

## DOS PALCOS INGLESES AO SERTÃO NORDESTINO: ANALOGIA ENTRE *O AUTO DA COMPADECIDA* E *O MERCADOR DE VENEZA*

João Evangelista do NASCIMENTO NETO  
Universidade do Estado da Bahia / Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul  
[netoevangelista@uol.com.br](mailto:netoevangelista@uol.com.br)

**Resumo:** Este trabalho analisa os diálogos existentes entre *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare, o *Auto da Compadecida*, texto teatral de Ariano Suassuna e sua adaptação para o cinema, *O Auto da Compadecida*, do diretor Guel Arraes. Ao discorrer sobre obras com tempo e espaço díspares, ressalta-se que sentimentos são universais, mas partem do local. Eles não se prendem a essas regiões, não se limitam a uma cultura. Por isso, o texto do escritor inglês rompe as barreiras do Reino Unido, ultrapassa os empecilhos geográficos e temporais, navega pelos mares e aporta no sertão nordestino, para percorrer novos caminhos, gerar novas leituras, possibilitar outros diálogos. É na região do Nordeste brasileiro que o texto do autor inglês encontra eco através do som da voz de Ariano Suassuna. É de Arraes o aditamento a *O Auto da Compadecida* do episódio da “tira de couro”. O cineasta brasileiro amplia a intertextualidade já tão presente na obra do autor paraibano. E mais, questiona o conceito tradicional de regionalismo que aprisiona o texto à cor local, ao pitoresco, sendo o texto literário maior que toda definição que tentem lhe imputar. Teóricos como Araújo (2008), Chiappini (1997) e Vassalo (1993) dão embasamento teórico à discussão.

**Palavras-chave:** Literatura Comparada; Teatro; Cinema; *Auto da Compadecida*.

Neste artigo, intitulado **Dos palcos portugueses ao sertão nordestino: analogia entre o *Auto da Compadecida* e o *Mercador de Veneza***, os diálogos culturais são privilegiados pelo viés da literatura comparada. Aqui, literatura, teatro e cinema dão-se as mãos num jogo intertextual contínuo que contribui para o questionamento dos conceitos de universal e regional.

Através desse diálogo proposto, barreiras geográficas são rompidas, limitações temporais são transpostas. Com a contribuição de Araújo (2008), Chiappini (1997) e Vassalo (1993), dentre outros teóricos, constrói-se uma discussão que promove o encontro entre o Brasil de Suassuna e Arraes com a Inglaterra de Shakespeare. Mundos tão distantes, pensamentos tão próximos. Os sentimentos, as emoções, tantas ideologias aproximam-se nas penas e nas lentes dos três artistas que visibilizam óticas específicas de se ver o outro e a si mesmo. Visão que recebe um tratamento cuidadoso nas telas do cinema, depois de passar pela escrita suassuniana, mas que teve seu início no drama.

O gênero dramático teve sua origem na Grécia, onde foi esboçado, desenvolvido e tomou configuração literária, diferenciando-se da lírica e épica<sup>1</sup>. Surge através das festividades ao deus Dionísio, profeta e personificador do êxtase, por ter criado o vinho e ser adorado por aqueles que cultivavam a terra, o teatro estruturou-se por meio do coral de hinos dedicados ao referido deus (ditirambo). Com o passar do tempo, o teatro viu seu foco transformar-se de adoração a Dionísio para temas como vidas e amores, guerras e intrigas das divindades e também os feitos gloriosos dos semideuses.

---

<sup>1</sup> Há vestígios que evidenciam representações teatrais no Egito anteriores à Grécia, mas foi com os gregos que o gênero dramático estruturou-se.

As representações dramáticas expandiram-se, sendo apreciadas pelo homem durante os séculos que se seguiram, chegando à Inglaterra do século XV e tendo, nesse período, o surgimento de William Shakespeare, que criou um teatro influenciado pela tradição medieval e os preceitos renascentistas, o drama. Ainda na era elisabetana, somente homens encenavam, somente eles poderiam ser atores, excluindo mulheres e crianças, conforme o teatro grego clássico. Mesmo em face dessas restrições, Shakespeare conseguiu imprimir ao teatro os sentimentos do homem de maneira mais direta e numa linguagem popular, e para tal, utilizou cerca de 29 mil vocábulos em toda a sua obra, o vocabulário mais vasto de um autor de língua inglesa.

O drama sempre foi considerado um gênero mais humano, o que se justifica pela sua adaptação aos palcos, a sua representação, daí ser imperiosa a concepção de personagens exporem seus desejos, costumes, anseios, enfim, a criação de uma identificação com o espectador. As personagens shakespearianas são, em grau elevado, a transposição para os palcos do cidadão europeu/ocidental comum. Assim são Lancelote Gobbo e Shylock, empregado e patrão, respectivamente, personagens de *O Mercador de Veneza*.

Shylock é um judeu, senhor de posses, avarento e rude. Sua intenção é enriquecer sem importar-se com os outros a sua volta<sup>2</sup>. Com isso, não percebe e não se preocupa que seu fiel empregado Lancelote Gobbo padeça de inúmeras necessidades, inclusive a maior delas, a fome, resultado de um salário ínfimo e dos mal tratos do patrão:

Muito bem, mas muito bem mesmo; mas de minha parte, achei por bem, por meu lado, ter resolvido fugir daqui. Vou dar o fora e só parar quando estiver muito fora daqui, mesmo; meu amo é o próprio judeu! Dar presente pra ele? Só se for corda para ele se enforcar – eu passo fome na casa dele! Olha só: pode dar uma contada nas minhas costelas. (SHAKESPEARE, 1999, p. 47)

Em *O Mercador de Veneza*, O teatrólogo inglês apresenta uma temática sobre a permanência dos judeus no continente europeu dominando a economia local, já que o judeu Shylock é um agiota e firma um contrato com Antônio, comerciante veneziano que, por conta de um enlace amoroso, aceita ser fiador de Bassânio, seu amigo. Daí, percebe-se a tensão na tentativa de caracterização da obra em regional ou universal.

Segundo Araújo (2008), “[...] o regionalismo sobrevive como uma tendência que se nutre da tensão dialética entre o local e o universal.” (p.127). Isso remete a discussão entre o universal e o regional a outro plano, não mais à caracterização do ambiente, nem da visibilização de um folclore local, muito menos pelo descritivismo, mas sobretudo ao campo da ideologia, pois conforme Chiappini:

É compreensível o esforço da crítica para excluir da tendência os grandes autores, [...] O argumento da crítica para assim fazer é de que a qualidade literária de suas obras os elevaria do regional ao universal. (CHIAPPINI, 1997, p.135)

Desse modo, o que se evidencia no texto shakespeariano é que o ambiente, Veneza, a nacionalidade das personagens, judeu e italiano, são motes para travar a discussão entre o altruísmo do comerciante, e a avareza do patrão, que deseja destruir os que o desafiam, levando até as últimas consequências os seus atos ao forçar um julgamento para exigir o cumprimento de um contrato que lhe transferia os bens do seu desafeto; e tirar literalmente um pedaço da carne do corpo do devedor:

<sup>2</sup> Shylock é constituído de maneira semelhante ao Fidalgo, do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente: tirano, mesquinho e arrogante. E mais, esta personagem segue a linha de crítica severa aos judeus, vista também no texto do teatrólogo lusitano.

[...] Se for comigo ao notário e lá selar / Um compromisso simples que dirá / (Por brincadeira) que se não pagar / Em certo dia e local a soma ou somas / Mencionadas na nota, a multa imposta / Fica arbitrada numa libra justa / De sua carne alva, a ser cortada / E tirada da parte de seu corpo / Que na hora da escolha me aprouver. (SHAKESPEARE, 1999, p. 38)

Sentimentos são universais, mas partem do local, de um indivíduo que habita uma região, que fala de uma forma característica, que age segundo a cultura onde está inserido. Mas sentimentos não se prendem a essas regiões, não se limitam a uma cultura, fazem parte do substrato humano, dualizam ou harmonizam-se com a razão. Por isso, o texto do escritor inglês rompe as barreiras do Reino Unido, ultrapassa as barreiras geográficas e temporais. O texto de Shakespeare navega pelos mares e aporta no sertão nordestino, para percorrer novos caminhos, gerar novas leituras, possibilitar outros diálogos.

É na região do Nordeste brasileiro que o texto do autor inglês encontra eco através do som da voz de Ariano Suassuna. Distanciados pela cronologia e pela geografia, é a literatura que os une. O *Auto da Compadecida*, obra do escritor paraibano, confabula com textos universais, como *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes; A trilogia da Barca<sup>3</sup>, de Gil Vicente; *O Avarento*, de Molière; *O Lazarillo de Tormes*, de autoria desconhecida e com *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare, dentre outros. Nesse texto publicado em 1956 e encenado pela primeira vez um ano depois, Suassuna expõe suas leituras, suas influências, suas releituras.

*O Auto da Compadecida*, como *O Mercador de Veneza*, possui também os seus sovinas: o padeiro e a sua esposa. Eles maltratam e exploram João Grilo e Chicó, deixando-os à mercê da própria sorte, pagando-lhes um salário ínfimo:

JOÃO GRILO: Ó homem sem vergonha! [Chicó]<sup>4</sup> Inda pergunta? Está esquecido que ela deixou você? [A mulher do padeiro]<sup>5</sup> Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava para o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Para mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo. (SUASSUNA, 2004, p. 39)

João Grilo considerava uma grave ofensa o fato de um cão ser mais bem tratado do que um homem, e nessa cena é evidente a crítica de Suassuna às desigualdades sociais encontradas no Nordeste e no país, acentuando o descaso dos mais ricos em referência aos miseráveis, aqueles que tentam sobreviver em meio às lutas cotidianas, e têm como perspectiva, como meta, apenas o alimento diário, como se diz no Nordeste: remediar-se “da mão para a boca”.

A obra de Shakespeare enfoca a avareza e os maus tratos dos ricos em relação aos seus empregados, conjuntura personificada na relação do judeu e seu servo. O quarto ato de *O Mercador de Veneza* tem como tema central o julgamento de Antônio, o inimigo do judeu mesquinho, enquanto que Shylock, por inúmeras vezes e diferentes argumentos, intenta ser o debelador da causa que pleiteia, levando o caso a julgamento:

PÓRCIA: Uma libra de carne desse peito / É sua, pela corte e pela lei.

<sup>3</sup> O termo “trilogia” talvez não seja o mais apropriado para designar as peças *O Auto da Barca do Inferno*, *O Auto da Barca da Glória* e *O Auto da Barca do Purgatório*, ambos do escritor lusitano Gil Vicente, já que não foram escritos com a finalidade de série, de saga, contudo é o termo comumente usado pelos estudiosos.

<sup>4</sup> Acréscimo nosso.

<sup>5</sup> Acréscimo nosso.

SHYLOCK: O juiz é mais que sábio!

[...]

PÓRCIA: Prepare-se, portanto, pra cortar; / Mas não derrame sangue; e corte apenas / Uma libra de carne, pois se cortar / Ou mais ou menos que uma libra justa – / Nem que seja pra alterar o peso / Pela mínima parte de um vigésimo / De um quase nada – se a balança mexe / O espaço de um só fio de cabelo – / O senhor perde a vida e as propriedades. (SHAKESPEARE, 1999, p. 121-123)

O juiz, ou mais especificamente Pórcia, uma mulher disfarçada de juiz, desaprova os atos vis do judeu, dá-lhe conselhos e, por fim, condena-o a pagar ao seu desafeto com os seus bens, como retratação. Nesse ato, o autor inglês, de forma inverossímil, alça uma mulher à posição de magistrado. Com a utilização de togas e a mudança de voz, ninguém a reconhece. Nesse momento, o desfecho da peça exige tal licença literária para reafirmar a soberania do sentimento amoroso e a valorização da figura feminina vista como perspicaz, astuta, sábia:

PÓRCIA: Por que espera, judeu? Cobre sua multa!

SHYLOCK: Dai-me o valor do empréstimo, que basta.

[...]

PÓRCIA: Não terá nada, que não seja a multa – / Com a exceção do risco de cobrá-la...

SHYLOCK: Pois que o diabo lhe dê o gozo dela: / Eu abandono a causa.

PÓRCIA: Espere um pouco: / A lei ainda o acusa de algo mais. / Nas leis venezianas fica dito / Que quando há provas de que um estrangeiro – / Por caminhos frontais ou indiretos – / Buscou privar de vida um cidadão, / Aquele contra quem ele tramou / Ficar com a metade de seus bens, / Revertendo ao Estado a outra metade – / Enquanto que a vida do culpado / Só será salva por mercê do Duque.

[...]

DUQUE: Pra mostrar que existe um outro espírito, / Eu lhe dou sua vida / sem que a peça. / Antônio tem metade do que é seu, / Para o Estado vai a outra metade – / Que a piedade talvez comute em multa. (SHAKESPEARE, 1999, p. 123-124)

Aqui, observa-se que Shakespeare explica o motivo da dívida, o amor, e por amor tudo deve ser compreendido; pelo amor todos os atos são justificáveis, essa é a ideologia do drama. Por amor ao amigo, Antônio aceita ser fiador de Bassânio. Por amor a Pórcia, Bassânio utiliza o dinheiro conseguido para cortejá-la. Por amor a Bassânio, Pórcia vem ao auxílio de Antônio para livrá-lo da morte e da humilhação pública imposta pelo judeu. Por amor, Shakespeare afirma que todos os atos e falhas são perdoados, esquecidos, menos aqueles atos imputados conta o próprio amor, como o cometido por Shylock.

As personagens do *Auto* também passam por semelhante situação na cena do julgamento celestial, quando Manuel ouve as interpelações do Encourado contra o padre, o bispo, Severino, o padeiro e sua esposa e João Grilo e, em seguida, as explicações dos acusados. Apesar das graves acusações, como:

[...] Simonia, no enterro do cachorro, velhacaria, política mundana, arrogância com os pequenos, subserviência com os grandes [...] falta de coleguismo com o bispo [...] preguiça [...] Hipocrisia e auto-suficiência [...] roubava a igreja. [...] Piores patrões. [...] avareza do marido, adultério da mulher. [...] Mataram mais de trinta. [...] o amarelo, que engana todo mundo. (SUASSUNA, 2004, p.141-152)

Os incriminados têm a chance de defesa e obtêm como advogada a Compadecida, que pelo nome traduz-se “aquela que se compadece, apieda-se”. É ela quem argüi acerca dos erros dos réus, seus “clientes”, e livra-os da sentença.<sup>6</sup>

Com isso, as personagens, réus no julgamento, embora com argumentos fortes do acusador Encourado, são isentos pela Compadecida, com a outorga do juiz Manuel. E mesmo João Grilo, sobre quem foram feitas as mais graves denúncias, livrou-se e conseguiu uma oportunidade de voltar a terra em vez da condenação, para que tivesse uma segunda chance de redimir-se dos seus feitos mentirosos e enganadores, da sua vida de farsa, ao que ele responde:

GRILO: Com Deus e com Nossa Senhora, que foi quem me valeu! [Ajoelhando-se diante de Nossa Senhora e beijando-lhe a mão.] Até à vista, grande advogada. Não me deixe de mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca. (SUASSUNA, 2004, p. 175)

Pelo tom, fica evidenciada a nuança de comédia, do “jeitinho” sempre dado pelo caboclo, pelo nordestino, pelo brasileiro. O amarelo engana a Compadecida e também a Manuel. Ao fazer-se de desprotegido, de infeliz, ele apela para a comiseração divina. Na tentativa de livra-se do Inferno e da ira do Encourado, apropria-se de uma técnica bastante engenhosa: culpa a si mesmo para, dessa forma, conseguir a absolvição. João Grilo é o símbolo do *homo brasiliis*, aquele que consegue sobreviver em meio a condições adversas, logra êxito de lugares onde só havia aridez e esterilidade, utilizando-se do ambiente em que vive, dos sentimentos que nutre e das relações sociais:

Esse personagem carismático e fluido vê o mundo em termos de soluções pessoais e intuitivas, alheias às marcas de propriedade, insígnia e definição de identidades. [...] Esses traços configuram [...] conceito tomado por Roberto Da Matta [...]. Remete ao “jeitinho” de resolver as dificuldades, próprio do malandro, do pícaro e do ‘trickster’, em contraste com a “estrutura” (ou sistema) e seu modo burocrático de aplicar mecânica e impessoalmente um regulamento a uma questão. [...] Apresentam algumas características muito próximas àquelas que notamos no amarelinho nordestino [...] Ademais, as peripécias em que se envolve o personagem suscitam um riso muito pronunciado, equivalente à liberação das constrições da vida ordinária, reforçando uma vez mais sua relação com o carnaval. [...] O amarelo ou quengo sertanejo, captado através da dramaturgia de Suassuna, poderia ser interpretado como uma variante daqueles tipos. Ele não é exatamente o malandro de Roberto da Matta, nem o de Antônio Cândido, nem o pícaro, [...] embora coincida com aqueles em vários pontos. (VASSALO, 1993, p. 146-147)

Grilo e Pórcia aproximam-se em seus argumentos durante a cena do Julgamento. Se ela demonstra conhecimento das leis venezianas e domínio da retórica para convencer a todos os presentes, evidenciando que detém o saber erudito, o Amarelo coloca em prática a oratória obtida no dia-a-dia, na luta pela sobrevivência no terreno árido do sertão nordestino. Mesmo no céu, picardia e malandragem se unem para salvá-lo de mais uma intempérie, não da vida, mas da morte.

Guel Arraes adapta o texto suassuniano em 1999 para uma microssérie<sup>7</sup> na Rede Globo de televisão. Um ano após, condensa a série de quatro capítulos, transformando-a em

<sup>6</sup> A diferença básica entre o *Auto da Compadecida* e *O Mercador de Veneza* é que naquele as personagens ainda detêm a oportunidade de serem justificadas, mesmo após a morte, já nesse, o julgamento ocorre com as personagens ainda vivas.

um filme de duas horas de exibição. É de Arraes o acréscimo a *O Auto da Compadecida* do episódio da “tira de couro”. No filme, Antônio Moraes, compreendendo estar a filha na idade de casar-se, afirma que o pretendente a seu genro precisa ser “rico e valente”. Em meio a toda essa agitação, Rosinha<sup>8</sup>, a filha do Major, apaixonou-se por Chicó, que lhe retribuiu o sentimento. Desesperados, Rosinha e Chicó vêem seu sonho de unir-se em matrimônio distanciar-se, visto Chicó ser pobre e covarde. Então, entra em cena a perspicácia de João Grilo que, em troca de uma parte do dote da donzela, aceita tramar mais uma de suas artimanhas e através dela fazer com que o casamento se realize:

CHICÓ: Não consigo comer não, João. É tanto amor que chega a me dar uma gastura aqui dentro

GRILO: Por que você não fala isso pra ela?

CHICÓ: Pobre do jeito que eu sou.

GRILO: Casando com ela você fica rico.

CHICÓ: Casando de que jeito, homem?

GRILO: Jeito eu dou, mas aí é que tá! Depois de rico cê esquece seu amigo João Grilo!

CHICÓ: Pra que eu quero dinheiro, João. Se nem comer eu quero mais.

GRILO: Casando com ela seu fastio acaba e de sobra pra matar a fome você ainda ganha uma porca cheinha de dinheiro que a bisavó de dona Rosinha deixou pra ela.

CHICÓ: Pois se você arranjar esse casamento a metade é sua.

GRILO: Sendo que está arranjado. (ARRAES, 2001, Capítulo 9)

Grilo apresenta o “senhor” Francisco Antônio Ronaldo Ermenegildo de Aragão Correia Vaz Pereira Góes, apelidado de Chicó, a Antônio Moraes que, após saber que este é fazendeiro e doutor, eleva-o da classe de “pretendente a pretendente” a “pretendente”. Mas nova confusão se arma com a visita do Padre João à fazenda do Major. Assim, ao ser avisado do enlace recém contraído, o cônego, induzido por Grilo, ressalta a importância da reforma da igreja e o coronel e sogro transfere tal responsabilidade para o “fazendeiro” Chicó.

Eis aí o acréscimo da cena de *O Mercador e Veneza*. No texto shakespeariano, Shylock apela às leis locais a fim de obter o pagamento do dinheiro emprestado a Antônio ou a retirada de uma libra de carne do peito de seu devedor, já que fora essa a garantia dada. Na obra suassuniana, por não possuir dinheiro algum, Chicó e o Major são convencidos por Grilo a firmarem um acordo: como fiança pelos dez mil réis para a reforma, Chicó oferece uma “tira de couro de seu lombo”:

PADRE JOÃO: [...] Acho que com dez contos faço a reforma.

MAJOR: Pode fazer a reforma que Seu Chicó manda pagar

CHICÓ: (engasgando) Os dez contos de réis?

JOÃO GRILO: Ele não está acostumado com dinheiro pouco. Dez contos, Doutor, aquilo que o senhor deu a seu empregado ir a Serra Talhada pra buscar o resto do dinheiro. Deu o que tinha no bolso.

MAJOR: Venha comigo que eu lhe empresto o dinheiro pro senhor adiantar pro Padre. [...]

GRILO: Pra quê escritura, seu Major? O Doutor Chicó vai provar que a palavra de um homem vale muito mais que a fortuna dele. Não é terra que ela vai lhe dar como garantia, não. Pode escrever aí: se ele não lhe pagar com uma semana o senhor pode arrancar uma tira de couro das costas de Chicó.

<sup>7</sup> A microssérie foi ao ar em janeiro de 1999, alcançando altos índices do IBOPE.

<sup>8</sup> Rosinha é personagem da peça suassuniana *Torturas de um coração*, acrescentada à película por Guel Arraes.

MAJOR: Êta cabra macho! (ARRAES, 2001, Cap. 12)

Mesmo confiando na astúcia de João Grilo, Chicó desespera-se, mas logo é acalmado pelo amigo ao lembrar-se de que poderia cumprir o contrato com o dote da futura esposa, uma porca cheia de dinheiro deixada pela sua bisavó, Rosa Benigna Vaz de Meneses, como presente. Contudo, outra reviravolta ocorre: ao dividir o espólio do casamento e ao abrir a porca, percebe-se que esta se encontra plena de dinheiro, mas sem valor no mercado. Então, o Major exige o cumprimento do contrato e prepara-se para retirar a tira de couro do lombo de Chicó. Dessa vez, Rosinha une-se a João Grilo e juntos conseguem encontrar uma falha no acordo, livrando o esposo e o amigo da atrocidade:

MAJOR: A festa ta muito boa, mas ta na hora de cumprir o contrato.

CHICÓ: É cedo.

MAJOR: Não se preocupe que a fala ta amoladinha.

CHICÓ: O senhor não teria uma anestesia.

ROSINHA: Peraí, meu pai. O que é que estava no contrato mesmo?

MAJOR: Dez contos de réis ou uma tira de couro. [...]

GRILO: Couro, couro? [...]

MAJOR: É só uma tirinha, só uma tirinha.

GRILO: Uma tirinha só e nem uma gota de sangue, que sangue não estava no contrato.

MAJOR: Que história é essa?

ROSINHA: A única palavra que se pronunciou nesse contrato foi couro, ninguém falou em sangue, não foi? [...]

GRILO: Ou o senhor tira o couro de Chicó sem tirar sangue ou o senhor não tira nada.

MAJOR: Eu devia lhe sangrar pelo pescoço, cabra safado, só não faço isso porque o pior castigo que eu posso dar pra minha filha é deixar ela casada com uma desgraça como você [...] (ARRAES, 2001, Cap. 19)

Rosinha, como Pórcia, é a representação da mulher que foge aos estereótipos de alienada, passiva e frívola. Embora ainda seja a mulher que só se realizará pelo amor, tal objetivo não é mérito apenas seu, enquanto ser feminino, mas da pessoa humana. Para tal, todos os meios são lícitos, a sua rapidez de pensamento é o que permite poupar a vida de Chicó. Assim, enquanto Chicó é apresentado ao amor, Grilo encontra uma parceira na astúcia. O trio sai pelo sertão sem ter conseguido riquezas, só a união e a vontade de viver.

O cineasta Guel Arraes, ao acrescentar um episódio do livro de William Shakespeare à adaptação da obra suassuniana, amplia a intertextualidade já tão presente na obra do autor paraibano. E mais, questiona o conceito tradicional de regionalismo que aprisiona o texto à cor local, ao pitoresco. Para Suassuna e para Arraes, o local é o ponto de partida para uma discussão mais ampla, que ultrapassa as barreiras dos conceitos, das delimitações teóricas, algo que a boa literatura, por si só, não se cansa de fazer. Como que inconformada com os moldes que lhe tentam imputar, ela, a literatura, ri da teoria hermética e prova dia após dia que é maior que uma temática, superior a um ambiente determinado, pois

[...] por menor que seja a região, por mais provinciana que seja a vida nela, haverá grandeza, o espaço se alargará no mundo e o tempo finito na eternidade, porque o beco se transfigurará no belo e o belo se exprimirá no beco. (CHIAPPINI, 1997, p. 135)

Portanto, relacionar Shakespeare a Suassuna é compreender que aquele contribuiu para a formação de leitor deste. A reminiscência ao autor inglês é a comprovação de que o

texto literário atualiza-se em si mesmo e através de outros textos, é também reconhecer a proximidade entre os dois escritores no trânsito entre o universal e o regional, quanto ao uso de uma linguagem popular, acessível e de um teatro que resgata a literatura oral, as histórias passadas de geração a geração, transpostas para o teatro num exercício de releitura e adaptação. Histórias que não se deixam aprisionar nos becos do espaço, nas cavernas do tempo, nas celas da teoria. O texto literário é maior que toda definição que tentem lhe imputar. Eis a beleza da literatura, o fato de ela agigantar-se sempre diante de tudo e de todos, quer ela seja escrita no século XV ou XX, quer fale de nobres ou plebeus, quer se passe em Veneza ou no sertão da Paraíba.



## Referências:

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. A Tradição do Regionalismo na Literatura Brasileira: do pitoresco à realização inventiva. Disponível em: *Revista Letras Curitiba*, nº 74, p. 119-132, Jan./Abr. 2008, Editora UFPR.

AQUINO, Ricardo Bigi de. & MALUF, Sheila Diab. *Dramaturgia em cena*. Maceió; Salvador: EdUFAL;EdUFBA, 2006.

AUTO da Compadecida. Direção: Guel Arraes. Produção: Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Roteiro: Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão. Intérpretes: Fernanda Montenegro, Matheus Nachtergaele, Selton Mello e outros. [S.L.]: Globofilmes; 1 bobina cinematográfica (115 min.), son., color., 35 mm.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço, de Lima reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EDUFMG, 1998.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo, São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CHIAPPINI, Lúcia. Do Beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo. In: CRISTÓVÃO, Fernando; FERRAZ, Maria de Lourdes; CARVALHO, Alberto. *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*. Lisboa: Cosmos, 1997.

LAZARILLO de Tormes. Madrid: Santillana/Universidad de la salamanca, 1994.

LEAL, Wills. *O Nordeste no Cinema*. João Pessoa: Universitária/Funape/UFPb, 1982.

MARCIANO, Márcio, CARVALHO, Sérgio de. Ariano Suassuna: uma dramaturgia da impureza, da mistura. *Vintém*, [s.l.], Hucitec, n.º 02 – mai. Jun. jul. 1998.

MOLIÈRE. *O Avaro*. Lisboa: Editorial Verbo, 1971.

SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. 2. ed. Tradução de Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004

VASSALO, Lúcia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICENTE, Gil. *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmão, 1965.