

REPRESENTAÇÕES DO POETA POPULAR: UMA MEDIAÇÃO DA MORTE¹

REPRESENTATIONS OF THE POPULAR POET: A MEDIATION OF DEATH

Claudio Santana Pimentel

Mestre em Ciências da Religião – PUC-SP

santanapimentel@uol.com.br

Resumo:

Este artigo resulta de pesquisa bibliográfica e teórica sobre a obra dramática de Ariano Suassuna e pretende, por meio da análise das representações do poeta popular, considerado portador da voz e do imaginário popular, compreender a dimensão social e existencial da morte no teatro de Suassuna. Demonstraremos que o poeta popular, representado em seu teatro, objetiva um conhecimento sobre o transcendente que é fundamentado na experiência coletiva do povo sertanejo, por meio do qual este procura resistir ao absurdo que ameaça a vida.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; poeta popular; mediação; experiência religiosa.

Abstract:

This article result of bibliographical and theoretical research on Ariano Suassuna dramatic work and intends, through the representation of popular poet's analysis, considered bearer of the voice and of the imaginary popular, to understand the social and existential dimension of the death in the theater of Suassuna. We will demonstrate that the popular poet represented in his theater, aims at knowledge on the transcendent that is based in the community experience, through which tries to resist to the absurdity that threatens the life.

Key-words: Ariano Suassuna; popular poet; mediation; religious experience.

¹ A versão original deste texto, sob o título "O poeta armorial: diante da morte sertaneja" foi apresentada ao simpósio "Aos mortos: cultos, rituais e devoções nas matrizes indígenas, afro-brasileiras, populares e suas inserções sociais", organizado por Ênio José da Costa Brito, no III Congresso de Pesquisa Discente da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em outubro de 2009.

*A vida [...] trai a todos nós,
quando vamos, ela vem,
quando se acorda, adormece,
quando se dorme, estremece,
que a vida é morte também.
(SUASSUNA, 1998, p. 84-85)*

Introdução

Para explicitarmos a compreensão do poeta como portador da voz e do imaginário de seu povo, devemos considerar que a dramaturgia suassuniana elege o mundo sertanejo como palco de suas representações. Suassuna e os demais artistas armoriais² pretendem a elaboração de uma arte em que componentes eruditos, recebidos da tradição teatral e literária ocidental, são retrabalhados junto a outros, buscados nas fontes populares da cultura brasileira, e, especificamente, da cultura popular constituída e sedimentada no sertão nordestino, por meio do que Suassuna chama o “Romanceiro Popular do Nordeste”, que incluiria suas produções literárias (conhecidas como cordel), plásticas (gravuras, esculturas, xilogravuras) e dramáticas (o bumba-meu-boi, o mamulengo, as festas e autos religiosos).

A realização desse projeto estético, efetivamente, passa pela recepção e reelaboração das matrizes populares das quais se alimenta, de onde Idelette Santos afirma que a legitimação de sua práxis é buscada em seu esforço para tornar sempre reconhecível seu vínculo com a tradição – tanto erudita, quanto popular –; paradoxalmente, mantém-se uma obra permanentemente aberta, predisposta a uma nova performance³, tornando-se assim “uma estética que se alimenta de suas próprias obras tanto quanto das obras alheias, num ciclo infinito de retomadas e empréstimos” (Santos, 1999, p. 293).

No teatro suassuniano, a apropriação do texto popular se realiza de três modos distintos: 1) reescritura do folheto, que serve de matéria ao novo drama (modo constitutivo); 2) citação ou interpretação do texto popular, colocado como referência cultural (modo ilustrativo); 3) presença, na peça, de uma personagem vinda do folheto (modo participativo) (cf. *ibid.*, p. 235).

Devido a essa recepção das matrizes populares das quais se apropria para criar uma arte eminentemente pessoal, consideramos legítimo buscar nas representações que Suassuna faz do poeta popular em sua dramaturgia, onde este é transfigurado em personagem, os constituintes de um saber comunitário que procura

² A obra suassuniana, sobre a qual existe uma ampla bibliografia, encontra-se, freqüentemente, associada ao Movimento Armorial de Pernambuco, que, a partir de 1970, permitiu reunir e explicitar a prática artística e os ideais estéticos de Suassuna e outros artistas. Para sua discussão, remetemos ao principal estudo publicado sobre Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (Santos, 1999).

³ Segundo Zumthor, performance refere-se à recepção, mediada por um corpo, de um discurso, e, especificamente, de um discurso poético; sendo a condição necessária de poeticidade do discurso a sua capacidade de proporcionar prazer ao receptor. Assim, performance implica reconhecimento, atualização, que se dá a partir de uma situação, do encontro do receptor diante de um contexto cultural determinado; implica uma interpretação fundamentada na responsabilidade do receptor, que, enquanto intérprete, não é um mero repetidor, mas, comprometendo-se, apropria-se daquilo que conhece por meio da performance; esta, modifica o conhecimento, que se renova permanentemente (cf. Zumthor, 2000). Idelette Santos afirma que o Movimento Armorial desenvolve uma “poética da recriação” (Santos, 1999, p. 230).

responder às exigências da imanência. Esse saber coletivo, fundamentado na tradição religiosa católica, ressignificada a partir da experiência sertaneja, permite-nos dizer que há na obra de Suassuna uma reflexão teológica, na qual o material de origem popular recebido pelo autor encontra-se formalizado por suas referências eruditas.

Os mediadores

Na obra de Ariano Suassuna, e aqui consideramos privilegiadamente sua dramaturgia, encontramos personagens que, de diferentes maneiras, estabelecem mediações entre a vida humana e aquilo que a transcende. Mediações entre o humano e aquilo que lhe é superior, como as realizadas pelos santos, anjos, e, principalmente, por Jesus Cristo e Nossa Senhora (Suassuna, 1998; 2005; 2008-a). Mediações também são encontradas entre o humano e as forças que ameaçam a vida, realizadas pelos demônios, que podem adotar, para tanto, formas humanas, como a de uma vizinha alcoviteira, um frade franciscano, um vaqueiro (idem, 2008-a). Esses mediadores parecem indicar na representação que Suassuna constrói do catolicismo popular nordestino, a necessidade de identificar-se, de ver-se, seja naquilo que o supera, seja naquilo que o rebaixa⁴.

Outro modo de mediação, que também se dirige ao transcendente, mas que se refere, fundamentalmente, à comunidade humana, ao povo sertanejo, é estabelecido pelo poeta; neste trabalho, consideramos sua representação como aquele que expressa a voz e o imaginário de seu povo, e a analisamos em sua relação com aquilo que, devorando o sentido da vida, parece condená-la ao absurdo: a experiência da morte.

O poeta e a voz popular

Em sua análise da criação armorial, Santos ressalta a importância da pesquisa sobre a poesia dos cantadores como sua base (Santos, 1999, p. 111). Afirma também a mitificação do poeta popular pelos artistas armoriais; o poeta é considerado por estes o representante, por excelência, do povo nordestino, chegando mesmo a simbolizá-lo (ibid., p. 137-138). A arte do poeta popular é tida como uma graça, concedida por inspiração divina (Santos, 2006, p. 93); assim os próprios poetas se vêem, como inspirados, escolhidos (ibid., p. 97-98). Poetas e cantadores, no entanto, possuem um status social ambíguo: pertencentes às camadas subalternas, exercem a função de mediador cultural, ao cantar às dificuldades e sofrimentos do povo e deles próprios; por outro lado, sendo remunerados por algum poderoso local que os contrata, são obrigados a louvá-los (ibid., p. 105-107). Devido ao processo de urbanização, o poeta perde sua relevância social, e cada vez mais o interesse pelas cantorias se limita aos intelectuais, aos artistas e àqueles que se mantêm de algum modo ligados ao mundo rural (ibid., p. 107-108). Encontramos a seguinte representação do poeta popular nos versos do cantador Joaquim Simão, personagem que, na *Farsa da boa preguiça*, louva o ofício do poeta, revela seu

⁴ Diz Idelette Santos em sua análise do *Auto da Compadecida*: “As personagens divinas são apresentadas com uma familiaridade afetuosa, diretamente herdada do folheto” (1999, p.244). Encontra-se, portanto, na própria matriz popular da qual o autor se serve, e não apenas em suas opções pessoais, essa busca de uma proximidade com o divino. Melhor dizendo, é por corresponder às suas próprias concepções que o autor a percebe.

comprometimento com sua circunstância, o mundo sertanejo, e convida o público a compreender o valor do seu trabalho:

*E eu trabalho: penso, escrevo,
invento, na Poesia,
crio histórias para os outros,
espalho alguma alegria,
espanto a treva do Mundo
que em meu sangue se alumia
dou beleza ao crime e ao choro...
É pouco, mas tem valia! (Suassuna, 2008-a, p. 166).*

Veja-se que as seguintes características são atribuídas ao poeta popular: a) é um trabalhador; no entanto, diferencia-se do trabalhador convencional por seu procedimento e pelo resultado de sua produção: pensar, escrever, inventar, criar histórias; b) diferente do que se poderia apressadamente concluir, a práxis poética não é idiosincrática, mas possui uma importante relevância social, que se fundamenta em sua natureza estética: espalha alegria, espanta a treva, dá beleza ao crime e ao choro; c) o último verso revela a humildade do poeta, o que possui dupla importância: primeiro, devido ao valor da humildade no cristianismo⁵, e, aqui especificamente, na representação que Suassuna faz do catolicismo popular; depois, devido à consciência de que a eficácia da poesia detém-se no plano estético-ético, simbólico, portanto, não sendo capaz, por si mesma, de causar transformações no mundo social.

Segundo Suassuna, o poeta popular oferece a seu público o resultado de seu trabalho, que, se não pode trazer qualquer modificação à vida material, não deixa de ter uma importância de outra ordem, no caso, simbólica. Por meio da beleza e da alegria presentes no discurso poético, transfiguram-se o crime e o choro, a maldade existente no mundo é redimida; por meio da poesia, a vida torna-se mais suportável, até mesmo mais desejável, apesar de tudo o que ela pode ter, e, muitas vezes, tem, de absurdo, sofrido, incompreensível.

Em favor de Suassuna e Joaquim Simão, encontramos Alfredo Bosi refutando a acusação que se faz à poesia, de por a práxis em suspenso. Segundo o crítico, esta suspensão é momentânea e mesmo aparente, pois ao oferecer à consciência do leitor imagens muito mais vivas e reais que aquelas das ideologias, “o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela”; o poema aproxima o sujeito do objeto, e também de si mesmo – acrescente-se: aproxima os diferentes sujeitos – enfim, diminui a distância entre os seres. “Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada” (Bosi, 2000, p. 227).

Essa função catártica da poesia popular encontraria seu fundamento na própria realidade do sertão nordestino. O mundo sertanejo oferece grandes dificuldades; no plano material, pensemos na aridez e pobreza da terra,

⁵ Cristo oferece à criatura marcada pelo pecado (orgulho, pretensão de auto-suficiência) o exemplo de sua humildade; o Deus que se faz menor, se humaniza, e vivência com os homens a experiência do sofrimento e da morte; oferece-lhe, também, a sua graça, para que a criatura se torne capaz de seguir o seu exemplo e, por meio da humildade, encontre a via para a reconciliação com o Criador (cf. Gracioso, 2006, p. 87-100).

agredida pela seca, ano sim, ano também; nas relações sociais injustas, caracterizadas pela violência e pela opressão; e, principalmente, transcendendo as circunstâncias materiais e sócio-históricas, instala-se o absurdo⁶, devido à intromissão da morte, destroçando o já precário sentido que a vida apresenta. São essas as condições em que o poeta, o cantador popular se encontra, e desde sua inserção nelas o teatro de Suassuna o apresenta e o legitima como portador da voz de seu povo.

Diante da morte sertaneja

Apesar de toda essa aridez, dessa violência e ameaça constante do absurdo que caracteriza o mundo sertanejo, é com tranqüilidade e alegria frente à morte que encontramos o cantador João Benício, em *A pena e a Lei*:

Entro, sei que estou morto, e entro logo cantando “O Piado do Cachorro”, que é para todo mundo saber que eu não sou garapa! Lá vai:

*Em Cajazeira eu lá não vou
que a bebedeira é um horror.
Em Cajazeira eu não vou mais,
que a bebedeira está demais!
Morri de cara para o sol,
morri, mas a vida não passa.
Morri de viver cantando,
morri de beber cachaça! (Suassuna, 1998, p. 186).*

Recolhamos algumas idéias: morre-se de cara para o sol, pode-se dizer, de frente para a vida; morre-se, mas a vida não passa, sendo maior que a breve existência de cada um; morre-se de viver cantando, morre-se de beber cachaça, faça-se o que se faça, o ser humano se encaminha para a morte. O poeta, consciente disso, aparece como contraponto à conduta habitual dos homens, que, pretendendo a todo custo evitar a morte, são incapazes de compreendê-la como momento necessário da vida, daí, sua aflição e desespero:

Mas é claro que eu sei que estou morto! Sabe lá você quantas vezes eu encarei minha morte? Vocês pensam que um poeta é homem para afracar com esse risco? Eu convivi a vida inteira com minha morte. Vocês passam a vida dando as costas para ela: é por isso que, quando a morte aparece, não sabem nem o que está acontecendo. É por isso que eu sabia, e vocês, não! (Suassuna, 1998, p. 186-187).

Em outra passagem, o poeta relata sua morte:

⁶ O absurdo, segundo Camus (2005) põe o homem diante do único questionamento fundamental: se a vida vale ou não a pena.

Bem, eu tomei parte no velório de Joaquim. Mateus, irmão dele, foi quem pagou a cachaça. Cada excelência que se cantava, eu fazia um verso em homenagem ao morto e tomava uma lapada. Quando o dia amanheceu, de lapada em lapada eu já estava às quedas. Enterrou-se Joaquim e eu saí cantando pela estrada. Aí, dei um tombo maior, e cai com a cara virada para o sol. Senti que estava esquentando, esquentando, foi me dando 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! (Ibid., p. 191).

Com o poeta João Benício reaparece o tema do encontro morte-vida, trazendo, no entanto, um novo dado, ampliando sua compreensibilidade: em *A pena e a lei* evidencia-se que os homens morrem do convívio mútuo, como explicitado pela relação estabelecida entre as mortes das personagens, no decorrer da peça⁷, mortes não apenas em seqüência, mas em decorrência uma da outra; essa continuidade não é apenas temporal, mas, com o perdão de Hume, causal – não, claro, por razões científicas, mas religiosas: seu fundamento encontra-se no pecado, pois se os homens “não herdassem o pecado e a morte, se não fossem condenados às injunções de um só rebanho, não morreriam” (ibid., p. 198-199).

A ambivalência morte-vida

Como pretendemos demonstrar, apesar do jugo do pecado, a concepção da morte presente na representação armorial dos poetas populares não é estritamente negativa, como já indicava a aceitação da morte pelo poeta João Benício. Para tanto, devemos também mirar para “a bicha” que espreitava o poeta no momento derradeiro. A morte, no sertão, ganha a forma de um animal feroz, a Onça Caetana. Tavares diz que “a Moça Caetana, [...] não é outra coisa senão um misto de Vida e Morte, de Mulher sensual e Onça terrível. É também um símbolo do mundo” (Tavares, 2007, p. 125-126). Síntese de violência e sensualidade realizada no abraço erótico por meio do qual o poeta se entrega à morte: “Poeta é assim, morre dobrado: abraçado com a morte!” (Suassuna, 1998, p. 192). Erotismo que torna a morte não apenas inevitável, mas aceitável, e quem sabe mesmo desejável, segundo o próprio Suassuna: “Na minha obra, a Onça Caetana é uma beleza. É o jeito de eu aceitar a morte – se ela vier em forma de mulher” (Suassuna, 2000, p. 41).

Para compreender a ambivalência morte-vida, morte-mundo, e sua identificação com o sensual e o feminino na cultura popular, encontramos na análise empreendida por Bakhtine do baixo material e corporal uma importante contribuição. O pensador russo, em seu esforço para restituir a comicidade popular medieval e renascentista à sua lógica interna, afirma que o princípio corporal e material é percebido como universal, permanecendo avesso à individualidade e ao isolamento, que são característicos da modernidade burguesa; nele, o cosmos e o povo parecem se reunir, se identificar, por sua dimensão festiva e utópica; dessa maneira, se recupera o valor positivo, regenerador, ou melhor, ambivalente do rebaixamento, em que positivo e

⁷ Em *A pena e a lei* (1998), e também no *Auto da Compadecida* (2005), aparece a idéia de que os homens são levados uns pelos outros em direção à morte. Aqui, consideramos especificamente a passagem de *A pena e a lei* em que o poeta João Benício relata sua morte, associando-a ao velório do retirante Joaquim.

negativo, vida e morte, se tocam. Por isso, não se trata, na cultura popular, de precipitação ao nada, destruição absoluta, mas sim de retorno ao ventre da terra, que gera a vida e oferece a possibilidade de um novo começo (cf. Bakhtine, 1970, p. 28-30). Propicia-se assim o encontro com o feminino, signo que reúne a vida e a sensualidade.

*Foi no começo da Tinha,
da Peste, ao combate louco:
Deus foi, distraiu-se um pouco,
perdeu o fio da Linha!
O Homem, divino, vinha
na Estrada do Sol do Mundo.
Na luz do Sol moribundo
bateu-se com a Bicha Estranha,
e a feiticeira Castanha
o encantou, no Profundo!
Agora, encantado a fundo,
erra entre os pêlos da Sonsa
que é Fêmea, que é Parda, é Onça,
que ele não vê porque é baixo
e que, julgando que é Macho,
ungiu com o nome de Mundo! (Suassuna, 2007, p. 538).*

Os versos acima, extraídos d’*A Pedra do Reino*, são citados por Quaderna, que os atribui ao poeta popular João Melchíades Ferreira⁸; são marcados por essa ambivalência entre morte e mundo, mediada pelo feminino: neles, a onça, fêmea e morte, é também o mundo. Porém, chamá-lo mundo é um equívoco de linguagem, erro de gênero, pois o mundo é fêmea. Trata-se, talvez, de uma interpretação do mito de Adão e Eva; por uma distração de Deus, deu-se início “ao combate louco” em que “a Bicha Estranha”, “feiticeira Castanha”, a onça-mulher que encantou o homem, lançando-o em direção ao mundo e à morte, acaba por ser identificada com ambos. Apenas mencionamos essa intuição, não dispondo, no momento, de subsídios suficientes para explorá-la. Encontramos mais uma vez o problema do mal, entendido na tradição cristã como pecado. A leitura que Bakhtine faz da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, assim como a interpretação de Espín sobre o catolicismo popular latino-americano, permitem, no entanto, cogitar que, se o povo vivencia o sofrimento e pode explicá-lo pelo pecado, este não é aceito passivamente, porque o povo tem na morte a

⁸ João Melchíades Ferreira, o Cantor da Borborema, (1869-1933), poeta e cantor popular paraibano, identificado por José Calasans como o autor do primeiro folheto sobre a guerra de Canudos, da qual o poeta participou como soldado do exército republicano. Estima-se que seja autor de 36 folhetos, onde registrou as histórias e os costumes do povo sertanejo (cf. Gaspar, 2009). O poeta é transformado por Suassuna em personagem d’*A Pedra do Reino*, sendo ali mestre de cantoria na Escola da Onça Malhada e padrinho de Quaderna (cf. Santos, 1999, p. 139-145).

experiência da renovação (cf. Bakhtine, 1970, p. 30-32) e encontra no exemplo e na solidariedade de Cristo o sinal da contingência da opressão atual (cf. Espín, 2000, p. 72).

O discurso sobre a morte, encontrado nos poetas populares sertanejos, levados ao palco e citados por Suassuna, ou ainda, na própria poesia suassuniana, que consideraremos adiante, pode ser ainda compreendido como um discurso de resistência às ideologias modernas, que pretendem naturalizar o humano para poder controlá-lo, como se fosse possível reduzi-lo às suas estruturas fisiológicas, ao impulso para o consumo, ou qualquer outra forma de domesticação burguesa. Em favor de nossa interpretação encontra-se a afirmação de Suassuna, segundo a qual Quaderna é obcecado pelo impulso sexual, pela vontade de poder e pela ambição material, nisso refletindo, segundo o autor, o próprio homem contemporâneo: “A sociedade do século XX deifica três ídolos – Falos, Moloc e Mamon – e as marcas de suas deformações e dessa idolatria são perfeitamente visíveis em Quaderna” (Suassuna, 2008, p. 225). Na visão de mundo de Suassuna, o êxtase da morte, a fruição da beleza e o êxtase amoroso constituem experiências extremas, sendo os meios pelos quais o ser humano deixa-se tocar pela presença da divindade:

nossa busca da Beleza pela Arte, do Amor pelo Sexo, da Morte como fonte de Vida, [são] os três ásperos e belos caminhos através dos quais o homem-mortal às vezes experimenta ainda nesse mundo escuro, o toque da Divindade imortal (Suassuna, 2008, p. 227).

Suassuna, poeta do sertão

Como temos apresentado, a morte é uma presença constante na representação suassuniana da poesia popular nordestina, devido à necessidade de enfrentar o absurdo da existência e o re-significar, dando-lhe um caráter positivo, re-inserindo a morte na totalidade da vida, compreendendo-a como um momento de regeneração, individual e coletiva. Em nosso percurso, consideramos a representação que é feita do poeta popular no teatro de Suassuna, tendo passado, também, pela citação de um poeta nordestino do início do século XX, no caso, a partir d’*A Pedra do Reino*; lembrando que a estética armorial é uma estética da recriação, é preciso ter em mente que, em sua obra poética⁹, Suassuna emprega as mesmas formas adotadas pelos poetas populares nordestinos, e nela também é freqüente o tema da morte, que examinamos aqui a partir das estrofes iniciais do poema *A Onça*:

*Essa Flecha cruel que despedaça
a carne dos Carneiros e bezeros.
Eis o Bicho sagrado, o velho Medo,
no Sangue mal cravado dos meus erros:
a Romã coroada, o doido Fruto,
a mordida do Sono e do Desterro.*

⁹ Examinada por Newton Júnior (1999), a poesia de Suassuna, diferentemente do sucesso obtido por sua dramaturgia, permanece ainda desconhecida do grande público.

*O vermelho Clarão, o Verde escuro
e o Mundo – ouro e enxofre envenenado.
Possesso da serpente, asas de Arcanjo,
olhos cegos no Sol incendiado.
Que maldade se encerra na Beleza?
Que sangrento no Molde iluminado? (Suassuna, 2007-a, p. 175).*

A morte aparece na violência e crueldade da onça que despedaça a vida, conservando, porém, sua ambigüidade, indicada no terceiro verso: “Eis o Bicho sagrado, o velho medo” manifestando seu caráter divino, transcendente, mas também aterrador. Os dois versos seguintes podem ainda remeter ao tema do pecado, na referência aos “meus erros” e ao “doido Fruto” que no mito cristão associou-se ao pecado original. Quando o poeta, pelo emprego do possessivo, compromete-se com o erro, para, em seguida, citar a Romã, o Fruto, universalizando-o, aludimos à dimensão pessoal e coletiva que o pecado possui na perspectiva cristã, sendo de cada um, mas também de todos. Na mesma direção “a mordida do Sono e do Desterro” mostra a alienação do homem, que permanece ignorante de sua condição de desterrado, estrangeiro, neste mundo. Mundo também ambíguo, como se depreende das metáforas da luz “vermelho Clarão, Verde escuro”, ao ouro, metal nobre, e ao “enxofre envenenado”; a morte se apresenta no mundo, entre a negatividade do mal, a “serpente”, e a positividade do bem, “asas de arcanjo”¹⁰. Mais uma vez se apresenta a cegueira do homem diante do “Sol incendiado”, metáfora do mundo, sendo convertida em indagação, nos versos finais da segunda estrofe, que questionam a ambigüidade da presença do mal na beleza e da violência no mundo.

20 O pensamento popular, de acordo com Bakhtine, caracteriza-se por sua marca coletiva, festiva, utópica; em autores como Suassuna, percebe-se a tentativa de recuperação do sentido comunitário aparentemente perdido, ao revolver seu subsolo mítico e religioso, uma vez que “a memória, como forma de pensamento concreto e unitivo, é o impulso primeiro e recorrente da atividade poética” (Bosi, 2000, 177). Recorrendo mais uma vez a Espín, ao considerar o enfrentamento simbólico do mal e da atualidade do sofrimento no catolicismo popular, podemos afirmar que os símbolos religiosos fortalecem o povo, propiciando sentido e esperança à vida (cf. Espín, 2000, p. 266).

Considerações finais

Ao voltarmos nossa atenção para o poeta popular, tal como este é representado por Ariano Suassuna, buscamos compreendê-lo como portador da voz e do imaginário do povo sertanejo. Entendemos que ao posicionar-se diante de um problema fundamental – a morte – que põe em risco não apenas o sentido que cada um atribui à vida individualmente, mas toda a possibilidade, não apenas de representação, mas de significação do mundo pelo ser humano, encontramos na reelaboração suassuniana da poesia popular nordestina o esforço

¹⁰ Neste verso, seguimos a notação de Silvano Santiago (cf. Suassuna, 2007-a, p. 176).

para a reapropriação dessa representação e desse significado, ao incluir a morte no mundo e na vida, por meio da vitalidade e da sensualidade encontradas no feminino. Dessa forma, temos também o resgate do feminino dentro da tradição cristã, pois o estigma mortal do pecado é superado em seu erotismo regenerador e doador de vida. A morte deixa de ser sentida apenas como negatividade, que parece ser a única maneira como essa experiência se insere na sociedade moderna (privação da vida, sofrimento e aniquilamento do indivíduo) revelando-se ambígua, por permitir ao indivíduo e à comunidade o reencontro com a totalidade, sendo o momento da gestação de uma nova existência. Procuramos demonstrar que esse processo de representação e ressignificação apropria-se de temas tradicionais do pensamento cristão, tais como o pecado, a humildade e a solidariedade, nele se elaborando – ousamos afirmar – uma teologia onde são conjugados elementos populares e eruditos, por meio dos quais Suassuna apresenta um refinado questionamento ao homem contemporâneo, a partir de sua releitura da arte popular e de sua compreensão do catolicismo tradicional.

Referenciais bibliográficos

BAKHTINE, M. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Tradução de Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 7ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMUS, A. *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard, 2005.

ESPÍN, O. O. *A fé do povo: reflexões teológicas sobre o catolicismo popular*. São Paulo: Paulinas, 2000.

GASPAR, L. *João Melchíades Ferreira*. Pesquisa Escolar On-Line, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br>>. Acesso em: 18 out. 2009.

GRACIOSO, J. *A relação entre Deus e o mal segundo santo Agostinho*. São Paulo: Palavra & prece, 2006.

NEWTON JÚNIOR, C. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: UFPE, 1999.

SANTOS, I. M. F. dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento Armorial*. Campinas, SP: UNICAMP, 1999.

_____. *Memória das vozes: cantoria, romancelheiro & cordel*. Prefácio de Armindo Bião. Tradução de Márcia Pinheiro. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SUASSUNA, A. *Almanaque armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. *A pena e a lei*. 4ª. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 1998.

_____. *Auto da Compadecida*. 35ª. Ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. “Entrevista”. In: *Cadernos de literatura brasileira. Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 10, novembro de 2000.

_____. *Farsa da boa preguiça*. 6ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008-a.

_____. *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 10ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. *Seleção em prosa e verso*. Organização de Silviano Santiago. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007-a.

TAVARES, B. *ABC de Ariano Suassuna*. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.