena de Deus, então Deus só pode ser compreendido a partir da encarnação, ou seja, de sua humanização e, por isso, também o ser humano.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando nos propusemos a trabalhar a Teologia da Redenção a partir de um romance de Ariano Suassuna, a saber, o *Romance d'A Pedra do Reino*, tínhamos muita clareza de que essa obra tratava do tema da redenção da condição sofredora do ser humano por meio da arte e do riso. A finalidade de Ariano Suassuna, em seu mais célebre romance, mas também em toda a sua obra, é alimentar a esperança de tempos melhores que já podem ser vividos no “já” da história através de “atos redentores” que não estão localizados em um fim da história, mas no cotidiano. Esses atos, por serem redentores da condição humana do sofrimento, devem ser compreendidos como atos humanizadores, visto que o sofrimento, o mal, e mesmo a morte – principalmente aquela causada pela ganância dos poderosos – são uma realidade que nos desumaniza, retirando-nos a dignidade. Assim, na obra de Suassuna, podemos perceber que a redenção se verifica na humanização do ser humano, de suas relações, de sua vida como um todo. E foi exatamente isso o que nos chamou a atenção em sua obra.

Sendo um autor profundamente marcado pela tragédia do assassinato de seu pai, mas também pelo amor à sua esposa Zélia, pudemos perceber em cada poesia, em cada peça de teatro, em cada romance uma tentativa de redenção de sua própria história que se deu através dos personagens que, por diversas vezes, serviram de alter ego do autor. Neles, Ariano redimiu a sua história pessoal, assim como nos ensinou que todo o sofrimento pelo qual todos nós passamos pode também ser redimido com doses de alegria e de riso, de sonho esperançoso de um mundo melhor. Ariano fez de sua arte um instrumento de redenção do sofrimento, nem que fosse por alguns instantes. Em personagens como Quaderna, João Grilo e Chicó, Cancão, Caroba pudemos perceber que as artimanhas, as presepadas armadas por eles tinham tão somente a finalidade de vencer as intempéries da vida, dando-lhes a possibilidade de viver um dia a mais ou de buscar justiça de alguma forma. O desejo de Quaderna, por exemplo, era de redimir a própria história, colocando-se como aquele que escreveria uma grande obra literária em que narraria as atrocidades da Pedra do Reino, o assassinato de Dom Sebastião Garcia-Barreto, seu padrinho, e a desventura de Sinésio, o Alumioso, em quem o povo depositava grandes esperanças de salvação, fazendo com que o misterioso Rapaz-do-Cavalo-Branco fosse logo associado a ele. As armas utilizadas por Quaderna para tal redenção foram o sonho, a arte e o riso. Quaderna é a figura do humano que busca, de todas as formas, um remédio para os sofrimentos do dia a dia. É por isso que a alegria, o riso, o sonho na obra de Suassuna são sempre indicativos de redenção.

A forma como Ariano Suassuna trabalha a questão da condição humana motivou-nos a trazer a questão para a teologia. Percebemos na obra do escritor paraibano um movimento redentor que busca pela humanização mais do que uma salvação, aquela que retira o humano de sua realidade, como uma transcendentalização desumanizante, que transforma o ser humano noutra coisa que não é ele. Ao contrário, em sua obra todos os atos humanos são indicativos de pura humanidade e considerados sempre nessa perspectiva da redenção. Ou seja, se a tragédia é uma realidade que atinge o ser humano, muitas vezes desumanizando-o, o riso, a alegria, a festa é essa passagem da desumanização para a humanização, mesmo que para isso seja necessário quebrar algumas regras “da moral e dos bons costumes”, assim como fez Jesus diante da religião de sua época. Um exemplo disso é a fundação da Igreja Católico-Sertaneja, uma versão mais leve do que o catolicismo tradicional, que, para Quaderna, preocupa-se mais em condenar do que salvar e, por isso, “é funesto para a sagrada Coroa do Sertão” (Suassuna, 2017a p. 78). Ariano tem consciência de que sua arte muda vidas. Em uma de suas aulas-espetáculo, gravada para o programa Sempre Um Papo (2012), Ariano recordou um elogio feito a ele por uma senhora numa cidade pernambucana chamada Belém de São Francisco. Após ter assistido uma peça sua, essa senhora chegou até Ariano e disse: “Eu nunca pensei, professor, na minha vida, antes de eu morrer, ver um espetáculo”. A fala dessa senhora tocou o escritor paraibano porque, a seu ver, através de sua arte, levou alegria àquela mulher, comparada à dele quando via o circo chegar a Taperoá.

Em teologia, muitas vezes, a questão da redenção, ficou atrelada à ideia de justificação que, quando mal compreendida, transforma a graça da redenção em uma espécie de ato legalista, onde o justificado é aquele que foi redimido de uma culpa, quando, na verdade, a justificação é, acima de tudo, um ato da misericórdia de Deus em favor do ser humano, e a Cruz de Cristo, mais do que um ato satisfatório que tem o objetivo de saciar a sede de sangue de Deus através do sacrifício de seu Filho, é o resultado da vida redentora de Jesus que incomodou os poderes políticos e religiosos da época, que viam na figura do profeta de Nazaré uma ameaça à religião oficial e ao império. Por isso, nosso objetivo, nesta pesquisa, foi mostrar como a literatura pode ajudar a teologia a compreender a redenção humana a partir de atos redentores cotidianos que humanizam e que têm como resultado, assim como na arte, a alegria e o riso.

Diante disso, em nossa pesquisa demos ênfase à perspectiva humanizadora que deve ter a teologia, assim como a tem a literatura, propondo esta última como *locus theologicus*, ajudando a teologia a pensar o humano não a partir de uma realidade utópica desencarnada ou de conceitos vazios que não respondem mais aos dramas humanos, mas considerando

profundamente o humano como meio eficaz para uma reflexão sobre a relação Deus-ser humano. Ao fazer isso, vimos que o drama humano que interessa à literatura, também interessa à teologia e que uma pode contribuir com a outra para pensar a condição humana e as diversas formas de redenção possíveis.

Considerando, então, a validade da literatura como *locus theológicus*, escolhemos como referencial teórico uma obra não de teologia, por mais que esta nos traga elementos teológicos, mas uma obra de literatura. Um romance aclamado pela crítica de um dos maiores escritores brasileiros da atualidade e, porque não dizer, de nossa história, Ariano Suassuna. Mas para dizer algo sobre esse romance, foi preciso conhecer a história do autor, uma vez que, se nosso objetivo é pensar a teologia da redenção a partir da literatura, é preciso considerar a vida do autor, pois esta também se encontra repleta dos dramas humanos que se fazem presentes em sua obra. A vida de Ariano Suassuna nos inspira e nos ajuda a refletir a condição humana, assim como nos ajuda a compreender sua obra e a forma como este pensa a redenção.

A partir do *Romance d'A Pedra do Reino* foi possível repensar a teologia da redenção, considerando a salvação de Jesus Cristo como um grande movimento da misericórdia de Deus que se verifica nos atos redentores cotidianos pelos quais Jesus devolveu a alegria a todos aqueles que estavam acometidos por espíritos impuros, doenças, que eram segregados por causa de sua condição diante da religião oficial. Tais atos redentores são responsáveis por humanizar aqueles que estavam desumanizados, dando-lhes a dignidade própria de filhos de Deus. A humanização de Deus através da encarnação do Verbo inaugura um novo tempo para a humanidade. Pela encarnação, Deus revela ao ser humano não apenas algo de si, mas a própria humanidade do ser humano, tal qual Deus a pensou, mostrando que, se o ser humano é *capax Dei*, é porque, antes, Deus é *capax hominis*. A encarnação e a vida toda de Jesus se nos apresenta como a grande obra de arte de Deus, que quer salvar a todos, dando-lhes alegria em lugar do sofrimento, humanizando a todos e tornando, ao mesmo tempo, todos instrumentos de humanização e, por isso, de salvação. Nesse sentido, a *redenção pela humanização* deve ser compreendida como uma ação de Deus que é ao mesmo tempo humanizadora e humanizante, pois aquele que foi alcançado por tamanha graça deve também ele mover-se em direção ao próximo também numa perspectiva de humanização.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Claudio Oliveira. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017.
- AGOSTINHO DE HIPONA. **A doutrina cristã**. Tradução de Nair de Assis Oliveira. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2007.
- AGOSTINHO DE HIPONA. **A natureza do bem**. Tradução de Carlos Ancênde Nougé. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005.
- AGOSTINHO DE HIPONA. **Confissões**. Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.
- AGOSTINHO DE HIPONA. **De los méritos y del perdón de los pecados**. Tradução de Pio de Luis. Madrid: BAC, 1952.
- AGOSTINHO DE HIPONA. **Diálogo sobre a ordem**. Tradução de Paula Oliveira e Silva. Lisboa: Casa da Moeda, 2000.
- AGOSTINHO DE HIPONA. **O espírito e a letra: a natureza e a graça: a graça de Cristo e o pecado original**. Tradução de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 1998.
- AGOSTINHO DE HIPONA. **Comentário ao Evangelho e ao Apocalipse de São João**. Tradução de José Augusto Rodrigues Amado. São Paulo: Cultor de Livros, 2017. v. III.
- AGOSTINHO DE HIPONA. **Comentário aos salmos: salmos 1-50**. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2011.
- AGOSTINHO DE HIPONA. **Contra Fausto**. Tradução de Pio de Luis. Madrid: BAC, 1993.
- AGOSTINHO DE HIPONA. **O livre arbítrio**. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.
- AIRES, Matias. **Reflexões sobre a vaidade dos homens**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: FGV, 1999.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALBUQUERQUE, Marcos Cavalcanti; NUNES, José. **João Suassuna: um magistrado que governou a Paraíba**. João Pessoa: Edições TJPB, 2015.
- ALENCAR, José de. **O nosso cancioneiro**. Campinas: Pontes, 1994.
- AMBRÓSIO DE MILÃO. **Explicação do símbolo: sobre os sacramentos: sobre os mistérios: sobre a penitência**. Tradução de Célia Mariana Franchi Fernandes da Silva. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **O amor natural**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANSELMO DE CANTUÁRIA. **Monologion, proslogion, a verdade, o gramático**. São Paulo: Editora Abril, 1979. (Os Pensadores, v. 7).

ANSELMO DE CANTUÁRIA. **Por que Deus se fez homem?** Tradução de Daniel Costa. 2. ed. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Tradução de Marcelo Perini. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Iara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BALTHASAR, Hans Urs von. **Gloria: una estética teológica: la percezione della forma**. Milano: Jaca Book, 1975. v. 1.

BALTHASAR, Hans Urs von. **Teodramática: prolegomenos**. Madrid: Encuentro, 1990.

BALTHASAR, Hans Urs von. **Verbum caro: ensayos teológicos**. Tradução de Andrés Pedro Sánchez Pascual. 2. ed. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2001. v. I.

BARCELLOS, José Carlos. Em busca do significado teológico de obras literárias: uma abordagem a partir da hermenêutica. **Gragoatá (UFF)**, v. 8, p. 113-128, 2000a.

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo. **Numem (UFJF)**, v. 3, n. 2, p. 9-30, 2000b.

BARROS, Leandro Gomes de. **O cavalo que defecava dinheiro**. Acervo Antonio Nóbrega. © Instituto Brincante. 10 mar. 1976. AN-CORDEL-LGB-024, Disponível em: <https://acervoantonionobrega.com.br/cordeis/an-cordel-lgb-024>. Acesso em: 12 fev. 2023.

BARROS, Leandro Gomes de. **O dinheiro ou testamento do cachorro**. Fortaleza: Flor da Serra, 2016.

BARTH, Karl. **A revelação de Deus como sublimação da religião**. Tradução de Dorival Alves de Oliveira. São Paulo: Fonte Editorial, 2011.

BASÍLIO DE CESAREIA. **El espíritu santo**. Tradução de Argimiro Velasco Delgado. Madrid: Ciudad Nueva, 2012.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BENTO DE NURSIA. **Regra de São Bento**. Tradução de Dom João Evangelista Enout. Rio de Janeiro: Lumem Christi, 2017.

BERGER, Peter L. **O riso redentor**: a dimensão cômica da experiência humana. Tradução de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2017.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Capello. São Paulo: Edipro, 2018.

BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2004. Nova edição revista e ampliada.

BINGEMER, Maria Clara. **Jesus Cristo**: servo de Deus e messias glorioso. São Paulo: Paulinas; Valencia: Siquem, 2008.

BINGEMER, Maria Clara. **Teologia e literatura**: afinidades e segredos compartilhados. Rio de Janeiro: Vozes; Editora PUC Rio, 2015.

BLANK, Renold J. **Deus na história**: centros temáticos da revelação. São Paulo: Paulinas, 2005.

BOFF, Clodovis. **O livro do sentido II**: qual é, afinal, o sentido da vida? São Paulo: Paulus, 2018.

BOFF, Clodovis. **Teoria do método teológico**. 6. ed. Petrópolis, Vozes, 2015.

BORBA FILHO, Hermilo. O dramaturgo do Nordeste. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Uma mulher vestida de sol**. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BROCA, Brito. Introdução. *In*: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. v. 1.

BUENO, Alexei. O trágico na obra dramática de Ariano Suassuna. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**: tragédias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. v. 2.

CABALLERO, Juan Luis. Rm 5,12 y el pecado original em la exegesis católica reciente. **Scripta Theologica**, v. 46, n. 1, p. 121-140, abr. 2014.

CALADO, Karina de Almeida. A redenção pela arte em Ariano Suassuna. **CESPUC**, n. 28, p. 301-3011, 2016.

CALDAS FILHO, Carlos Ribeiro. Aproximações entre teologia e estética: uma introdução em perspectiva da teologia protestante. **Interações: Cultura e Comunidade** (Uberlândia. Online), v. 1, p. 128-143, 2016.

CALDERÓN DE LA BARCA. **La vida es sueño**. Disponível em: https://www.iesdonbosco.com/data/lengua/1bachilleratola_vida_es_sueno_.pdf. Acesso em: 14 abr. 2022.

CAMPOS, Mônica Baptista. Possibilidade de encontros teológicos-poéticos a partir da mística na obra de Adélia Prado. *In*: ROCHA, Alessandro; YUNES, Eliana; CARVALHO, Gilda. **Teologias e literaturas**. São Paulo: Fonte Editorial, 2011.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura**. São Paulo: Todavia, 2023a.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Todavia, 2023b.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CASSIRER, Ernest. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

CASTILLO, José Maria. **A boa-nova de Jesus**. Tradução de Yvone M. de C. Teixeira Silva. São Paulo: Loyola, 2016a.

CASTILLO, José Maria. **A ética de Cristo**. Tradução de Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Loyola, 2010.

CASTILLO, José Maria. **A humanidade de Jesus**. Tradução de Francisco Morás. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

CASTILLO, José Maria. **Jesus**: a humanização de Deus. Tradução de João Batista Kreuch. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

CASTILLO, José Maria. **O reinado de Deus**. Tradução de Yvone M. de C. Teixeira Silva. São Paulo: Loyola, 2016b.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. 7. ed. Campinas: Papirus, 1012.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a. V.1.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b. V.2.

CÉSAR, Ana Maria. **Três homens chamados João**: uma tragédia em 1930. Recife: Cepe, 2020.

CÉSAR, Constança Marcondes. **Ariano Suassuna**: o Romance d'A Pedra do Reino. Errâncias do imaginário... Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2015. p 147-160. Disponível em: <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13421.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2023.

CHKLÓVSKI, Victor. A construção da novela e do romance. *In*: TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

CIRILO DE JERUSALÉM. **Catequeses pré-batismais**. Tradução de Frederico Vier e Fernando Antônio Figueiredo. Petrópolis: Vozes, 1978.

CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **O pedagogo**. Tradução de Iara Faria e José Eduardo Câmara de Barros Carneiro. Campinas: Ecclesiae, 2014.

CLEMENTE ROMANO. Primeira carta de Clemente aos Coríntios. In: **Padres Apostólicos**. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides M. Balancin. 4. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

COMISSÃO TEOLÓGICA INTERNACIONAL - CTI. **Teologia da redenção**. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Loyola, 1997.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONCÍLIO VATICANO II. Constituição dogmática *Dei Verbum* sobre a revelação divina. In: **Compêndio do Vaticano II: constituições, decretos, declarações**. Introdução e índice analítico de Frei Boaventura Kloppenburg. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

CONCÍLIO VATICANO II. Constituição dogmática *Lumen Gentium* sobre a Igreja. In: **Compêndio do Vaticano II: constituições, decretos, declarações**. Introdução e índice analítico de Frei Boaventura Kloppenburg. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

CONCÍLIO VATICANO II. Constituição pastoral *Gaudium et Spes* sobre a Igreja no mundo de hoje. In: **Compêndio do Vaticano II: constituições, decretos, declarações**. Introdução e índice analítico de Frei Boaventura Kloppenburg. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

CONNOLLY, John R. A fé cristã: uma visão atual. In: RAUSCH, Tomas P. (org.). **Introdução à teologia**. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2004.

COSTA, Jonas Nogueira da. **O tribunal de Manuel: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna. São Paulo: Loyola, 2015.

CULLMANN, Oscar. **História da salvação**. Tradução de Daniel da Costa. São Paulo: Fonte Editorial, 2020.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: campanha de Canudos**. São Paulo: Abril, 2010. 2v. (Clássicos Abril Coleções, v. 29).

CURRAN, Mark. **História do Brasil em cordel**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

DANTAS, Arthur. O ser e o tempo de Gilvan Samico. **Big Mouth Strikes Again**, 27 set. 2009. Disponível em: <https://arthurdantas.wordpress.com/2009/09/27/o-ser-e-o-tempo-de-gilvan-samico>. Acesso em: 14 abr. 2022.

DANTE ALIGHIERI. **A Divina comédia**. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. 3 v.

DE LA PEÑA, Juan L. Ruiz. **El don de Dios: antropología teológica especial**. Santander: Sal Terrae, 1991.

DE LA PEÑA, Juan L. Ruiz. **Imagen de Dios: antropología teológica fundamental**. 3. ed. Santander: Sal Terrae, 1988.

DENZINGER, Heinrich. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral**. Tradução de José Marino e Johan Konings. São Paulo: Loyola; Paulinas, 2007.

DIANICH, Severino; NOCETI, Serena. **Tratado sobre a Igreja**. Tradução de Ubenai Fleuri. Aparecida: Editora Santuário, 2007.

DIAS, Marcos Antonio. A Deus pela beleza: fundamentos de uma teologia da experiência estética. **Coletânea**, v. 30, p. 410-421, jul./dez. 2016.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro. Record, 2013.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 19. ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Editora Record, 2022.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ELIADE, Mircea. **História das crenças e das ideias religiosas: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis**. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

EUSÉBIO DE CESAREIA. **História eclesiástica**. Tradução de monjas Beneditinas do Mosteiro de Maria Mãe de Cristo. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

FELINTO, Marilene; LEITE NETO, Alcino. Ariano Suassuna: após 10 anos afastado da literatura, o autor de "Auto da Compadecida" está escrevendo novo livro. **Folha de São Paulo**, 26 out. 1991. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_16jun00.htm. Acesso em: 12 fev. 2023.

FERRAZ, Salma *et al.* **Teologia do riso: humor e mau humor na Bíblia e no cristianismo**. Campina Grande: EDUEPB, 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da língua portuguesa**. 6.ed. Curitiba: Posigraf, 2004.

FERREIRA, Lia Tavares. **Xilogravura e literatura de cordel: sua relação com as artes, a publicidade e a comunicação visual**. Monografia. Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2005. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1246/2/20063921.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2022.

FILON DE ALEXANDRIA. **Da criação do mundo e outros escritos**. Tradução de Luíza Monteiro Dutra. São Paulo: Filocalia, 2015.

FLEIG, Mario. O dito espirituoso e o hiato da condição humana. *In*: FERRAZ, Salma *et al.* **Teologia do riso**: humor e mau humor na Bíblia e no cristianismo. Campina Grande: EDUEPB, 2017.

FORTE, Bruno. **A porta da beleza**. Por uma estética teológica. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.

FORTE, Bruno. **La via della bellezza**: un approccio al mistero di Dio. Brescia: Editrice Morcelliana, 2007.

FORTE, Bruno. **Teologia da história**: Ensaio sobre a revelação, o início e a consumação. Tradução de Georges Ignácio Maissiat. São Paulo: Paulus, 1995.

FRANCISCO, Papa. **Evangelii Gaudium**: sobre o anúncio do Evangelho no mundo atual. São Paulo: Paulus; Loyola, 2013.

FRANCISCO, Papa. **Fratelli Tutti**: sobre a fraternidade e a amizade social. Brasília: Edições CNBB, 2020.

FRANKL, Victor. **A falta de sentido**: um desafio para a psicoterapia e a filosofia. Tradução de Bruno Alexander. Campinas: Editora Auster, 2021.

FRANKL, Victor. **Sede de sentido**. Tradução de Henrique Elfes. São Paulo: Quadrante, 2016.

FREDRIKSEN, Paula. **Pecado**: a história primitiva de uma ideia. Tradução de Gentil Avelino Tilton. Petrópolis: Vozes, 2014.

GALEAZZI, Giacomo. Papa: o humor nos aproxima de Deus. **Instituto Humanitas Unisinos – IHU**, 26 out. 2016. Disponível em: <https://ihu.unisinos.br/561628-papa-o-humor-nos-aproxima-de-deus>. Acesso em 17 de janeiro de 2024.

GARCÍA LÓPEZ, Félix. **O Pentateuco**: introdução à leitura dos cinco primeiros livros da Bíblia. Tradução de Alceu Luiz Orso. 2. ed. São Paulo: Ave Maria, 2006.

GESCHÉ, Adolphe. **A destinação**. Tradução de Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulinas, 2004a.

GESCHÉ, Adolphe. **O Cristo**. Tradução de Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Paulinas, 2004b.

GESCHÉ, Adolphe. **O sentido**. Tradução de Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Paulinas, 2005.

GOETHE, J. W. **Fausto**. Tradução de Alberto Maximiliano. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

GONZÁLES, Mario M. **A saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLES, Mario M. **Lazarillo de Tormes**: estudo crítico. *In*: LAZARILHO de Tormes. Tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 185-219.

GONZÁLES, Mario M. **O romance picaresco**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

GREGÓRIO DE NISSA. **A grande catequese**. Tradução de Bento Silva Santos. São Paulo: Paulus, 2011.

GUARDINI, Romano. **O Senhor**: reflexões sobre a pessoa e a vida de Jesus Cristo. Tradução de Cristina Hulshof e Margarida Hulshof. São Paulo: Cultor de Livros, 2021.

GUTIÉRREZ, Gustavo. **Teología de la liberación**: perspectivas. Lima: CEP, 1988.

GUYER, Paul. As origens da estética moderna: 1711-35. *In*: KIVY, Peter. **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. São Paulo: Paulus, 2008.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens**: Uma breve história da humanidade. Tradução de Janaina Marcoantonio. 18. ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

HELIODORA, Barbara. Auto da Compadecida, um clássico. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

HELIODORA, Bárbara. Introdução a Macbeth. *In*: SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Bárbara Heliodora. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

HIGUET, Etienne. Imagens e imaginário: subsídios teórico-metodológicos para a interpretação das imagens simbólicas e religiosas. *In*: NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza (org.). **Religião e linguagem**: abordagens teóricas interdisciplinares. São Paulo: Paulus, 2015.

HUSCENOT, Jean. **Os doutores da Igreja**. Tradução de Antonio Maia da Rocha. São Paulo: Paulus, 1998.

IRINEU DE LIÃO. **Contra as heresias**. Tradução de Lourenço Costa. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1995.

ISER, Wolfgang. La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias. *In*: Antonio Garrido Domínguez (com.). **Teorías de la ficción literaria**. Madrid: Arco Libros, 1997.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. ed. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2013.

JAKOBSON, Roman. Do realismo na arte. *In*: TODOROV, Tzvetan (org.). **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

JOÃO CRISÓSTOMO. **Comentário às cartas de São Paulo**. Tradução de Mosteiro de Maria Mãe do Cristo. São Paulo: Paulus, 2010. v. 1.

JOÃO PAULO II, Papa. **Carta aos artistas**. © Dicastero per la Comunicazione - Libreria Editrice Vaticana. 1999. Disponível em https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii LET_23041999_artists.html. Acesso em: 12 abr. 2023.

JOÃO XXIII, Papa. **Discurso de Sua Santidade Papa João XXIII na abertura solene do SS. Concílio**. © Dicastero per la Comunicazione - Libreria Editrice Vaticana. 11 out. 1962.

Disponível em: https://www.vatican.va/content/john-xxiii/pt/speeches/1962/documents/hf_j-xxiii_spe_19621011_opening-council.html. Acesso em: 15 out. 2022.

JUSTINO DE ROMA. **I e II apologias**: diálogo com Trifão. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides M. Balancin. São Paulo: Paulus, 1995.

LACOSTE, Jean-Yves. **Dicionário crítico de teologia**. Tradução de Paulo Meneses *et al.* 2. ed. São Paulo: Loyola; Paulinas, 2014.

LADARIA, Luis F. **Introdução à antropologia teológica**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Loyola, 1998.

LADARIA, Luis F. **Teología del pecado original e de la gracia**. 2. ed. Madrid: BAC, 2004.

LAZARILHO de Tormes. Tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

LELOUP, Jean-Yves. **O Evangelho de João**. Tradução de João de Freitas Teixeira. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

LÉON-DUFOUR, Xavier. **Leitura do Evangelho segundo João I**. Tradução de Johan Konings. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

LIBANIO, João Batista; MURAD, Afonso. **Introdução à teologia**: perfil, enfoques, tarefas. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2014.

LUCIANO Manicardi: vivere umanamente: riscoprire una grammatica dell'umano. [S. l: s. n], 2016. 1 vídeo (1h03m28s). Publicado pelo canal AlzogliOcchiversoilCielo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=AnY8zhUcLlo>. Acesso em 16 jan. 2024.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

MAÇANEIRO, Marcial. **O labirinto sagrado**: ensaios sobre religião, psique e cultura. São Paulo: Paulus, 2011.

MAGALDI, Sábato. Auto da esperança. *In*: SUASSUNA, Ariano. **A pena e a lei**. 4. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.

MALDAMÉ, Jean-Michel. **O pecado original**: fé cristã, mito e metafísica. Tradução de Aldo Vanucchi. São Paulo: Loyola, 2013.

MALZONI, Claudio Vianney. **Evangelho segundo João**. São Paulo: Paulinas, 2018.

MANZATTO, Antonio. A reflexão teológica a partir da literatura. Pequeno percurso autobiográfico. *In*: ROCHA, Alessandro; YUNES, Eliana; CARVALHO, Gilda. **Teologias e literaturas**. São Paulo: Fonte Editorial, 2011.

MANZATTO, Antonio. **Jesus Cristo**. São Paulo: Paulinas, 2019. (Coleção Teologia do Papa Francisco).

MANZATTO, Antônio. Teologia e literatura: bases para um diálogo. **Interações – Cultura e Comunidade**, v. 11, n. 19, p. 8-18, jan.-jun. 2016.

MANZATTO, Antonio. **Teologia e literatura**: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado. São Paulo: Loyola, 1994.

MANZINI, Rosana. Igreja em diálogo com o mundo moderno. *In*: ALMEIDA, João Carlos; MANZINI, Rosana; MAÇANEIRO, Marcial. **As janelas do Vaticano II**: a Igreja em diálogo com o mundo. Aparecida: Editora Santuário, 2013.

MARTIN, Gabriela. **Pré-história no nordeste do Brasil**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1996.

MARTINS, Jossefrania Vieira. Taperoá: a capital literária do sertão-reino de Ariano Suassuna. **Revista Espacialidades**, v. 14, n.1, p. 40-62, 2018.

MATEOS, Juan; BARRETO, Juan. **O Evangelho de João**. Tradução de Alberto Costa. São Paulo: Paulus, 1999.

MELCHIOR CANO. **De Locis Theologicis**. Madrid: BAC, 2006.

MELO, Fernando. **João Dantas**: uma biografia. 2. ed. João Pessoa: Ideia, 2002.

MELO, Fernando. **João Pessoa**: uma biografia. 3. ed. João Pessoa: Ideia, 2003.

MELO, Rosilene Alves de. Literatura de cordel: Conceitos, Intelectuais, Arquivos. **Projeto História**, v.65, p. 66-99, maio-ago. 2019.

MENDONÇA, José Tolentino. **A leitura infinita**: a Bíblia e a sua interpretação. São Paulo: Paulinas, 2015.

MENDONÇA, José Tolentino. Bíblia e literatura: a reconstrução da evidência. **Perspectiva Teológica**, v. 42, p. 171-186, 2010a.

MENDONÇA, José Tolentino. **O hipopótamo de Deus e outros escritos**. 2. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2010b.

MENDONÇA, José Tolentino. **Um Deus que dança**: itinerários para a oração. São Paulo: Paulinas, 2016.

MENDONÇA, José Tolentino. **Uma beleza que nos pertence**. Lisboa: Quetzal Editores, 2019.

MESTERS, Carlos. **Paraíso terrestre**: saudade ou esperança? 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

MICHELETTI, Guaraciaba. **Discurso e memória em Ariano Suassuna**. São Paulo: Paulistana, 2007.

MINOIS, Georges. **As origens do mal**: uma história do pecado original. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MIRANDA, Mario de França. **A salvação de Jesus Cristo**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

MONLOUBOU, L.; DU BUIT, F. M. **Dicionário bíblico universal**. Petrópolis: Vozes; Aparecida: Editora Santuário, 1996.

MONDIN, Batista. **Curso de filosofia**. São Paulo: Paulinas, 1981.

NEVES, Joaquim Carreira. **Condição humana sem pecado original**. Braga: Editorial Franciscana, 2014.

NEWTON JUNIOR, Carlos. A pedra do reino e a ilumiar. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.

NEWTON JUNIOR, Carlos. A pedra do reino: gênese e derivações. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Romance da pedra do reino: caderno de textos e imagens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

NEWTON JUNIOR, Carlos. Apresentação geral e critérios da organização. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a.

NEWTON JUNIOR, Carlos. **Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2018b.

NEWTON JUNIOR, Carlos. Dom Pantero e sua ilumiar. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.

NEWTON JUNIOR, Carlos. **O circo da onça malhada**: iniciação à obra de Ariano Suassuna. Recife: Artelivro, 2000.

NEWTON JUNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino**: a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.

NEWTON JUNIOR, Carlos. Romance heroico e picaresco. *In*: SUASSUNA, Ariano. **O sedutor do sertão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

NEWTON JUNIOR, Carlos. Trajetória e permanência do Auto da Compadecida. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Tradução de José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano Suassuna: o cabreiro tresmalhado**. São Paulo: Palas Atenas, 2002.

NOGUEIRA, Paulo Augusto de Souza (org.). **Religião e linguagem**: abordagens teóricas interdisciplinares. São Paulo: Paulus, 2015.

ORÍGENES. **Contra Celso**. Tradução de Orlando dos Reis. São Paulo: Paulus, 2004.

PACHECO, José. **O grande debate de Lampião com S. Pedro**. Bezerros: J. Borges Editor, 2012.

PAGOLA, José Antonio. **É bom crer em Jesus**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

PAGOLA, José Antonio. **Jesus: aproximação histórica**. Tradução de Gentil Avelino Titton. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PANNENBERG, Wolfhart. **Teologia sistemática**. Tradução de Ilson Kayser. Santo André; São Paulo: Editora Academia Cristã; Paulus, 2021. v. 3.

PAULA, Adriana de. Pedra do Ingá, um tesouro arqueológico no agreste paraibano. **Iconografia da História**, 14 dez. 2020. Disponível em: <https://iconografiadahistoria.com.br/2020/12/14/pedra-do-inga-um-tesouro-arqueologico-no-agreste-paraibano>. Acesso em: 13 mar. 2022.

PAULA, Laura da Silveira. **Teoria da literatura**. Curitiba: Editora Intersaberes, 2012.

PAULO VI, Papa. **Discurso do Papa Paulo VI na solene inauguração da 2ª Sessão do Concílio Vaticano II**. 1963. Disponível em: https://www.vatican.va/content/paul-vi/pt/speeches/1963/documents/hf_p-vi_spe_19630929_concilio-vaticano-ii.html. Acesso em: 09 nov. 2023.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário grego-português e português-grego**. 8. ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

PESSOA, Fernando. **Sobre a literatura**. São Paulo: Assírio e Alvim, 2022.

PIKAZA, Xabier; SILANES, Nereo. **Dicionário teológico: o Deus cristão**. São Paulo: Paulus, 1988.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019.

PLATÃO. **Filebo**. Tradução de Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2012.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRIGENT, Pierre. **O Apocalipse**. Tradução de Luiz João Baraúna. 2.ed. São Paulo: Loyola, 2002.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. **Literatura popular em verso**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1986.

PROUST, Marcel. **Le temps retrouvé**. A la Recherche di temps perdu. Paris: Gallimard, 1989.

QUEIROZ, Raquel de. **As terras ásperas: 96 crônicas escolhidas**. São Paulo: Siciliano, 1993.

QUEIROZ, Raquel de. Um romance picaresco? *In*: SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 16. ed. Rio do Janeiro: José Olympio, 2017.

RABUSKE, Irineu J. O "bom" samaritano (Lc 10,29-37): reflexões hermenêuticas a propósito de "Igreja Samaritana". **Teocomunicação**, v. 38, p. 327-337, 2008.

RAHNER, Karl. **Curso fundamental da fé**. Tradução de Alberto Costa. 4. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

RAHNER, Karl. **Sobre la inefabilidad de Dios**: experiencias de un teólogo católico. Barcelona: Herder, 2005.

RAHNER, Karl. **Teologia e antropologia**. São Paulo: Paulinas, 1969.

REGO, José Lins do. **Pedra bonita**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

REID, Daniel G. **Dicionário teológico do Novo Testamento**. Tradução de Maria Redondo e Fabiano Medeiros. São Paulo: Vida Nova: Loyola, 2012.

RIBEIRO, Efrem. Serra da Capivara: descobertas desafiam teoria estabelecida. **O Globo Brasil**, 24 ago. 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/historia/serra-da-capivara-descobertas-desafiam-teoria-estabelecida-13710364>. Acesso em: 10 nov. 2023.

RIBEIRO, Lucas Pires. Do riso demoníaco ao riso religioso na Idade Média. **Escritas**, n. 1, v. 10, p. 211-230, 2018.

RICOEUR, Paul. **História y verdad**. Traducción Alfonso Ordiz Garcia. Madrid: Ediciones Encuentros, 1990.

RICOEUR, Paul. **O mal**: um desafio à filosofia e à teologia. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2015.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a configuração do tempo na narrativa de ficção. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: o tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010c.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**: o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Edições 70, 2019.

RICOEUR, Paul. **Vivo até a morte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Alessandro. **Teologia sistemática no horizonte pós-moderno**: um novo lugar para a linguagem teológica. São Paulo: Editora Vida, 2007.

RODRIGUEZ, Walfredo. **Roteiro sentimental de uma cidade**. 2. ed. Paraíba: A União, 1994.

ROMERO, Silvio. **Estudos sobre poesia popular do Brasil**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSSI, Luis Alexandre. Da crítica social à construção de uma sociedade onde caibam todos. *In*: CAVALCANTE, Ronaldo (org.). **Cultura, religião e sociedade em Chico Buarque de Holanda**. São Paulo: Recriar, 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **A origem da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o movimento Armorial. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, Idelete Muzart Fonseca dos. Entremez: espaço de transformação. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**: entremezes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. v. 3.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, Vozes, 2015.

SCHILLEBEECKX, Edward. **História humana**: revelação de Deus. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994.

SCHILLEBEECKX, Edward. **Jesus**: a história de um vivente. Tradução de Frederico Stein. São Paulo: Paulus, 2008.

SCHILLEBEECKX, Edward. **Revelação e teologia**. São Paulo: Paulinas, 1968.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Hermenêutica**: arte e técnica da interpretação. Tradução de Celso Reni Braida. Petrópolis: Vozes, 1999.

SCHNEIDER, Theodor. **Manual de dogmática**. Tradução de Ilson Kayser, Luís Marcos Sander, Walter Schlupp. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. v. II.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2019.

SCHOTTROFF, Luise. **As parábolas de Jesus**. Tradução de Nélcio Schneider. São Leopoldo: Sinodal, 2007.

SEGUNDO, Juan Luis. **A história perdida e recuperada de Jesus de Nazaré dos sinóticos a Paulo**. Tradução de Magda Furado de Queirós. São Paulo: Paulus, 1997.

SEMPRE UM PAPO. [S. l: s. n.], 2012. 1 vídeo (48 min 19 s). Conversa com Ariano Suassuna - Parte 1. Publicado pelo canal Sempre Um Papo - Ano 37. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cps7JP4qGsc>. Acesso em: 15 ago. 2023.

SESBOÜÉ, Bernard (org.). **Introdução à teologia**: história e inteligência do dogma. Tradução de Maurício Pagotto Marsola e D. Hugo c. da S. Cavalcante. São Paulo: Paulinas, 2020.

SESBOÜÉ, Bernard (org.). **História dos dogmas**: a palavra de salvação. Tradução de Aldo Vannucchi. São Paulo: Loyola, 2006. v. IV.

SESBOÜÉ, Bernard (org.). **História dos dogmas**: o homem e sua salvação: antropologia Cristã. Tradução de Orlando Soares Moreira. São Paulo: Loyola, 2003. v. II.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SILVA, Dayvid da. A morte: do absurdo à esperança. In: NOBRE, José Aguiar (org.). **Deus e o ser humano hoje**: múltiplos olhares. São Paulo: Pluralidades, 2022a.

SILVA, Dayvid da. **Pecado original, uma herança agostiniana?**: o tema da falta das origens e suas consequências. São Paulo: Pluralidades, 2022b.

SIMÕES, Ester Suassuna. **A morte, o feminino e o sagrado**: uma leitura intersemiótica das iluminogravuras de Ariano Suassuna. 2016. 164p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

SIMÕES, Ester Suassuna. Questões de morte, luto e herança em Vida Nova Brasileira, de Ariano Suassuna. **Garrafa**, v. 16, n. 45, p. 294-308, jul.-set. 2018.

SKA, Jean Louis. **Introdução à leitura do Pentateuco**. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2012.

SOETHE, Paulo Astor. Introdução. In: DE MORI, Geraldo; SANTOS, Luciano; CALDAS, Carlos (org.). **Aragem do sagrado**: Deus na literatura brasileira contemporânea. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2011.

SOUZA, Glaucio Alberto Faria de. **A humanização de Deus como paradigma cristológico no pensamento de José Maria Castillo**. 2023. 244p. Tese (Doutorado em Teologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

SOUZA, Ney de. **História da Igreja**: notas introdutórias. Petrópolis: Vozes, 2020.

SUASSUNA, Ariano. **A história de amor de Fernando e Isaura**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

SUASSUNA, Ariano. A pena e a lei. In: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018h.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. Apresentação de uma escritora. In: LOPES, Maria Aparecida Nogueira. **Ariano Suassuna**: o cabreiro tresmalhado. São Paulo: Palas Athena, 2002. p. 5-7.

SUASSUNA, Ariano. As conchambranças de Quaderna. In: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018j.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da compadecida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SUASSUNA, Ariano. Auto de João da Cruz. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018d.

SUASSUNA, Ariano. **Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras**. 1990. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna/discurso-de-posse>. Acesso em: 13 mar. 2022.

SUASSUNA, Ariano. Entremezes. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018k.

SUASSUNA, Ariano. Farsa da boa preguiça. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018i.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

SUASSUNA, Ariano. O arco desolado. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018e.

SUASSUNA, Ariano. O casamento suspeito. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018f.

SUASSUNA, Ariano. O desertor de Princesa. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b.

SUASSUNA, Ariano. **O rei degolado**: ao sol da onça Caetana. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SUASSUNA, Ariano. O santo e a porca. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018g.

SUASSUNA, Ariano. **O sedutor do sertão ou o grande golpe da mulher e da malvada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

SUASSUNA, Ariano. Os homens de barro. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018c.

SUASSUNA, Ariano. **Poemas**. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Junior. Recife: Editora Universitária UFPE, 1999.

SUASSUNA, Ariano. Porque a obra de J. Borges não pode ser sufocada. *In*: BORGES, J.; COIMBRA, Silvia Rodrigues. **Poesia e gravura de J. Borges**. Recife: Ed. Do Autor, 1993. p. 151-153.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017a.

SUASSUNA, Ariano. **Romance de Dom Pantero no palco dos pecadores**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017b.

SUASSUNA, Ariano. **Seleção em prosa e verso**. 6. ed. Organização Silviano Santiago. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SUASSUNA, Ariano. Uma mulher vestida de sol. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a.

SUASSUNA, Ariano. **Vida-nova brasileira e outros textos em prosa e verso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022.

SZESZ, Christiane Marques. **Uma história intelectual de Ariano Suassuna**: leituras e apropriações. 2007. 303p. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

TABORDA, Francisco. Apresentação. *In*: COSTA, Jonas Nogueira. **O tribunal de Manuel**: aspectos teológicos na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. São Paulo: Loyola, 2015.

TAVARES, Bráulio. O riso rouco do sertão. *In*: SUASSUNA, Ariano. **Teatro completo**: comédias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. v. 1.

THEISSEN, Gerd; MERZ, Annete. **O Jesus histórico**: um manual. Tradução de Milton Camargo Mota e Paulo Nogueira. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2004.

TILLICH, Paul. **Teologia da cultura**. Tradução de Jaci Maraschin. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Tradução de Caio Meira. 13. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2021.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma teológica**. São Paulo: Loyola, 2005. v. 4.

TOMÁS DE AQUINO. **Suma teológica**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2009. v. i.

TRÍAS, Eugênio. O símbolo e o sagrado. *In*: DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Gianni. (org.). **A religião**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VASCONCELLOS, Marcio Simão de. **Teologia e literatura fantástica**: a redenção na trilogia cósmica de C. S. Lewis. São Paulo: Editora Reflexão, 2017.

VAZ, Henrique C. Lima. **Escritos de filosofia I**. São Paulo: Loyola, 1986.

VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. **Ariano Suassuna**: um perfil biográfico. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

VILLAS BOAS, Alex. A paixão pela palavra que une literatos e teólogos. *In*: ROCHA, Alessandro; YUNES, Eliana; CARVALHO, Gilda. **Teologias e literaturas**. São Paulo: Fonte Editorial, 2011.

VILLAS BOAS, Alex. **Teologia em diálogo com a literatura**: origem e tarefa poética da teologia. São Paulo: Paulus, 2016.

WERBICK, Jürgen. Prolegômenos. *In*: SCHNEIDER, Theodor (org.). **Manual de dogmática**. Tradução de Ilson Kayser, Luis Marcos Sander e Walter Schlupp. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. v. I.

WICKS, Jared. **Introdução ao método teológico**. Tradução de Nadys de Salles Penteado. São Paulo: Loyola, 1999.

XAVIER, Donizete. **Teologia fundamental**. Petrópolis: Vozes, 2021.

ZILLES, Urbano. **Antropologia teológica**. São Paulo: Paulus, 2011.

ZILLES, Urbano. **Discurso sobre o fim da metafísica**. São Paulo: Paulus, 2019.