



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
CAMPUS AVANÇADO DE PATU
DEPARTAMENTO DE LETRAS LÍNGUA PORTUGUESA
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E RESPECTIVAS LITERATURAS**

WYSLANIA ELIZIA NASCIMENTO DOS SANTOS

**NO LIMIAR DO RACISMO ESTRUTURAL: A REPRESENTAÇÃO DO JESUS
NEGRO NA OBRA *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA**

PATU – RN

2024

WYSLANIA ELIZIA NASCIMENTO DOS SANTOS

**NO LIMIAR DO RACISMO ESTRUTURAL: A REPRESENTAÇÃO DO JESUS
NEGRO NA OBRA *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA**

Monografia apresentada à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de licenciatura em Letras - Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof^a. Dra. Beatriz Pazini Ferreira

Linha de pesquisa: Literatura, Memória e Cultura.

PATU – RN

2024

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

Catlogação da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

S237n Santos, Wyslania Elizia Nascimento dos
No Limiar do Racismo Estrutural: A Representação do
Jesus Negro na Obra Auto Da Compadecida, de Ariano
Suassuna. / Wyslania Elizia Nascimento dos Santos. -
Patu, Rio Grande do Norte, 2024.
58°.

Orientador(a): Profa. Dra. Beatriz Pazini Ferreira.
Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em
Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas)).
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Jesus Negro; Auto da Compadecida; Racismo
Estrutural; Ariano Suassuna.. I. Ferreira, Beatriz Pazini. II.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

WYSLANIA ELIZIA NASCIMENTO DOS SANTOS

**NO LIMIAR DO RACISMO ESTRUTURAL: A REPRESENTAÇÃO DO JESUS
NEGRO NA OBRA *AUTO DA COMPADECIDA*, DE ARIANO SUASSUNA**

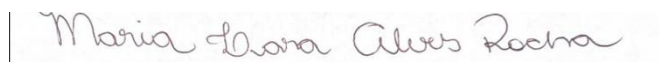
Monografia apresentada à
Universidade do Estado do Rio
Grande do Norte, como requisito
obrigatório para a obtenção do grau
de licenciatura em Letras - Língua
Portuguesa.

Aprovado em: 21/02/2024

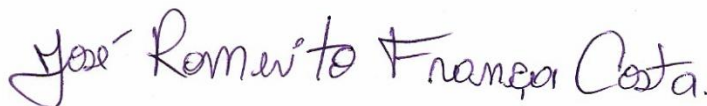
Banca examinadora:



Profª. Dra. Beatriz Pazini Ferreira
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte



Profª. Ma. Maria Lara Alves Rocha
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte



Prof. Me. José Romerito França Costa
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte

À minha querida avó, Eliza Belo, que foi o grande amor da minha vida e ao meu saudoso pai. Ambos permanecem vivos na eternidade do meu amor (*In memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Quero começar expressando meus sinceros agradecimentos a Deus e à espiritualidade por terem me concedido força em cada adversidade que enfrentei.

Em segundo lugar, gostaria de dedicar um espaço para expressar a minha gratidão a mim mesma por ter dado uma oportunidade ao curso de Letras. A decisão que tomei em 2020 foi verdadeiramente transformadora em minha vida. Hoje, olho para trás e mal reconheço a pessoa que eu era antes do curso. Quero reconhecer aqui a minha própria força, por ter persistido diante de desafios que, em muitos momentos, pareciam insuperáveis. Estou imensamente orgulhosa por cada obstáculo enfrentado e por cada medo vencido, nessa jornada de autodescoberta e superação.

À minha família também... Às minhas irmãs Josinete, Wysmênia e Joyce, vocês estarão eternamente em meu coração. Aos meus tios que foram os bens mais preciosos que a minha avó Eliza me deixou. E à minha mãe em especial que me deu todo suporte necessário, ela é a minha base, meu tudo!

Quero agradecer especialmente à minha orientadora Beatriz Pazini Ferreira, um ser humano incrível que transmite paz e calma e que, com toda certeza, ajudou a deixar todo o processo mais leve. Muito obrigada, Bia!

À todos os professores que passaram e fizeram parte desse processo de aprendizagem e crescimento.

À minha melhor amiga de infância para toda vida, Lara. Deus sempre arruma uma maneira de nos unir, e ter você fazendo parte da minha história mais uma vez como minha professora é uma das maiores honras que eu poderia ter. Você é maravilhosa!

E por último, quero agradecer carinhosamente aos meus amigos Ianne, Pedro, Jackeline, Lucas e demais colegas que me acompanharam durante esses quatro anos, compartilhando angústias e enfrentando os medos. Desejo-lhes todo sucesso do mundo! Obrigada por tudo!

“Em um mundo em que a raça define a vida e a morte, não a tomar como elemento de análise das grandes questões contemporâneas demonstra a falta de compromisso com a ciência e com a resolução das grandes mazelas do mundo.”

(Silvio Almeida)

RESUMO

Este estudo procura analisar a representação do negro na obra teatral *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, considerando os impactos causados pela disseminação do racismo velado no Brasil. A pesquisa concentra-se na análise do terceiro ato da peça, enfocando nas narrativas após o aparecimento da personagem Manuel e a reação das outras personagens diante da representação de Jesus como um homem negro, a fim de estabelecer um diálogo entre o *corpus* selecionado e os textos teóricos, discorrendo sobre as implicações sociais e culturais dessa representação. Para embasar a análise, foram utilizadas as concepções de autores como Abdias do Nascimento (2016), Frantz Fanon (2008), Grada Kilomba (2021), Adilson Moreira (2019), Jessé Souza (2021), Silvio Almeida (2019), Cida Bento (2022), dentre outros. A partir dessa fundamentação, a pesquisa aponta a importância da representação de negros como protagonistas ou em papéis de destaque, e como a ausência ou a representação negativa de indivíduos negros na dramaturgia e mídias em geral, além de refletirem o racismo estrutural, reforçam estereótipos contribuindo com a reprodução, propagação e perpetuação do racismo velado na sociedade brasileira.

Palavras-chave: Jesus Negro; *Auto da Compadecida*; Racismo Estrutural; Ariano Suassuna.

ABSTRACT

This study sought to analyze the representation of black people in the theatrical work *Auto da Compadecida* (1955), by Ariano Suassuna, considering the impacts caused by the dissemination of veiled racism in Brazil. The research focused on the analysis of the third act of the theatre play, focusing on the narratives after the appearance of the character Manuel and the reaction of the other characters to the representation of Jesus as a black man, in order to establish a dialogue between the selected corpus and the theoretical texts, discussing the social and cultural implications of this representation. To underpin the analysis, the concepts of authors such as Abdias do Nascimento (2016), Frantz Fanon (2008), Grada Kilomba (2021), Adilson Moreira (2019), Jessé Souza (2021), Silvio Almeida (2019), Cida Bento (2022), among others. Based on this foundation, the research demonstrated the importance of representing black people as protagonists or in prominent roles, and such as the absence or negative representation of black individuals in dramaturgy and media in general, in addition to reflecting structural racism, reinforce stereotypes contributing with the reproduction, propagation and perpetuation of veiled racism in Brazilian society.

Keywords: Black Jesus; *Auto da Compadecida*; Structural Racism; Ariano Suassuna.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	11
2 TRAJETÓRIA DE ARIANO SUASSUNA, SEU TEATRO E OBRA.....	16
2.1 Ariano Suassuna: fontes de inspiração que moldaram a sua arte.....	16
2.2 O Movimento Armorial.....	20
2.3 O Teatro Medieval Suassuniano.....	25
2.4 Auto da Compadecida: uma peça rica em simbolismos e críticas sociais.....	27
3 O PROTAGONISMO NEGRO NA LITERATURA DRAMÁTICA.....	32
3.1 Manuel, o Jesus negro: uma reconfiguração de representatividade.....	32
3.2 O impacto da representação de Jesus como negro e o estranhamento cultural	38
3.3 A sombra do racismo nas entrelinhas do humor.....	45
3.4 A estereotipação do negro na literatura como propulsora do racismo velado....	48
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
REFERÊNCIAS.....	57

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O poder sempre esteve presente na vida humana, seja alguém exercendo controle sobre outro indivíduo, ou sendo sujeito às consequências desse poder. A realidade é que aquele que detém mais poder exerce sua influência sobre o mais fraco. No entanto, como podemos discernir quem é considerado forte e quem é considerado fraco? No contexto histórico da sociedade brasileira foram fundamentadas estruturas hierárquicas, como a hierarquia familiar, militar, jurídica, social, entre outras, que funcionam de modo que aqueles no topo detêm poder sobre os que estão abaixo deles. No final do século XIX, com o fim do regime escravista, surgiram novas teorias raciais¹ que promoviam uma hierarquia racial, colocando os brancos de características europeias no topo e considerando os demais grupos raciais como inferiores. Moreira (2019) expõe que “[...] o conceito de raça é produto de um processo de atribuição de significados que expressa o poder de grupos majoritários de construir sentidos que corroboram relações raciais hierárquicas.” (p. 32). De acordo com essas teorias, os negros eram vistos como incapazes de serem civilizados, sendo colocados no último lugar da hierarquia racial e, consequentemente, subordinados aos demais. Apesar de terem sido refutadas e desacreditadas, essas teorias deixaram um legado de consequências na sociedade brasileira, especialmente para a comunidade negra.

Apesar da miscigenação e da interação de diferentes etnias e culturas ao longo da história, o Brasil ainda possui altos níveis de racismo. Isso decorre não apenas do longo período de escravização e da herança escravocrata, mas também de uma série de outros fatores no período pós-abolição. Isso inclui a segregação e a falta de integração dos negros na sociedade após a abolição; leis republicanas que não garantiam direitos para pessoas negras, contribuindo para sua exclusão social; teorias raciais baseadas em pseudociência usadas para justificar a escravização e o preconceito. Todos esses fatores ainda têm impacto significativo em nosso país hoje em dia, constituindo o racismo estrutural.

O racismo pode assumir várias facetas, manifestando-se em diferentes contextos ao longo da história. Almeida (2019) acentua que “[...] entender que o

¹ As teorias raciais foram inventadas no século XIX na Europa e nos Estados Unidos para explicar as origens e características de grupos humanos. Essas teorias tiveram grande aceitação no Brasil entre 1870 e 1930. Elas tinham por base argumentos biológicos, convincentes na época, que relacionavam as características físicas dos indivíduos à capacidade intelectual (Fonte: Albuquerque; F. Filho, 2006, p. 204)

racismo é estrutural, e não um ato isolado de um indivíduo ou de um grupo, nos torna ainda mais responsáveis pelo combate ao racismo e aos racistas” (p. 42), porque a partir do momento que compreendemos que o racismo faz parte da estruturação do país, examinamos o problema como algo cultural, que está enraizado e que para combatê-lo é preciso passarmos por um processo de descolonização cultural para, então, repensarmos o que consumimos intelectualmente, sobre as crenças e culturas que nos foram impostas como padrões, questionar sobre “o que é o certo?” e quem nos disse que era, e, principalmente, compreendermos que o Brasil é um país multicultural que foi construído por diversos povos: possuímos o sangue indígena e africano nas veias. E não podemos mais contribuir com a discriminação e o apagamento da história desses povos.

Nos últimos tempos, a luta contra o preconceito racial tem sido amplamente divulgada nos campos midiáticos, na arte e na literatura. Junto a essa visibilidade, percebe-se a complexidade e a sistematicidade do racismo que se apresenta de forma mascarada, manifestando-se discretamente e muitas vezes passando despercebido, causando constrangimento às vítimas. Essa forma atual de racismo mascarado permeia todas as esferas da sociedade, pois, mesmo que não seja evidente, está presente e foi internalizado como algo natural. Ao longo da história do Brasil, o papel fundamental dos negros na construção do país é inegável. No entanto, é preocupante observar como, em muitos momentos, foram relegados a papéis de coadjuvantes ou antagonistas, ou até mesmo tornando-se invisíveis na sociedade. Além disso, é comum encontrá-los retratados como vilões na narrativa histórica, ignorando sua contribuição significativa para o desenvolvimento cultural, econômico e social do país. Essa representação distorcida e injusta reflete não apenas o preconceito enraizado na sociedade, mas também a necessidade imediata de revisão e retificação da história para reconhecer, devidamente, a presença e a importância dos negros na formação do Brasil.

Na esfera artística, a pouca e inadequada representação de personagens negras é algo constante, seja na literatura, nas produções dramáticas, televisivas ou cinematográficas. As figuras negras são continuamente retratadas como subalternas, marginalizadas e raramente assumem papéis de protagonismo. Essa falha na representação não apenas reflete a persistência da discriminação racial na

sociedade, mas também contribui para a perpetuação de estereótipos e marginalização dos negros, reforçando a disseminação do racismo mascarado.

Ao refletirmos sobre a limitada representatividade dos negros e as frequentes representações estereotipadas de pessoas pretas, somos levados a contemplar os profundos impactos que essas ausências e atribuições têm na sociedade, especialmente dentro da comunidade negra. A escassez de representação positiva de indivíduos negros em diversos espaços, sejam eles na mídia, na política, na literatura ou em outras esferas da vida pública, contribui para a disseminação de narrativas excludentes e discriminatórias. Essa carência de modelos positivos pode afetar diretamente a autoestima e a identidade de jovens negros, limitando suas aspirações e oportunidades. À vista disso, quando os negros são representados de forma estereotipada, seja como figuras caricatas, vilões ou em papéis que depreciam sua imagem perante a sociedade, essa representação acaba causando um efeito que reforça o preconceito e discriminação contribuindo, assim, com a manutenção dessa nova face do racismo, como Almeida (2019) aborda que, a percepção generalizada da sociedade sobre os negros como sendo suspeitos reforçada pela representação negativa na mídia, contribui para a internalização desse estereótipo entre os próprios indivíduos negros (p. 55). Ou seja, o problema do racismo estrutural é tão forte que acaba se tornando natural que os próprios negros internalizem essa percepção negativa sobre si mesmos. Por tal razão, propomo-nos pesquisar sobre a importância da representação negra na literatura dramática e nas artes de modo geral, bem como entender que a ausência dessa representação positiva reflete o racismo estrutural e contribui para a perpetuação de estereótipos negativos mantendo o racismo mascarado e indetectável.

O objetivo principal deste estudo é investigar a relevância da representação do negro na dramaturgia através da análise da personagem Manuel do texto dramático *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna. Suassuna foi um renomado escritor e dramaturgo que dedicou-se à valorização da arte popular brasileira e à cultura nordestina. Suas obras, embora apareçam em um contexto regional, exploram temas universais como sentimentos humanos, erros, pecados, perdão, fé, questões sociais, etc. baseadas em histórias populares que conectam qualquer público/leitor. A escolha desta obra para a pesquisa foi motivada pela observação de uma representação singular tanto no contexto da época em que foi escrita como também nos dias atuais: uma personagem negra assumindo o papel de

uma das figuras religiosas mais conhecidas no mundo ocidental, unindo às discussões que surgiram recentemente sobre a etnia de Jesus. Partindo desse pressuposto em consonância com a escassa ou inadequada representação de indivíduos negros na literatura dramática, surge os seguintes questionamentos: [1] como a construção imagética de um Jesus caracteristicamente europeu contribuiu com o estranhamento das personagens ao se depararem com um Jesus negro?; [2] de que forma o humor pode perpetuar e reforçar estereótipos raciais na sociedade brasileira, contribuindo para a manutenção do racismo?; [3] por que a representação de negros em papéis que reforçam estereótipos negativos pode ser um fator que sustenta e dissemina racismo de forma mascarada?

Pesquisar sobre temáticas que envolvem as condições e camadas em que o racismo se encontra e como isso acaba refletindo na sociedade brasileira é sempre uma prática sensível. E pesquisar sobre as temáticas racistas e suas consequências a partir do gênero dramático na literatura, a cautela e a articulação para com o contexto histórico se tornam indispensáveis para uma análise crucial sobre a dimensão da problemática, como Durão (2020) cita: “Ler o mais profundamente possível o meu *corpus* e ter as melhores ideias que conseguir sobre ele”, leituras aprofundadas e analíticas para uma pesquisa proficiente.

Ao pensarmos na temática deste trabalho, delineamos esta pesquisa como exploratória que objetivou investigar, analisar, compreender e interpretar o *corpus* e as temáticas que envolvem a problemática por meio de um levantamento bibliográfico, de natureza básica e qualitativa. É caracterizado por uma abordagem de natureza básica porque procuramos compreender os impactos que a representação de indivíduos negros na literatura dramática e mídias de modo geral, e sobre as consequências que a ausência dessa representatividade acarreta na sociedade.

Diante disso, temos como aportes teóricos, inicialmente, Jessé Souza (2021) e Abdias do Nascimento (2016), Silvio Almeida (2019), Grada Kilomba (2021), Cida Bento (2022), Fanon (2008), Adilson Moreira (2019) que foram fundamentais para o aprofundamento sobre a problemática do racismo no Brasil e as sequelas que fomentam até a atualidade. Entre outras concepções teóricas e recursos bibliográficos que foram mencionados conforme o andamento do estudo.

O desenvolvimento do estudo em questão está dividido em dois capítulos, e cada capítulo possui quatro subtópicos. No primeiro capítulo, iniciamos com a

explicação da vida do dramaturgo Ariano Suassuna, sua trajetória na arte, no teatro e na literatura. Conhecemos as suas inspirações e como ocorre o processo de sua escrita. Adentramos um pouco também na obra selecionada como objeto de estudo e abordamos as principais temáticas e características das personagens. No segundo capítulo, abordamos sobre a configuração da personagem Manuel, sobre os impactos que uma personagem negra representando uma das figuras religiosas mais conhecidas causa na sociedade, sobre o estranhamento das personagens ao se depararem com Jesus sendo um homem negro e como ocorreu o processo de embraquecimento de Jesus. Tratamos também sobre como o humor pode ser um fator contribuinte para a propagação e perpetuação de estereótipos e discriminações raciais, e por último sobre a importância da representatividade negra na luta contra o racismo que se apresenta atualmente de forma mascarada e sendo, portanto, mais difícil de combatê-lo.

2 TRAJETÓRIA DE ARIANO SUASSUNA, SEU TEATRO E OBRA

Neste capítulo, abordaremos sobre a vida e a trajetória do renomado dramaturgo Ariano Suassuna, desde suas origens até suas contribuições marcantes para a arte e a literatura. Exploramos os caminhos percorridos por Suassuna em sua entrada no mundo das artes, bem como as diversas fontes de inspiração que impulsionaram suas criações teatrais. Adentramos, também, numa breve análise da obra *Auto da Compadecida* (1955), *corpus* deste trabalho, destacando não apenas as temáticas que ela aborda, mas também as características distintas de seus personagens e a estrutura narrativa que a sustenta. Esta obra, para além de seu propósito de entretenimento, revela-se como um veículo de reflexão acerca da sociedade, da moralidade e da fé, permeada por um humor singularmente típico de Suassuna. Esse tipo de conteúdo além de divertir, convida o público/leitor à reflexão sobre questões essenciais da existência humana. Ao combinar elementos da cultura popular nordestina com uma abordagem crítica e reflexiva, Suassuna conquistou um lugar de destaque no panorama literário e teatral brasileiro, deixando um legado que perdura até os dias de hoje.

2.1 Ariano Suassuna: fontes de inspiração que moldaram a sua arte

Professor, advogado, romancista, poeta e dramaturgo, essas são algumas das várias facetas de Ariano Vilar Suassuna que dedicou sua vida à Literatura, palavras confirmadas pelo próprio Suassuna ao dizer, em suas aulas espetáculos, que tem a literatura por vocação. O autor diz: “A literatura é a minha festa, é ali que eu toco e danço” (Suassuna, 2000, p. 18). Iniciou a sua jornada na escrita muito jovem, aos 12 anos de idade achava incrível o trabalho dos escritores, tanto que começou a escrever contos, de forma amadora, mas ali nascia a sua paixão pela escrita. Aos 18 anos, publica, com a ajuda de seu professor de geografia, o poema autoral *Noturno* no *Jornal do Commercio*² no dia 7 de outubro de 1945, no mesmo ano que prestou vestibular na Faculdade de Direito de Recife. Em 1946 entra para o curso de Direito, e nesse período inicia uma aproximação com um grupo de

²*Jornal do Commercio* foi fundado em 1919 no Estado de Pernambuco, pertencente ao Sistema Jornal do Commercio de Comunicação, tendo sua extensão em outros meios de comunicação como rádio, TV e versão digital.

escritores, entre eles, Hermilo Borba Filho³ que veio a tornar-se um grande amigo e parceiro idealizador na arte. Suassuna, associado à Borba Filho e a outros que compartilhavam da mesma ideia, trabalharam para reformular um teatro que surgiria com outras roupagens, fazendo renascer o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP).

Existiram duas fases anteriores do teatro do estudante, nesta última as ideias estavam mais amadurecidas. A proposta do TEP era, primeiramente, fazer um teatro inspirado em histórias populares nordestinas a fim de tornar o teatro acessível para todos, tanto que passaram a oferecer espetáculos gratuitos com a finalidade de que a arte pudesse alcançar todas as camadas da sociedade. Borba Filho e os demais idealizadores do TEP, a maioria estudantes de Direito, reuniam-se e discutiam frequentemente sobre escritores e filósofos, arte, teatro, filosofia, etc. Eles acreditavam que o teatro deveria ter o mesmo alcance que o carnaval e o futebol tinham na sociedade brasileira, e para chamar a atenção da população, levaria em suas peças as temáticas que envolvessem histórias, acontecimentos e lendas brasileiras, dessa maneira a arte chegaria a todas as camadas da sociedade.

no desejo de atender aos propósitos de levar o teatro ao povo, os estudantes de Pernambuco, pensaram na construção de uma “Barraca”- de um teatro ambulante que carregasse consigo palco, camarins e todos os outros apetrechos necessários ao espetáculo, dando condições ao grupo de representar em qualquer lugar onde chegasse. O TEP tinha certeza de que, com a Barraca, poderia alcançar mais facilmente - e com eficiência - as populações dos subúrbios, dando espetáculo em praça pública, nos pátios de feiras e fábricas (Carvalheira, 2011, p. 226).

O teatro ambulante, chamado de Barraca, que os integrantes do TEP carregavam de um lado para o outro a fim de oferecer esse “bom teatro” ao público, de forma gratuita, foi inspirada na ideia de García Lorca⁴, com seu teatro *La Barraca* que percorria toda a Espanha promovendo espetáculos nos anos de 1931 a 1936, com o objetivo de levar cultura para o interior do país.

³Hermilo Borba Filho foi escritor, ator, professor, dramaturgo, advogado e crítico literário. Foi diretor artístico do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e fundador do Teatro Popular do Nordeste (TPN). (Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7224/hermilo-borba-filho>. Acesso em: 08 nov. 2023)

⁴ Federico García Lorca (1898-1936) foi um poeta e dramaturgo espanhol. Considerado um dos grandes nomes da literatura espanhola, levou para sua poesia a paisagem e os costumes da terra natal. Foi um dos maiores representantes do teatro poético do século XX. (Fonte: [Biografia de Federico García Lorca - eBiografia](#))

Assim, não tendo somente a intenção do divertimento, mas de “escola do homem”, era levado ao povo literatura, estética, arte, política e reflexão. A prática de motivar o pensar utilizando-se da encenação abria-se para a potencialidade iniciática do teatro que está para o reconhecimento e para a reflexão assumindo sua parte no grande comentário da sociedade. (Simpósio Nacional de História - Anais, 2011)

Segundo Suassuna, em sua entrevista concedida ao Cadernos de Literatura (2000), as obras de Lorca foram umas das primeiras a que ele, a partir do TEP, teve acesso, eram obras baseadas no romanceiro popular espanhol, o que acabou contribuindo também com a identificação nas formas de fazer teatro, ampliando concepções e, de certa forma, influenciando os trabalhos de Suassuna. Em 1947 escreveu a sua primeira peça teatral intitulada por *Uma Mulher Vestida de Sol*, com o objetivo de participar do concurso promovido pelo TEP – o Prêmio Nicolau Carlos Magno –, acabou ganhando o concurso, mas a peça não chegou a ser encenada na época. Em 1948, aos 21 anos, Suassuna tem uma de suas peças, *Cantam as Harpas de Sião*, levada ao palco pela primeira vez sob a direção de Hermilo Borba Filho, inaugurando a Barraca.

Em 1950 formou-se em Direito, escreveu o *Auto de João da Cruz*, com o qual ganhou o prêmio Martins Pena, da Divisão de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. Nesse mesmo ano, aos 23 anos de idade, adquire uma infecção pulmonar, sendo forçado a um repouso para entrar em tratamento imediato, instalando-se em uma fazenda da família em Taperoá, cidade do interior da Paraíba, onde permaneceu por dois anos. Em 1951, sabendo que receberia a visita de sua noiva e familiares, escreve o entremez⁵ *Torturas de um coração*, para recepcioná-los. A peça foi encenada pelo próprio Suassuna que fez o uso de mamulengos – bonecos/fantoches tipicamente nordestino –; nessa peça, o autor entra para o gênero cômico. Em uma de suas aulas espetáculo ele declara sua eterna paixão por sua esposa, Zélia, e diz que desde que noivaram, o dramaturgo passou a olhar para a vida de uma forma mais leve, o que acaba influenciando na sua escrita, antes focada no trágico, e depois voltada para o gênero humorístico, cômico e até o romântico.

Após dois anos de tratamento contra a enfermidade que lhe atingira, Suassuna volta a residir no Recife em 1952, onde inicia sua curta carreira como

⁵ *intermezzo*. (...O termo passou a designar toda peça curta, em um ato, representada ao fim do primeiro e do segundo ato de peças longas. (...) Os entremezes funcionam como períodos de repouso para os espectadores e figurantes; (...) também serviam de distração pondo o cômico junto a seriedade, o riso alegre ao lado das lágrimas. (Fonte: Dicionário de Termos Literários)

advogado no escritório do importante jurista e advogado Murilo Guimarães, permanecendo até 1956. Durante esse tempo exercendo a advocacia, não abandonou a sua paixão pela literatura e escrita, continuou escrevendo peças. Nesse período, escreveu muitas peças, algumas delas foram: *O Arco Desolado* (1952), *O Castigo da Soberba* (1953), *O Rico Avarento* (1954), *Auto da Compadecida* (1955). Em 1956 se aventura na prosa de ficção e escreve o romance *A História de Amor de Fernando e Isaura*, inspirado em uma lenda irlandesa de Tristão e Isolda. Neste último ano, Suassuna abandona a advocacia e inicia, como professor de Estética, na Universidade Federal de Pernambuco.

Ariano Suassuna, ao escrever *Auto da Compadecida*, não poderia imaginar que essa peça lhe renderia reconhecimento nacional e internacional. Em uma entrevista para o Caderno de Literatura Brasileira, Suassuna revela:

Quando escrevi o *Auto da Compadecida*, eu era inteiramente desconhecido. Nunca pensei que a peça saísse do Recife. Naquela época eu escrevia uma peça por ano, que jamais era montada ou editada, com uma única exceção [Cantam as *Harpas de São*, levada ao palco por Hermilo Borba Filho em 1948]. De repente, foi aquela acolhida no Brasil, até chegar à Europa. (Suassuna, 2000, p. 25)

O *Auto da Compadecida* foi escrita em 1955 e baseada em três folhetos de cordéis e no entremez *Castigo da Soberba* (1953). Sendo montada e encenada pela primeira em 1956 pelo Teatro Adolescente do Recife no Teatro Santa Isabel, dirigida por Clênio Wanderley. No ano de 1957 a peça é encenada no Rio de Janeiro, pelo mesmo grupo de teatro – Teatro Adolescente do Recife – no I Festival de Amadores Nacionais, promovida pela Fundação Brasileira de Teatro, a peça acaba sendo premiada com medalha de ouro, pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. A obra teatral foi publicada nesse mesmo ano, e Suassuna aproveita para escrever uma nova peça – *O Santo e a Porca* – que se torna bastante conhecida também, ganhando prêmio, novamente, pela mesma associação de críticos, mas só é publicada em 1964. Nesse mesmo ano, Suassuna tem mais uma de suas peças montadas, desta vez *O Casamento Suspeitoso*, em São Paulo, pela Companhia Sérgio Cardoso, e venceu o prêmio Vânia Souto de Carvalho. Em 1970 lança o Movimento Armorial e em 1971 publica *A Pedra do Reino* e classifica como o primeiro “romance armorial popular brasileiro”. Suassuna dedicou sua vida inteira à arte e à literatura, explorou todas as esferas artísticas por amor à arte.

2.2 O Movimento Armorial

Ao pensar na valorização da cultura brasileira, Ariano Suassuna deu origem ao Movimento Armorial, tendo como objetivo criar uma arte unicamente brasileira, abrindo espaços para novos artistas que também buscavam uma arte erudita tendo como base os elementos e raízes da nossa cultura popular. Cada um com sua respectiva arte, surgia, então, esta multiplicidade de artes dentro do Armorial, não ficando restrito apenas à literatura de cordel ou teatro, mas expandindo para a música, dança, artes plásticas, teatro de mamulengos, entre outras múltiplas expressões artísticas. O Movimento Armorial foi consolidado e apresentado oficialmente em 1970, mas não há uma data para se afirmar em qual momento a ideia nasceu, visto que o conceito principal do movimento foi surgindo e amadurecendo ao longo dos anos. Antes mesmo de Ariano Suassuna pensar em formar o Armorial, este movimento já se manifestava em suas obras. Foi a partir de sua participação no TEP, em 1946, que as suas ideias e teorias sobre arte e cultura, sobretudo a cultura e a arte brasileira, começaram a florescer e se expandir. Suassuna defendia a ideia de que por meio do popular refletiria o erudito, que por meio do que era regional havia uma representação universal.

O termo “Armorial” foi muito bem pensado por Suassuna que alegava ser uma palavra “muito bonita, sonora e musical”. Tendo origem na França medieval, *armoiries* remete à heráldica que era a arte que reproduzia imagens representativas dos brasões de famílias. Na nossa língua portuguesa é um substantivo e significa um conjunto de insígnias, brasões e estandartes de um país ou nação. Suassuna, além de gostar do som da palavra, gostava do que simbolizava o significado da palavra e começou a usá-la como adjetivo e/ou elogio:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou, por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual eu sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de

faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII (Suassuna *apud* Moraes, 2000, p. 100).

No contexto atual, observando o resultado de todo o trabalho, compreendemos que não poderia dar-se um nome mais oportuno, porque as artes que foram desenvolvidas por este movimento são, de fato, “armoriais”. Através de sua sensibilidade como observador, Suassuna absorvia todos os sentidos do que o cercava, convertendo essas experiências em criatividade. “O que me cai na mão, eu procuro refletir” (Suassuna, 2000, p. 34), e a partir dessa reflexão, nascia a sua arte. O conjunto de expressões artísticas que definiu o Movimento Armorial, com o intuito de valorizar e enaltecer a cultura brasileira, começou a se expandir e a gerar resultados expressivos.

A cultura brasileira, segundo Suassuna, é constituída por três elementos fundamentais: a arte rupestre, a arte barroca e, por último, a arte popular. Ele sustenta que os troncos iniciais, embora não exclusivos, têm origem na arte popular ibérica, na arte indígena e na arte africana. Além disso, menciona a cultura mestiça, que, segundo o dramaturgo, começou a surgir a partir do século XVI com a fusão dessas três culturas mencionadas. Buscando, pois, “uma retomada das nossas raízes”, o objetivo era que o Movimento Armorial tivesse as suas bases a partir desses três elementos. O autor dizia que o folheto de cordel trazia essa essência de voltar às raízes, que por meio da Literatura de Cordel obtêm três tipos de artes: as gravuras que acompanham os cordéis, que é um tipo de arte plástica; a poesia narrativa que poderia dar origem a um romance, uma peça teatral e até inspirações para o cinema brasileiro; e tem-se também a musicalidade nos textos ritmados. O que, para Suassuna, era uma riqueza artística:

a Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com xilogravuras que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (Suassuna, 1974, p. 7).

Suassuna costumava dividir o Movimento Armorial em três fases. A primeira fase o autor a chama de “Fase Experimental”, que vai dos anos 1970 a 1980. Nesta época, o dramaturgo era o diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, o que contribuiu para a conclusão do

período de gestação do Movimento seguidamente do seu lançamento no dia 18 de outubro de 1970, no pátio da Igreja de São Pedro com o concerto “Três séculos de música nordestina – do Barroco ao Armorial”, contando também com uma exposição de esculturas, pinturas, e gravuras.

A Fase Experimental foi marcada pelas descobertas e revelações de jovens talentos que fizeram parte desse período de experimentos com liberdade para, cada um à sua maneira, criar músicas e composições, formas literárias e artes plásticas com base na ação de escrever e reescrever fundamentando-se na literatura de cordel. Essa primeira fase foi florescendo, crescendo. O que era, até então, um projeto regional, expande-se nacionalmente por meio da excursão da Orquestra Armorial pelo Brasil em 1971, precisamente nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul. Ganharam tamanha visibilidade beneficiando os artistas que faziam parte do Movimento Armorial:

[...] Podemos dizer que o sucesso da excursão representou o lançamento, em nível nacional, do Movimento Armorial. A partir dela, de fato, o Movimento começou a ser conhecido e divulgado para além das fronteiras do que Suassuna considera o “coração do Nordeste” – Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte (Newton Júnior, 1999, p. 85).

A partir deste projeto artístico-cultural surgiram grandes artistas. Na literatura se destacaram escritores e dramaturgos Maximiliano Campos, Marcus Accioly, Raimundo Carrero, dentre outros. Na música irá se destacar, nesta primeira fase, Antônio Nóbrega que foi um músico com outras facetas, que também dançava e atuava. Fez parte, juntamente de Egildo Vieira – outro grande músico multi-instrumentalista –, do Quinteto Armorial, um dos grupos de música mais importante que surgiu a partir do Armorial.

As exposições de artes plásticas também tiveram suas contribuições para o sucesso nacional do Movimento, artistas como Francisco Brennand, Gilvan Samico, Miguel dos Santos, Fernando Lopes da Paz, Lourdes Magalhães, Aluísio Braga, entre outros artistas excepcionais. Dentre os citados, Brennand, apesar de sempre afirmar não pertencer a nenhum movimento e até brincava: “eu não sou Armorial. Eu sou sexual.”, a sua arte multifacetada se encaixava nos propósitos do projeto suassuniano ou teria sido uma das inspirações de Suassuna para o Movimento:

[...] Nos quadros do grande Francisco Brennand, certos frutos e folhagens aparecem como selos ou brasões pintados no centro da tela, como se esta fosse um enorme escudo de armas: o caju vermelho ou amarelo, é o fruto brasileiro por excelência e é, portanto, a nossa insígnia vegetal brasileira, assim como a Onça é o nosso animal heráldico mais característico (Suassuna, 1999, p. 230).

O Movimento surgiu um ano após Brennand criar os trajes que foram usados na adaptação cinematográfica *A Compadecida* (1969), e em seus figurinos já era perceptível o “colorido”, as características do estereótipo nordestino, fundamentando-se nas informações sobre os personagens contidas no texto dramático. O trabalho de um artista é inspirado pelo outro. Dois outros artistas que serviram de inspiração para Suassuna e ganharam destaque em âmbito nacional foram Gilvan Samico e Miguel dos Santos, devido à singularidade de suas artes ao unir o popular e o erudito por meio da xilogravura e da pintura:

[...] sou um tanto suspeito para falar assim, porque é à mesma linhagem de Miguel dos Santos ou de Gilvan Samico que eu pertencço, tanto em minha poesia, como em meu teatro, ou no meu “Romance d’A pedra do Reino”. Mas só sei falar com entusiasmo daquilo que realmente me toca – e a pintura de Miguel dos Santos é algo que me entusiasma, principalmente quando ele povoa seus quadros a óleo, ou suas cerâmicas, de bichos estranhos: dragões, metamorfoses, cachorros endemoniados, santos, mitos e personagens nordestinos, anjos e demônios – uma obra tão ligada ao Romancero e, por isso mesmo, tão expressiva da visão tragicamente fatalista, cruelmente alegre e miticamente verdadeira que o povo brasileiro tem do real (Suassuna, 1974, n.p).

Esta citação é um recorte de um dos artigos que Suassuna escreveu e que fazia parte do trabalho de divulgação do projeto Armorial e dos seus artistas. Esses artigos eram publicados semanalmente no antigo *Jornal da Semana*, em Recife, com intuito de, primeiramente, transmitir ao público informações mais amplas sobre as bases da teoria que estava nesse processo de experimentos. “A formulação teórica deve ser consequência da prática, e não o contrário” (Suassuna, 2000, p. 51). Então, à medida que o movimento se expandia, os estudos e pesquisas em torno do projeto também se intensificaram.

O meio que Suassuna encontrou de divulgar essas bases teóricas, esses novos tipos de artes e seus respectivos artistas foi escrevendo sobre eles. Em 1974, Suassuna reúne e organiza todos os artigos e críticas, publicando-os em brochura pela editora da UFPE, com o título *O Movimento Armorial*. No ano de 1975, com

novos artistas e novas concepções dentro do projeto Armorial, surge também uma nova fase do Movimento, a Romançal.

A fase Romançal oriunda dessa nova face do Movimento Armorial, tem a sua estreia no dia 18 de dezembro de 1975, com a apresentação da Orquestra Romançal Brasileira no Teatro Santa Isabel. O neologismo “Romançal” representa a exaltação do romance nesse novo período, Segundo Lígia Vassalo (2022), “o termo “Romançal” remete não só à língua falada popularmente na Idade Média, em oposição ao latim escrito, como também aos “romances” cantados em versos octossilábicos, com assonâncias nos versos pares”. Alguns pesquisadores dizem que essa fase foi a última do Movimento Armorial, encerrada em 1980, e o que se viu após essa data foram vestígios, marcas, um legado cultural significativo deixado por Suassuna, permanecendo vivas as bases teóricas do Movimento.

No Romançal – fase do Movimento mais amadurecida – as produções de romances buscavam incorporar elementos da cultura popular nordestina, como a literatura de cordel, o repente, a música regional e as manifestações folclóricas, contribuíram para a consolidação de uma estética cultural nordestina, dando destaque às peculiaridades da região e contribuindo para uma maior valorização da identidade nordestina no contexto nacional, o que a tornou uma das fases mais importantes e “mais fecundas do Movimento” (Newton Júnior, 1999, p. 92). Os escritores desse período procuraram criar uma literatura que refletisse a identidade cultural nordestina, ao mesmo tempo em que dialogava com a tradição literária universal. Em 1980, com o desligamento de Suassuna de suas atividades no Movimento e afastamento temporário da literatura, chega ao fim a segunda fase do Movimento Armorial. Suassuna despede-se da vida literária ao escrever uma carta intitulada como “Despedida” e publicá-la no Diário de Pernambuco, em 9 de agosto de 1981:

[...] Estou me despedindo. Preciso me recolher, para tentar reunir os estilhaços em que fui me despedaçando, e ver se ainda é possível recompor com eles alguma unidade. Aquilo que estou sentindo necessidade de tentar, só é possível na solidão: peço que ninguém me dê mais nem sequer livros. Nem os melhores. Sobretudo os melhores. Talvez pareça contraditório, mas sinto que somente me isolando é que poderei fazer ainda alguma coisa por meu Povo (Suassuna, 1981 n.p).

O afastamento de Suassuna da cena literária estendeu-se por aproximadamente uma década. Não se tratava de uma renúncia completa às

experiências que marcaram toda a sua vida, mas, sim, da necessidade de um período para assimilar acontecimentos e reestruturar suas perspectivas em relação ao mundo e a si mesmo. Durante esse processo de silenciamento, Suassuna aproveita para dedicar-se às artes plásticas desenvolvendo um intenso trabalho aprofundado na estética armorial, produzindo o que foi nomeado como *Iluminogravuras*⁶. Após a despedida do autor, Idelette Muzart Santos (2009, p. 31) reitera que o Movimento Armorial encerra seus trabalhos como projeto, mas a essência do Movimento transforma-se em “referência histórica ou estética”, ficando marcado e influenciando a cultura brasileira.

Por fim, chegamos à considerada terceira e última fase – A Fase Arraial –, tendo o seu início em 1995. Essa fase é considerada como uma continuação das concepções do Movimento Armorial por causa das influências que os artistas tiveram. Segundo Santos (2009), o Movimento Armorial durou mesmo entre 1970 a 1981 enquanto Suassuna permaneceu no projeto, e o que se sucedeu após esse período foram as marcas deixadas pelo Movimento. A estréia do Arraial foi durante o lançamento do Projeto Cultural Pernambuco-Brasil, com a volta de Suassuna à vida literária e artística, as concepções desta nova fase foram revitalizadas, buscando estabelecer uma conexão entre o armorial à arte e à cultura do povo considerado de terceiro mundo. Podemos dizer que essa fase durou até 2014, ano em que ocorreu o falecimento do idealizador e fundador do Movimento Armorial.

2.3 O Teatro Medieval Suassuniano

O teatro medieval surgiu em meados do século XII. Sua origem se deu a partir das celebrações e festividades cristãs, onde eram apresentadas peças com temáticas inspiradas em passagens bíblicas, fatos religiosos como o nascimento de Jesus, a Páscoa, Paixão de Cristo – autos sacramentais – e histórias de santos da igreja católica. A encenação era feita pelos membros do clero e era realizada dentro dos templos ou nos pátios e, posteriormente, nas praças públicas. As manifestações

⁶ Palavra criada por Ariano Suassuna para denominar a sua produção artística oriunda da junção de iluminura medieval e desenhos/pinturas gravados em papéis. O artista “[...] produz uma matriz de ilustração e do texto manuscrito com tinta nanquim preta sobre o papel branco, depois faz cópias da matriz em uma gráfica no processo *offset*. Em seguida, cada cópia é trabalhada de forma manual e pintada com tinta guache e/ou óleo. (...) feitas em uma prancha de papel-cartão, medindo 44cm x 66 cm, com um soneto e sua respectiva ilustração, dispostas em uma caixa de madeira”. (Newton Júnior, 1999, p. 123 - 124)

do teatro medieval podem ser categorizadas em duas vertentes: o teatro sacro – intrinsecamente relacionado à temáticas religiosas –; e o teatro profano, que integra formas como farsas e jograis, caracterizando-se por abordar temas populares, cômicos e moralizantes.

As obras de Suassuna explicitam simultaneamente as duas vertentes, abordando tanto aspectos sociais quanto culturais da região nordestina do Brasil. Suassuna desenvolve o seu trabalho dialogando os textos inspirados nos folhetos de cordel (ou Romanceiro Popular, como prefere chamar) com obras de escritores clássicos como Plauto, Calderón de la Barca e Gil Vicente – enredando o erudito e o popular. Vassallo (2022), comenta:

A medievalidade se faz notar ainda, em Suassuna, através da técnica do teatro épico cristão, com suas modalidades específicas e seus personagens estereotipados. Esse fato ocorre porque a Idade Média é o espaço em que floresceu uma dramaturgia que associa o religioso e o popular através das oposições litúrgico/profano e sério/jocoso. E sobretudo porque, sendo a cultura popular nordestina acentuadamente medievalizante, aquela marca atua como uma espécie de fonte para o próprio Romanceiro, em que o aspecto religioso se reforça não só por causa da religiosidade popular da região como também pela opção pessoal de crença do autor, convertido ao catolicismo na maturidade (p. 43).

A concepção cristã de Suassuna em consonância com o seu conhecimento cultural, resultou nas manifestações de suas ideologias em sua arte. Os trabalhos do dramaturgo incorporam elementos religiosos/cristãos, abordando aspectos tradicionais da época medieval, como a presença de personagens alegóricos, situações de julgamento moral e uma atmosfera que mescla farsa e humor. Ele explora temas trágicos e critica a sociedade de maneira irreverente, empregando o humor como ferramenta para transmitir suas mensagens.

O termo "Auto" deriva do Latim "actus" e significa "realização, execução, ação ou ato", conforme definido pelo Dicionário de Termos Literários (2004). No contexto literário, o termo refere-se a peças teatrais curtas, de caráter religioso ou profano, que eram encenadas durante a Idade Média como parte integrante de um espetáculo mais amplo. Em Portugal, foi introduzido em 1502 por meio de Gil Vicente, com a peça *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação*⁷. No Brasil, o auto

⁷ peça de teatro portuguesa do século XVI. De raízes espanholas, foi a primeira obra de Gil Vicente, composta para anunciar o nascimento do príncipe D. João, futuro João III de Portugal. Estreou em 1502, no Paço Real, então no Castelo de São Jorge, em Lisboa, na presença do soberano, da rainha e da Corte. Apresentada à família real portuguesa (...), numa data particularmente festiva (...), este auto foi a primeira obra de Gil Vicente. Disponível em: soslportuguesa.blogspot.com

vicentino ficou conhecido por meio do Pe. José de Anchieta, que usava desses meios para impor a cultura e a religião europeia, o catolicismo, aos nativos que aqui viviam. Com o passar do tempo, os autos vicentinos, “mesclando-se de ingredientes culturais indígenas e africanos, acabou por tornar-se manifestação popular e folclórica, em que o enredo (...) vinha acompanhado de danças e contos” (p. 45). Rosenfeld (1985) estabelece uma comparação entre o Auto da Compadecida e as obras de Gil Vicente:

[...] Na linha da obra vicentina encontra-se uma peça moderna como o Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna, que nela uniu a temática universal e elemento regional, oriundo de fontes folclóricas nordestinas. Há um palhaço como narrador, promovendo as ligações necessárias. O júri no céu, perante o qual os pobres e puros são redimidos pela intervenção de Nossa Senhora, retoma a típica situação das peças didáticas da época vicentina (Rosenfeld, 1985 p. 57-58).

Assim como no teatro vicentino, a dramaturgia suassuniana adere de maneira enfática aos procedimentos da dramaturgia medieval, fundindo o religioso e o profano, entre outros aspectos épicos. Mas não como o teatro épico de Bertolt Brecht⁸, que trabalha em cima de um teatro político e anti-ilusionista. O que fascinava Suassuna era precisamente a ilusão, o encantamento, a magia que o teatro proporciona ao público, uma essência que, segundo ele, é fundamental para esta forma de arte.

2.4 *Auto da Compadecida*: uma peça rica em simbolismos e críticas sociais

Uma das obras mais renomadas de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1955), alcançou destaque nacional e se tornou uma referência cultural por meio de suas adaptações para a televisão em 1999, através de uma minissérie transmitida pela TV Globo, que cativou o público com sua narrativa envolvente e personagens marcantes. Essa popularidade aumentou ainda mais quando ganhou uma versão cinematográfica no ano seguinte, ampliando seu alcance e impacto na cultura brasileira, persistindo como um sucesso até os dias de hoje, consolidando a obra literária como um clássico da literatura, e também um clássico para o cinema brasileiro. Suassuna detalha a sua visão acerca desta obra ao afirmar que:

⁸Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo, romancista e poeta alemão, criador do teatro épico anti-aristotélico. Sua obra fugia dos interesses da elite dominante, visava esclarecer as questões sociais da época. Disponível em: ([Biografia de Bertolt Brecht - eBiografia](#))

[...] foi somente em 1955, com o *Auto da Compadecida*, que realizei pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o Teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo (Suassuna, 1970 n.p).

O texto dramático, escrito em prosa, tem como fonte de inspiração folhetos de cordel e do entremez de Suassuna *O castigo da soberba* (1953), abordando temáticas religiosas. Este último, um texto em versos, é uma obra autoral de Suassuna, fortemente influenciada tanto pelo cancionero medieval quanto pelas tradições nordestinas. Vale destacar que o autor tinha o hábito de visitar e reescrever as suas obras, reaproveitando as suas próprias ideias em outros textos, como neste caso que inspirou o *Auto da Compadecida*. O primeiro e o segundo ato tem como base os seguintes folhetos: *O Dinheiro* e *O Cavalo Que Defecava Dinheiro* de Leandro Gomes de Barros. O terceiro ato, foi escrito a partir do entremez mencionado acima. Suassuna “faz substituições parciais ou totais” (Vassallo, 2022, p. 128), mas sempre preservando o sentido das suas matrizes textuais, as quais têm as suas fontes temáticas na cultura erudita e na cultura popular. Ultrapassando a esfera do mero entretenimento, a obra oferece uma reflexão sobre a sociedade, a moralidade e a fé, tudo envolto em um humor envolvente e caracteristicamente nordestino.

Esta obra é dividida estruturalmente em três atos: o primeiro é o conhecido testamento do cachorro; no segundo ato, o conflito com os cangaceiros e o terceiro é o julgamento final, onde acontece o julgamento dos que morreram no ataque à cidade feito pelos cangaceiros. Nesse momento, os personagens estão mortos e passando por uma espécie de “tribunal da justiça divina”, onde teremos a presença das personagens: o Demônio, o Encourado, Manuel (Jesus) e a Compadecida (Nossa Senhora – mãe de Jesus). A peça traz a história de dois amigos como protagonistas, João Grilo e Chicó, que tentam sobreviver em meio a tantos percalços usando a esperteza para se livrarem da fome em meio à seca do sertão nordestino e dos problemas que surgem no decorrer da história.

No primeiro ato, a peça inicia-se como um espetáculo circense. Nas indicações cênicas o autor sugere que os atores entrem como “se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público.” (Suassuna, 2018). A narrativa se desenrola a partir do narrador que aparece como

Palhaço, o seu papel é de apresentar a peça, os personagens e as suas ações, muitas vezes até interferindo na história e dirigindo-se ao público, fazendo a quebra da quarta parede. Suassuna afirma que ao escolher o palhaço para representá-lo, traz a lembrança de quando ainda era muito criança e a magia do circo aquecia o seu coração, fazendo crescer ali uma grande paixão e boas recordações da infância no sertão nordestino, e confirma ao falar do palhaço Gregório:

Esse palhaço está ainda hoje dentro de mim. O narrador do “Auto da Compadecida” é um palhaço inspirado nesse palhaço Gregório, e vem da figura do cantador nordestino, que tem alguma coisa da oralidade do palhaço. Só que ele fala em verso. E ele representa o autor também, representa ainda o coro da comédia clássica (Suassuna, 1991, n.p).

O palhaço-narrador faz a ligação dos três atos, cuidando também do prólogo e epílogo, e fazendo parte de toda a encenação, já que suas ações também aparecem nas indicações cênicas, diferentemente de outros textos dramáticos que descartam a presença de um narrador, uma vez que as ações das outras personagens são suficientes para o desdobramento da história. A seguir, um trecho onde o personagem palhaço representa o autor ao explicar do que se trata a peça:

PALHAÇO 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, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades. (Suassuna, 2018, p. 24).

Além do palhaço, Suassuna faz uso de personagens que “podem ser classificados em tipos formais, regionais, sociais, puros e religiosos” (Vassalo, 2022, p. 50-51). Encontramos, por exemplo, os personagens religiosos como: Padre João, o Bispo, o Sacristão e o Frade, esses representando a corrupção da igreja e como a ganância pelo dinheiro pode mudar os princípios. O Frade é o único que representa a pureza, podendo interpretar que apesar de muitos irem pelo caminho da ganância e desonestidade, ainda há uma pequena parcela que continua no caminho da humildade e honestidade. Ainda na categoria de personagens puros, destacam-se aqueles que representam o divino: a figura da Compadecida, simbolizando a mãe de Jesus, que exerce o seu papel como intercessora dos pecadores, oferecendo compaixão e perdão; e Manuel, que encarna o próprio Jesus, irradiando a sua

paciência, o seu amor e sabedoria divina durante todo o julgamento. Nesse mesmo viés, refletimos sobre o contrário do que representa o divino cristão, os infernais: Encourado e Demônio. Eles exercem os papéis de julgamento e encarregado, respectivamente.

Os tipos de personagens regionais são constituídos como peculiares do Nordeste, os mendigos que podemos encaixar João Grilo e Chicó nesta categoria também, já que são pobres e sem teto, seguindo suas vidas tentando sobreviver todos os dias. Outro tipo de personagem que aparece como mendigo é o cangaceiro que aparece na peça pedindo esmolas pela cidade; além disso, “Severino e seu companheiro condensam todos os cangaceiros da literatura popular nordestina” (Vassalo, 2022, p. 51), representando também os justiceiros do sertão.

Sobre os tipos de personagens sociais podemos destacar o Major Antônio Moraes representando o poder econômico e social, onde até o clero se curva diante desse poder e autoridade. Temos o padeiro que representa os maus patrões a partir da exploração no trabalho. O padeiro se encaixa também na questão moral ao representar a avareza, e a sua mulher representando a luxúria ao ser infiel.

Por fim, destacamos a icônica dupla dinâmica formada por João Grilo e Chicó: o esperto e o contador de histórias, cada um complementando o outro de maneira singular. Unidos pela amizade e pela necessidade de sobrevivência, essas duas personagens enfrentam inúmeros desafios, utilizando da esperteza para contornar a fome, a pobreza e outros obstáculos que surgem ao longo da peça.

O *Auto da Compadecida* é uma obra que transcende simplesmente uma história, ela é uma peça rica em simbolismos e críticas sociais. Seus personagens são mais do que meras representações, eles são arquétipos sociais que refletem as complexidades da sociedade. João Grilo, o astuto malandro, e Chicó, seu amigo ingênuo, personificam as lutas e artimanhas do povo nordestino para sobreviver às adversidades. O regionalismo e a identidade cultural nordestina são prestigiados, marcando autenticidade à obra. O humor e a ironia são ferramentas utilizadas por Suassuna para evidenciar situações sociais como a corrupção, a pobreza, o racismo, etc., proporcionando uma análise crítica e lúcida da sociedade brasileira.

Entre as diversas temáticas retratadas e que merecem análises aprofundadas, destaca-se a abordagem do preconceito racial. Suassuna introduz, no terceiro ato da peça, a representação de um Jesus negro, um elemento que obtém grande significância tendo em vista a época em que a obra foi produzida. Nesse

período, personagens negras raramente assumem papéis de destaque e quando conseguiam eram relegados a estereótipos como servos e criminosos. O dramaturgo quebra os padrões da época ao colocar um negro para representar uma figura divina, acarretando uma crítica à intolerância e à discriminação racial na sociedade.

3 O PROTAGONISMO NEGRO NA LITERATURA DRAMÁTICA

A representação do negro na literatura brasileira quando não era inexistente, vinha marcada de estereótipos e de predicados que eram atribuídos às “pessoas de cor” por pessoas brancas. No teatro acontecia o mesmo, tanto nas narrativas quanto nas encenações, ainda tendo o agravante de atores brancos substituírem atores pretos, mesmo quando o personagem principal da peça fosse sobre um negro, era preferível que um ator branco passasse por um processo de pintura corporal ou apenas facial, para exercer o papel da personagem preta. Foi em uma dessas apresentações teatrais que Abdias do Nascimento pensou na criação de um teatro negro, onde os seus protagonistas seriam pessoas pretas recriando, por meio da arte, o drama-vida dos afro-brasileiros e a importância dessa representação positiva. Iniciando, assim, uma luta contra o preconceito e a discriminação e valorizando a herança cultural da descendência africana em cima dos palcos. Neste capítulo analisamos a personagem negra Manuel, do *Auto da Compadecida*, a sua configuração, bem como a reação das outras personagens ao se depararem com um Jesus “de cor”. Conhecemos os processos da escolha do autor ao criar uma personagem preta para representar uma figura cristã, como essa representação ecoa na sociedade e como auxilia no combate contra a nova forma de racismo – o mascarado.

3.1 Manuel, o Jesus negro: uma reconfiguração de representatividade

Para compreendermos em quais condições o *Auto da Compadecida* (1955) foi escrito, e como nasceu a ideia da personagem Manuel, é preciso levar em consideração as concepções do autor e o contexto da época ao qual estava inserido. Como já passeamos pelas concepções suassunianas, nos atentaremos ao que estava acontecendo no Brasil que preparou o caminho para o nascimento do Jesus negro de Suassuna.

Na década de 1950 já ocorriam vários movimentos antirracistas e manifestações representativas iniciadas nos anos 1940. A exemplo disso temos o Movimento Negro, tendo como líder Abdias do Nascimento, um dos precursores da representatividade negra no Brasil, que também foi idealizador e um dos fundadores do Teatro Experimental do Negro - TEN, em 1944, no Rio de Janeiro. O TEN adveio

com o propósito de dar “ao negro a oportunidade de surgir como personagem-herói” (Nascimento, 2016), onde teriam o espaço para contarem as suas histórias e serem os próprios protagonistas, heróis ou rebeldes. O TEN era o lugar onde eles sabiam que os seus espaços, os seus papéis, os seus protagonismos não seriam usurpados por brancos caracterizados e pintados de preto, artifício que ficou conhecido como *blackface*⁹. Quando atores negros começaram a ter oportunidades nas apresentações teatrais, apareciam como povos escravizados ou algum outro papel que reforçasse estereótipos racistas, tendo falas e gestos de subserviência ou fala nenhuma, como temos por exemplo *O Crédito* (1857), de José de Alencar, no qual personagens escravos aparecem na lista de personagens que constituem a peça, mas não possuem falas e as suas aparições consistem em realizar ações de subordinação e acatamento de ordens. Por essas razões, é que nasce a ideia de Abdias do Nascimento de formular um teatro afro-brasileiro que destacasse os objetivos a seguir:

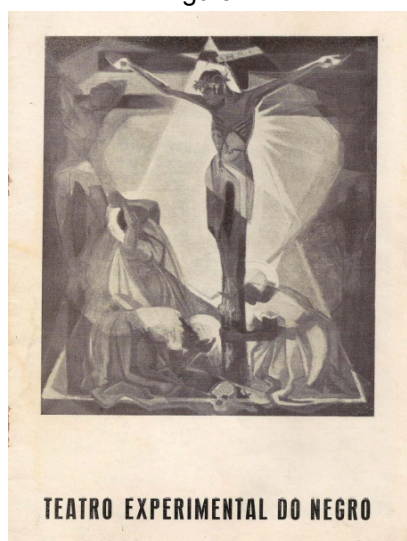
[...] a. resgatar os valores da cultura africana, marginalizados por preconceito à mera condição folclórica, pitoresca ou insignificante; b. (...) tentar educar a classe dominante “branca”, recuperando-a da perversão etnocentrista de se autoconsiderar superiormente europeia, cristã, branca, latina e ocidental; c. erradicar dos palcos brasileiros o ator branco maquiado de preto (...); d. tornar impossível o costume de usar o ator negro em papéis grotescos e estereotipados: como moleques levando cascudos, ou carregando bandejas, negras lavando roupa ou esfregando o chão (...). (Nascimento, 2016. p. 161).

Com isso, Nascimento não queria apenas fomentar a valorização da vasta herança cultural de origem africana, ele queria e foi além quando estimulou a diversidade no cenário literário e artístico ao proporcionar circunstâncias favoráveis e significativas para que artistas negros manifestem suas expressões artísticas não apenas nos palcos, nas representações de grandes papéis, mas também nas áreas de autoria dos textos dramáticos e na direção e montagem das peças. Vale destacar também o seu empenho em restabelecer a identidade afrodescendente, revitalizando a autoestima de pessoas negras ao promover concursos que exaltam a beleza negra objetivando incluí-la na concepção de estética brasileira. Um dos concursos realizados pelo TEN e idealizado por Guerreiro Ramos, foi o concurso

⁹ O *blackface* foi uma prática na qual pessoas negras eram ridicularizadas para o entretenimento de brancos. Os atores brancos usavam tinta para pintar os rostos de preto em seus espetáculos de humor, se comportando de forma exagerada para ilustrar comportamentos que os brancos associavam aos negros para ridicularizá-los, ou quando não queriam usar um ator negro em papéis de relevância, por medo da rejeição do público.

“Cristo de Cor” no ano de 1955, o objetivo desse concurso era unir a *negritude* e a *santidade* por meio da pintura. Poderia o Cristo, filho de Deus, ser negro? De modo evidente, para o contexto da época, houve muitas críticas publicadas em jornais alegando ser “uma exposição de pintura que reúne em si a blasfêmia e o sacrilégio, aliados ao mau gosto” (Ipeafro, 1955). No contexto atual, quase 70 anos depois, ainda há quem pense da mesma forma. Abaixo, algumas imagens sobre o concurso do Cristo de Cor:

Figura 1.



Capa do projeto do concurso Cristo de Cor. Teatro Experimental do Negro (TEN)

Fonte: Ipeafro, 1955.

Figura 2.



Artigo do *Jornal do Brasil* sobre o Concurso do Cristo de Cor promovido pelo TEN.

Fonte: Ipeafro, 1955.

A ideia de Jesus, um homem-deus, ser negro era tida como “grotesco” ou “blasfemia” porque o ser-negro não poderia ser comparado ao divino. O Cristo ocidental foi pintado à imagem e semelhança do homem europeu, então não poderiam aceitar que a figura religiosa mais importante do cristianismo pudesse ser comparada a uma pessoa negra porque “no imaginário branco, a pele negra representa tudo o que é ‘inferior’, ‘inaceitável’, ‘mau’, ‘sujo’ e ‘infectado’” (Kilomba, 2021), e que a negritude e o sagrado não se misturam.

Anteriormente ao concurso do “Cristo de Cor”, já haviam tido outras manifestações fazendo ligações do negro ao sagrado, como a pintura do Anjo Negro, da artista plástica Maria Margarida no ano de 1944, e também uma peça de Nelson Rodrigues escrita em 1946 possuindo o mesmo título que a pintura de Margarida, consumando, mais uma vez, o elo entre negritude e o sagrado. Embora todas essas manifestações aparentem ter ligações entre si, elas não influenciaram Suassuna, mas prepararam o caminho para a peça *Auto da Compadecida*, que foi bem aceita pelo público. Suassuna revela o real motivo para a escolha do seu Cristo negro:

Durante os dias em que escrevia a peça estava acontecendo, nos Estados Unidos, uma campanha destinada a impor legalmente a presença de crianças negras nas escolas brancas. Em revide, os brancos racistas organizavam manifestações contra a integração; e eu vi, na revista “Life”, a fotografia de um desses comícios: na frente do grupo de “brancos, anglo-saxões e protestantes”, uma mulher (aliás, e não por acaso, horrorosamente feia) exibia um cartaz no qual se lia: “Ao criar raças diferentes, Deus foi o primeiro segregacionista”. Foi nesse momento que, movido por uma daquelas indignações a que me referi a princípio, resolvi apresentar como um negro a figura de “Manuel”, isto é, a imagem popular do Cristo que iria aparecer em minha peça. (Folha de São Paulo, 2000, n. p.).

Suassuna, em diversas entrevistas, expõe o fato de que não sabia que havia racismo no Brasil, e ao pegarmos um trecho da peça onde Manuel encerra uma de suas falas dizendo: “Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?” (Suassuna, 2018), captamos a crítica que o autor quis fazer aos EUA, movido pela revolta que formou-se ao ler a revista *Life*, associando o americano como fonte de preconceito racial. O dramaturgo afirma que só após a disseminação de sua obra foi que entendeu a importância que teve a representação da sua personagem Manuel, percebendo que o racismo no Brasil existe, só que se manifesta de forma mascarada, portanto, sendo mais difícil de reconhecê-lo e de combatê-lo.

No *Auto da Compadecida*, são retratados diversos problemas sociais, e o preconceito racial é um desses problemas explanados na obra. Ao iniciar a leitura do texto dramático, nos deparamos com a personagem-narrador fazendo a apresentação da peça e dos personagens a Compadecida e Manuel – representando Nossa Senhora, mãe de Jesus e Jesus, respectivamente –, chama a atriz que fará o papel de a Compadecida para que ela se apresente e diga que não é digna de representar tal papel: “A mulher que vai desempenhar o papel desta excelsa Senhora declara-se indigna de tão alto mister” (Suassuna, 2018, p. 24). E o próprio palhaço justifica-se pelo ator que fará o papel de Jesus dizendo o mesmo que a Compadecida. E complementa dizendo que o ator não aparecerá naquele momento porque será um elemento surpresa no final da apresentação:

PALHAÇO Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento de surpresa (Suassuna, 2018, p. 24-25).

A partir da escolha de Suassuna ao adotar esta personagem podemos observar, primeiramente, que o dramaturgo sabia que a representação de Jesus como um homem negro seria algo impactante para aquele dado momento ao dizer que “constituirá um grande efeito teatral”. Segundo, porque ele não queria apenas surpreender ou escandalizar o seu público, mas também fazer uma espécie de protesto, “educar” o público (ou leitor) ao mostrar uma figura religiosa considerada um deus no cristianismo como sendo um homem negro, com isso evidenciando que não existe raça superior à outra, unindo negritude ao sagrado por meio da arte e, especificamente, da literatura.

Por meio da figura da personagem Manuel, Suassuna levanta grandes questões trazendo no terceiro ato, no julgamento final, um Jesus negro que determinará quem será salvo e quem será condenado. A chegada de Manuel, assim como é referido na bíblia, é descrita nas indicações cênicas como uma força gloriosa:

[...] João ajoelha-se, como que levado por uma força irresistível e fica com os olhos fixos fora. Todos vão-se ajoelhando vagarosamente. O Encourado volta rapidamente as costas, para não ver o Cristo que vem entrando. **É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos.** A cena ganha uma intensa suavidade de iluminura. Todos estão de joelhos, com o rosto entre as mãos (Suassuna, 2018, p. 139, grifo nosso).

Essa é a primeira vez que se revela a imagem de Cristo na peça, salientando a sua cor e em seguida ressaltando características positivas, assim como na bíblia ressalta a benevolência de Cristo: “[...] aprendei de mim, que sou manso e humilde de coração (...). Porque o meu jugo é suave e o meu fardo é leve.” (Mt 11:29-30). Nesse primeiro momento, de forma sutil, Suassuna já traz aquela quebra de estereótipos e preconceitos, da época, de que negros não possuem bondade, que são seres incivilizados, ralés da sociedade. E ele faz isso mostrando um preto representando a santidade, a humildade e bondade e, mostrando que o que importa são nossos gestos, nosso caráter, nossas ações como seres humanos, e não a cor da pele que determina quem é bom ou mau ou quem tem mais valor.

Vale destacar também o que podemos interpretar a partir do nome Manuel. O nome de alguém é como uma marca do ser, um símbolo de reconhecimento e de identificação como um sujeito na sociedade. O nome *Emanuel* tem origem hebraica e deriva da junção de duas palavras: *Imanu*, que quer dizer “conosco” e *El* que significa “deus”. Mais uma vez recorrendo aos textos bíblicos, encontramos a menção desse nome por duas vezes, na segunda vez um anjo aparece para José e diz: “Tudo isso aconteceu para que se cumprisse o que foi dito da parte do Senhor pelo profeta, que diz: Eis que a virgem conceberá e dará à luz um filho, e ele será chamado pelo nome de Emanuel.” (Mt 1: 22-23), para anunciar o nascimento de Jesus. Então, pelo contexto histórico da bíblia¹⁰, Jesus era o Emanuel da profecia do livro de Isaías¹¹, e no contexto da peça o Jesus negro também identifica-se como Manuel e com outras nomenclaturas encontradas na bíblia quando o Diabo lhe pergunta: “[...] Quem é? É Manuel? MANUEL: Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados.” (Suassuna, 2018, p. 139).

O Jesus de Suassuna aparece na história sendo mais próximo da humanidade ao chamá-lo de Manuel, não que Suassuna quisesse tirar toda a glória que se é dada a Cristo ao chamá-lo dessa forma, mas, sim, aproximá-lo mais do ser humano. Ainda mais levando em conta o significado que o nome leva: “Deus

¹⁰ Os exemplos bíblicos expostos nesta pesquisa se dão pelo fato de que o autor foi uma pessoa muito religiosa e o seu teatro passeava entre o humor irreverente e moralizante a partir dos preceitos cristãos. Então, apesar de analisarmos neste capítulo a configuração da personagem negra, ela representa a figura religiosa mais importante do cristianismo e a bíblia é o meio que podemos usar para retirar as informações que forem necessárias.

¹¹ “Portanto, o mesmo senhor vos dará um sinal: eis que uma virgem conceberá, e dará à luz um filho, e será o seu nome Emanuel.” (Isaías 7:14)

conosco”. E ao aparecer para o juízo final como um homem negro, não interpretamos apenas como um propósito do autor em “despertar comentários” (Suassuna, 2018), mas também simbolizando uma forma de identificação, despiando-se de toda glória de ser um Deus e tomar a forma humana para simbolizar, principalmente como um homem negro, um Cristo brasileiro, aculturando-o ao território ao qual o julgamento final do terceiro ato da peça se passa, assim como os europeus criaram a imagem do Cristo branco ocidental tornando-a universal e que permanece até os dias atuais no imaginário popular.

3.2 O impacto da representação de Jesus como negro e o estranhamento cultural

Iniciamos este parágrafo com o seguinte questionamento: por que quando se trata de uma pessoa negra temos que especificar a etnia de determinada figura como: escritora negra, poeta negro, médico negro, padre negro, Jesus negro, etc.? Fanon (2008) confidencia: “[...] de um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro” (p. 107), o que acontece é que o homem negro nunca é apenas um simples homem, a sua individualidade não existe. Ele carrega consigo “lendas, histórias, a história e, sobretudo, a historicidade” (p. 105), marcas da colonização, escravização e estigmatização da cor da pele negra, sendo sempre responsável pelo seu próprio corpo, pela sua raça e pelos seus ancestrais (Fanon, 2008, p. 105).

Contudo, neste estudo, apesar de toda a problemática que envolve ao especificarmos “Jesus negro”, temos a consciência de uma outra questão que se levanta sobre isso: como ocorreu o branqueamento de Jesus e por que a concepção de um Jesus negro incomoda? A forma como se manifesta o preconceito racial mascarado no Brasil não aparece nitidamente como antes, não estamos “mais no tempo em que as pessoas se impressionavam diante de um padre preto” (Fanon, 2008, p. 109), por exemplo, mas apenas a ideia de Jesus ter a pele escura agride a sociedade, mesmo nos dias atuais, porque é impossível ter como “salvador da humanidade” um homem-deus preto, sendo que o preto é estereotipado como: “o preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio (...)” (Fanon, 2008, p. 106-107). Preconcepções sobre o negro que tornam inverossímil a sua ligação a algo sagrado, divino. Enquanto que, o povo colonizado e escravizado

tiveram o seu sagrado deformado e demonizado, sendo “forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como *brancos*, e rejeitar os inimigos que aparecem como *negros*.” (Kilomba, 2021, p. 39). O branco sempre ligado ao bem, enquanto tudo que se relacionava ao negro era identificado como algo ruim, trazendo não apenas consequências na formação e culturalização do país, mas também linguísticos, o que reconhecemos hoje como termos racistas.

A concepção de branqueamento racial surgiu entre os séculos XIX e XX como uma grande ideia para a resolução do que era, até então, visto como um problema no Brasil. Esses problemas eram as pessoas negras e indígenas e suas respectivas culturas, e o plano era “embranquecer” o país. Para a execução desse plano, várias medidas foram tomadas, uma dessas medidas foi vetar a entrada de pessoas negras no Brasil e a outra foi não só abrir as portas para os europeus como também estimulá-los com intuito de aumentar a população branca e mestiça e com o tempo apagaria qualquer marca de negros ou indígenas do país. E com isso, “tenderia a fazer com que negros e mestiços desaparecessem do território brasileiro em menos de um século, ou seja, antes mesmo do final do século XX, possibilitando o branqueamento da população” (Souza, 2012, p. 754). A miscigenação que ocorreu no século XIX aqui no Brasil foi altamente criticada, pois, acreditava-se que traria danos biológicos permanentes e irreversíveis às descendências, e o real motivo se dava pelas teorias raciais que defendiam a ideia de que brancos europeus eram superiores e negros e amarelos inferiores, o conhecido – racismo científico – que usava de argumentos “científicos” para justificarem o racismo e as práticas de discriminação social/racial; surgindo, a partir disso, a política de branqueamento racial e o movimento eugenista¹² no Brasil.

O racismo biológico/científico defendendo a ideia de que brancos são superiores geneticamente em consonância com as políticas de branqueamento racial embranqueceram imageticamente diversas personalidades históricas que possuíam alto grau de relevância para a sociedade, e esse “branqueamento envolve também a progressiva libertação dos traços negróides, como mostra o apagamento desses traços em fotografias de figuras ilustres” (Souza, 2021, p. 221) dentre tantos

¹² O Brasil foi o primeiro país da América do Sul a adotar as ideias de Eugenia. Ela baseava-se no racismo e na justificativa do fim à imigração como meio de garantir uma raça superior. Com esse pensamento, o Rio de Janeiro sediou em 1929 o Primeiro Congresso de Eugenia do Brasil e a discussão permeou questões biológicas e sociais. (Eugenia: significado, movimento e no Brasil - Toda Matéria)

podemos destacar Machado de Assis¹³, um dos maiores nomes da literatura brasileira, que durante muitos anos, foi retratado como um homem branco mesmo tendo origem afrodescendente; outro exemplo é da divindade africana Iemanjá representada, imagetivamente, por uma mulher branca de cabelos pretos e alguns estudiosos afirmam que esta descaracterização do orixá Iemanjá não originou-se apenas a partir do sincretismo, mas também para ser estimada e não rejeitada por ser negra, o fato é que o racismo religioso é outro preconceito racial mascarado vindo desde os tempos da colonização, as religiões de matriz africana são constantemente julgadas como uma espécie de “culto satânico” e as divindades como os orixás são demonizadas pelos adeptos do cristianismo. Uma outra discussão que vem ganhando grandes proporções nos últimos tempos é sobre a etnia do Jesus bíblico, este que, durante séculos, teve a sua imagem vendida e também comprada, como um homem de pele, cabelos e olhos claros. O que não se sabe é como um homem tendo a sua origem vinda do Oriente Médio nascer com traços europeus. Ou sabe-se.

O Eurocentrismo¹⁴ trabalhou arduamente para impor as crenças, a cultura, o poderio da Europa em todo território mundial. O Eugenismo e o Eurocentrismo juntos, o poder do homem branco europeu, trouxeram consigo as marcas europeias para o Brasil recém colonizado, “em todos os lugares em que houve povoamento por pessoas provenientes da Europa, no decorrer da expansão colonial, os alicerces ideológicos e muitas das consequências da branquitude (...) foram fundamentalmente iguais” (Bento, 2022, p. 17), tornando-se o padrão exemplar em tudo: financeiro, político, cultural, social e religioso. Por esse motivo, a figura religiosa chamada de “filho de Deus” teria que ser branco, já que as outras raças eram inferiores e incivilizadas. A ideia sustentava-se não apenas pelo poder que a Igreja exercia, mas também como uma forma de justificar a concepção de hierarquização racial, além da científica. Ao negros sequestrados e escravizados cabia, unicamente, aceitar o padrão europeu e esquecer de suas origens e de tudo o

¹³ Nascido em 21 de junho de 1839, na capital do Rio de Janeiro, Joaquim Maria Machado de Assis foi um escritor à frente de seu tempo. Ele foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e participou, também, da vida política carioca. (Machado de Assis: descubra quem foi e qual é a sua importância (vestibulares.com.br))

¹⁴ O eurocentrismo foi um sistema ideológico em que a cultura europeia deveria ser colocada como a mais importante das culturas constitutivas das sociedades do mundo e que todas deveriam seguir os mesmos passos.

que aprenderam de seus parentes e antepassados, tendo seus “direitos” resumidos a:

Além de trabalho, obediência e respeito às leis e dispositivos disciplinares, os senhores exigiam dos escravos fidelidade, humildade e aceitação dos valores brancos. Os negros deviam aprender a língua portuguesa e a religião católica, único bem moral que recebiam dos brancos (...) Logo que chegavam ao Brasil, os africanos eram batizados e recebiam nomes cristãos, sendo em geral perseguida a prática dos cultos africanos (Biblioteca Nacional. 1988, p. 11).

A igreja católica em união com o império europeu no período do Brasil colônia, foi conivente com a escravização dos povos africanos, com a justificativa de que era o desenvolvimento natural da sociedade, que os negros foram criados por Deus para servir o homem branco, aproveitando da ignorância da maioria das pessoas, usavam de trechos bíblicos fora do contexto para justificar tais atos e assim “durante o período da escravatura, todas ordens religiosas tiveram escravos no Brasil e se aproveitaram da sua força de trabalho” (Pacheco, 1969, p. 639), com o único propósito que tinham ao escravizarem os negros: dinheiro e poder.

Desde os tempos de escravagismo tentam justificar a crueldade causada a outro ser humano apenas por ser diferente, seja pela igreja por meio de versículos bíblicos retirados do contexto original ou pela ciência querendo justificar que “pessoas de cor” são inferiores. Na contemporaneidade, essas teorias raciais ilógicas foram desacreditadas, mas ficamos com a herança grotesca do racismo. Kilomba (2021) esclarece: “O racismo, portanto, mudou seu vocabulário. Nos movemos do conceito de ‘biologia’ para o conceito de ‘cultura’, e da ideia de ‘hierarquia’ para a ideia de ‘diferença’.” (p. 112). O que antes era científico, à mostra, ao afirmarem que o negro era inferior biologicamente ao branco, agora sobrou o “ar de superioridade”, tornando-se algo cultural como por exemplo quando a personagem João Grilo, do *Auto da Compadecida*, fala para a personagem Manuel: “[...] a cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto” (Suassuna, 2018). Ele está afirmando, implicitamente, que mesmo Manuel sendo preto sem cultura, inferior ao branco, ele consegue se expressar bem, salientando mais uma vez que o negro é visto apenas como subalterno e que espera-se que o negro seja sempre inferior a ponto de não conseguir “falar bem”.

Por esse mesmo motivo, na sociedade atual brasileira, quando a pessoa negra alcança um espaço de poder, mesmo passando pelos mesmos processos que uma pessoa branca passa, ela precisa sempre estar se reafirmando inúmeras vezes e mesmo assim ainda corre o risco de ser desdenhada e questionada em seu trabalho, “[...] é preciso ser ao menos três vezes melhor do que qualquer pessoa branca, para se tornar igual” (Kilomba, 2021, p. 174), porque a imagem de que preto é incivilizado, um ser sem cultura, não deixou de existir, apenas mudou a sua indumentária. Esse racismo se manifesta de forma velada, mas está posto na nossa sociedade. E a questão da hierarquização entra no mesmo viés, na mesma linha de pensamento primitivo da escravização e seguidamente das políticas de eugenia: o que é diferente é feio, errado, inferior, endemoniado, deve se adequar ao branco e assim “ser perdoado” por ser preto, fazendo lembrar da “velha e dolorosa relação escravizado/senhor” (Kilomba, 2021, p. 115), dominante e dominado.

No caso em análise, por tantos acontecimentos históricos, entendemos o motivo da recusa da sociedade religiosa conceber a ideia do sagrado vindo do negro. O Jesus de Suassuna gera esse estranhamento aos outros personagens na hora de sua aparição para o julgamento final:

JOÃO GRILO - Apesar de ser um sertanejo pobre e amarelo, sinto perfeitamente que estou diante de uma grande figura. Não quero faltar com o respeito a uma pessoa tão importante, mas se não me engano aquele sujeito acaba de chamar o senhor de Manuel.

MANUEL - Foi isso mesmo, João. Esse é um de meus nomes, mas você pode me chamar também de Jesus, de Senhor, de Deus... Ele gosta de me chamar Manuel ou Emanuel, porque pensa que assim pode se persuadir de que sou somente homem. Mas você, se quiser, pode me chamar de Jesus.

JOÃO GRILO - Mas, espere, o senhor é que é Jesus?

MANUEL - Sou.

JOÃO GRILO - Aquele Jesus a quem chamavam Cristo?

MANUEL - A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?

(Suassuna, 2018, p. 139-140).

Após a chegada gloriosa de Manuel, João Grilo não o reconhece como Jesus, apesar de saber que é alguém importante: “sinto perfeitamente que estou diante de uma grande figura”. E quando Manuel revela a sua identidade, afirmando que é o próprio Jesus, João Grilo ainda se sente confuso e pergunta, mais duas vezes com tom de desconfiança, para confirmar se é o mesmo Jesus citado na bíblia, o qual sempre ouvira falar: “Mas, espere, o senhor é que é Jesus?”, há a dificuldade em associar o Jesus que estava diante dele com o Jesus que lhe foi apresentado

durante toda a sua vida, motivado por uma aprendizagem implícita provocada, provavelmente, por causa das imagens mundialmente reproduzidas de um Jesus europeu. Manuel questiona o motivo da surpresa de João Grilo que não se intimida e responde em seguida: “Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado.” (p. 140), confirmando, assim, o seu estranhamento por causa da cor da pele.

Suassuna escolhe a personagem Manuel para protestar e até mesmo “educar” o público/leitor, mesmo que de forma rasa e até cômica, de que todos são iguais. Isso fica explícito quando Manuel diz: “[...] Eu, Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto. Para mim, tanto faz um branco como um preto.” (p. 141). Neste trecho, Suassuna nos passa a mensagem de que Jesus não vê raça, que tanto faz um como o outro, todos são iguais. Mas, a realidade é que nas sociedades que possuem a escravização dos povos negros na história de suas origens, existe também o problema de racialização, segregação, discriminação, preconceito e violência contra todos aqueles que fogem do padrão ideal chamado de “ser normal” que é quando se tem pele clara.

Quando paramos para refletir sobre esse “padrão ideal” imposto na sociedade brasileira a qual, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), afirma-se que em 2022 os números de pessoas que se declaram pretas e pardas aumentaram, totalizando em 56% da população brasileira. Ou seja, em um país onde a maioria da sua população é constituída por pessoas pretas ou descendentes, impor um padrão ideal europeu torna-se uma grande pilhéria. E quando falamos o termo “impor”, não é querendo afirmar que existem imposições explícitas, mesmo que muitas vezes isso realmente aconteça, mas no Brasil essas imposições acontecem nas entrelinhas, camufladas, porque “[...] o diverso, o diferente, é definido a partir da comparação com o branco, que é considerado “a referência”, “o universal”. Tudo que se afasta dessa referência, ou “modelo”, pode ser considerado inapropriado e provoca exclusão e discriminação seja na educação, no trabalho ou em outras esferas da vida.” (Bento, 2022, p. 57). Este é o racismo brasileiro.

Nascimento aborda em seu livro *O Genocídio do Negro Brasileiro* (2016), sobre como esse racismo se manifesta a partir de um pensamento do dramaturgo Nelson Rodrigues que diz: “Não caçamos pretos, no meio da rua, a pauladas, como nos Estados Unidos. Mas fazemos o que talvez seja pior. Nós o tratamos com uma cordialidade que é o disfarce pusilânime de um desprezo que fermenta em nós, dia e

noite.” (p. 92). Então, voltando um pouco para a peça em análise, podemos trazer como exemplo a reação do bispo ao ouvir João Grilo fazendo o comentário “pensava que o senhor era muito menos queimado” sobre a cor de pele de Manuel:

BISPO Cale-se, atrevido.

MANUEL Cale-se você. (...) Você estava mais espantado do que ele e escondeu essa admiração por prudência mundana. O tempo da mentira já passou.

JOÃO GRILO Muito bem. Falou pouco mas falou bonito. A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto.

MANUEL Muito obrigado, João, mas agora é sua vez. Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários (Suassuna, 2018, p. 140-141).

A reação do Bispo em repreender João Grilo a fim de mascarar o estranhamento ou qualquer desprezo pela cor da pele, porque não é conveniente ofender uma figura que está no poder. Então, refletimos sobre o seguinte questionamento: se a figura negra em questão estivesse representando o Diabo bíblico, seria a sua maldade vinculada à sua cor? De acordo com toda a nossa discussão, seria. Tudo o que se refere ao negro é demonizado neste país, algo que está enraizado no subconsciente para rejeitar tudo que vem do negro e a aceitar tudo que vem do branco: branco - bom, preto - mau. Pois “[...] no inconsciente coletivo, negro = feio, pecado, trevas, imoral. Dito de outra maneira: preto é aquele que é imoral” (Fanon, 2008, p. 163), e partindo disso, as inúmeras discriminações raciais que surgem no nosso país que esporadicamente defende a existência de uma democracia racial no Brasil, porque “não somos racistas...” mas fazemos piadas depreciativas com os traços negróides, “não existe racismo aqui...” mas matamos negros todos os dias “por engano”, “não somos racistas” mas não queremos negros trabalhando em nossas empresas, “não julgamos a cor de pele” mas é uma aberração criar a imagem de Jesus como homem negro, uma blasfêmia.

A representação de Jesus como um homem branco perpetua a concepção de que o divino está associado à branquitude, acarretando na rejeição e demonização das crenças e da cultura de outros povos, principalmente dos povos indígenas e negros. Nogueira (2020) traz uma denúncia sobre a farsa ao afirmarem que o Brasil é um país laico, sendo que a população carrega uma herança de preconceito desde o colonialismo, que trouxe consigo doutrinações do catolicismo impondo as crenças

e culturas oriundas de Portugal ocasionando o apagamento e a demonização de qualquer outra crença ou cultura que não tivesse suas origens vindas da Europa.

O preconceito, a discriminação, a intolerância e, no caso das tradições culturais e religiosas de origem africana, o racismo se caracterizam pelas formas perversas de julgamentos que estigmatizam um grupo e exaltam outro, valorizam e conferem prestígio e hegemonia a um determinado “eu” em detrimento de “outrem”, sustentados pela ignorância, pelo moralismo, pelo conservadorismo e, atualmente, pelo poder político – os quais culminam em ações prejudiciais e até certo ponto criminosas contra um grupo de pessoas com uma crença considerada não hegemônica. No cerne da noção de intolerância religiosa, está a necessidade de estigmatizar para fazer oposição entre o que é normal, regular, padrão, e o que é anormal, irregular, não padrão. Estigmatizar é um exercício de poder sobre o outro. Estigmatiza-se para excluir, segregar, apagar, silenciar e apartar do grupo considerado normal e de prestígio (Nogueira, 2020, “n. p.”).

Na colonização, as pessoas negras escravizadas, além de serem classificadas como incivilizadas, foram obrigadas a testemunhar a demonização daquilo que lhes era sagrado. Foram marginalizados, submetidos a um processo de “catequização”, instruídos a adotar uma postura subserviente devido à percepção de inferioridade, sendo-lhes imposto servir e obedecer às imposições do homem branco. Caso contrário, eram ameaçados, castigados, torturados e assassinados – essa era a maneira pela qual o homem branco manifestava seu domínio sobre os indivíduos escravizados. As ramificações da colonização e escravização no Brasil são inúmeras, os negros não sofrem apenas preconceito por sua cor, mas tudo que é conectado ao povo afrodescendente é estigmatizado, apagado ou demonizado.

3.3 A sombra do racismo nas entrelinhas do humor

O cômico nas obras de Suassuna faz parte dos elementos estéticos literários mais explorados pelo dramaturgo. É por meio do humor que são abordadas as mais diversas temáticas, a depender da mensagem que se pretende transmitir para o leitor. No *Auto da Compadecida* (1955) foram explanados temas sobre moralidade como a corrupção dos líderes religiosos, a ganância pelo dinheiro, infidelidade no matrimônio, etc.; e temas sociais também como pobreza e racismo. E todas essas abordagens foram feitas com o humor irreverente que o autor possuía.

A comédia é uma das formas mais eficazes para a criticidade ao abordar comportamentos sociais de determinada época usando a sátira e o humor,

alcançando todas as esferas sociais. A comicidade propicia o surgimento de piadas sobre políticos, artistas, estrangeiros, fatos recorrentes na sociedade e outros temas, pois está presente em tudo aquilo que tem o potencial de despertar o riso, independentemente da razão. E o público que se diverte com essas piadas são aqueles que se identificam com a mesma perspectiva ou modo de pensar. Para Henri Bergson (1987), a comicidade é uma característica nas pessoas que as faz parecerem semelhantes a objetos inanimados, imitando certos mecanismos considerados “simples e puro”. E ele argumenta que essa semelhança representa uma falha, tanto a nível individual quanto coletivo, que requer uma correção que viria do riso. O riso é apresentado como esse remédio social que destaca e reprime desvios específicos nas ações e comportamentos humanos. Em suma, Bergson defende que a comicidade e o riso têm a função de identificar e corrigir falhas no comportamento individual e social (p. 50). Mas, e quando essas manifestações humorísticas, que podem ser classificadas como piadas, assumem formas de machismo, homofobia e racismo? De que maneira o riso pode ser considerado um “remédio social” quando, ao contar uma piada ofensiva, aguardamos que o público revele a sua identificação com o conteúdo apresentado? Se proponho uma piada de teor racista, é minha expectativa que meu interlocutor concorde comigo através do riso. Kilomba (2021) destaca um pensamento de Philomena Essed, afirmando que “tais piadas (...) ‘permitem a expressão de sentimentos racistas ao supor ou esperar um consenso de outras pessoas por meio da risada’.” (Essed apud Kilomba 1991, p. 257). Como se fosse um pacto entre o emissor do racismo e o receptor acolhendo e transformando em algo natural.

A identificação de pensamentos e a aceitação de piadas discriminatórias na sociedade brasileira está diretamente ligada à história e cultura do Brasil. Por exemplo, quando um indivíduo faz piadas depreciativas sobre o trabalho de mulheres, ou referindo-se que elas pertencem à cozinha, ou até mesmo desqualificando-as por sua aparência com base em estereótipos como associar a cor do cabelo loiro à falta de inteligência, ele consegue tirar riso da sua platéia. Isso ocorre porque ao longo de várias gerações as mulheres foram culturalmente associadas apenas ao papel de cuidar do lar, o que acabou perpetuando alguns destes estereótipos. Uma narrativa enraizada no patriarcado e no machismo da sociedade brasileira. É esse contexto cultural que permite que tais piadas sejam bem recebidas por pessoas que, provavelmente, compartilham dessas ideias

antiquadas. E não ocorrem represálias em relação a essas piadas depreciativas porque elas são protegidas por uma barreira chamada “humor”. Não há espaço para contestação, “afinal, uma piada é só uma brincadeira” (Kilomba, 2021, p. 136). As piadas depreciativas necessitam do uso da ridicularização de pessoas que, na maioria das vezes, ocorre a partir de suas características negativas que lhes são atribuídas e disseminadas.

Estereótipos precisam ser constantemente repetidos para que se tornem uma forma de conhecimento compartilhado, o que pode ocorrer por diversas formas de produções culturais, inclusive pelo humor. A constante circulação de estereótipos provoca a internalização de percepções negativas que operam na forma de automatismos mentais: a interação com membros de minorias remete o indivíduo a uma rede de significações que pode gerar comportamentos discriminatórios (Moreira, 2019, p. 43).

Assim como ocorre no contexto do racismo. Adilson Moreira (2019) aborda em seu livro *Racismo Recreativo*, sobre a ligação do racismo e do humor, e como a união desses dois elementos acarretam uma discriminação racial mascarada por meio de piadas. Moreira (2019) aborda as concepções de Freud sobre como o humor depreciativo e hostil visa atacar indivíduos ou grupos considerados diferentes, retratando-os como moralmente inferiores ou personagens cômicos. E como isso nos proporciona satisfação psicológica ao encobrir nossa agressividade em relação ao outro, por meio de piadas e brincadeiras, permitindo-nos superar as inibições sociais contra expressões públicas de desprezo e ódio (p. 52). A rejeição internalizada em relação ao que é diferente é aliviada por meio do riso, especialmente quando compartilhado em grupo.

O humor racista, Moreira (2019) explica, “não possui uma natureza benigna”, por ser uma forma de propagação de hostilidade racial, partindo de um projeto de dominação que marginaliza grupos étnicos através do humor depreciativo. Este tipo de opressão compromete a posição cultural e econômica dos indivíduos desses grupos, enquanto reforça a divisão racial e favorece os brancos em termos de oportunidades sociais. Apesar de associar-se com outros tipos de racismo, o racismo recreativo se difere pelo uso do humor para expressar hostilidade racial, mantendo o racismo ativo na sociedade ao mesmo tempo em que preserva a imagem “padrão” social dos brancos. O autor elucida uma manifestação contemporânea da marginalização social, onde o racismo persiste mesmo sem a presença explícita de indivíduos racistas, pois muitos se recusam a reconhecer seu

papel na manutenção das discriminações raciais por meio de seus gestos, falas e atitudes (p. 24). Esse tipo de humor, além da sua prática ser de cunho popular, elas se fizeram presentes também na literatura, no teatro, na música, dentre outros. A arte é um veículo de manifestação de emoções, de ideias, de culturas e, trazendo para as questões raciais, ela pode ser um meio de disseminar estereótipos, como já aconteceu e ainda acontece, também “reforçam a superioridade *branca* e a ideia de que pessoas negras deveriam permanecer em posições subordinadas (...) Elas expressam a relutância branca em renunciar a ideologia racista” (Kilomba, 2021, p. 136). E refletimos, como identificamos um humor racista como entretenimento e motivo de risos? Qual sentido esse tipo de humor tem?

[...] o sentido do humor racista deve ser interpretado dentro do contexto social no qual ele está inserido e não apenas como uma expressão cultural que objetiva produzir um efeito cômico. Piadas racistas só adquirem sentido dentro de uma situação marcada pela opressão e pela discriminação racial; sempre temos a presença de pessoas que são minorias raciais ou que são identificadas por serem membros desses grupos. A violência, o desprezo e a condescendência são parte integrante dessas piadas (Moreira, 2019, p. 55-56).

Desse modo, o humor é uma expressão artística e também cultural que possui um grande público, grandes consumidores desse tipo de expressão artística. Se esse público consome esse tipo de humor racista, é porque possuem a mesma linha de pensamento sobre os negros, tornando-se dificultosa a reversão da história racista do Brasil. Até porque sempre haverá quem diga: “ah, mas é apenas uma piada!”. Sim, realmente são piadas! Piadas de cunho racistas e depreciativas que refletem de forma negativa na sociedade, causando danos principalmente à comunidade negra, reforçando estereótipos e propagando uma discriminação racial disfarçada de humor, contribuindo, assim, com a manifestação do racismo velado, sendo mascarado e encoberto pela comicidade.

3.4 A estereotipação do negro na literatura como propulsora do racismo velado

Para muitos, a experiência do racismo é um fardo silencioso que se apresenta limitando suas oportunidades. É uma sensação de serem observados de forma diferente, de serem julgados não pelo seu caráter ou competência, mas, sim, pela

cor da sua pele. O constrangimento de serem alvos de olhares desconfiados, a insegurança de saberem que não serão tratados com igualdade, a vergonha de serem reduzidos a estereótipos simplistas – todas essas são emoções que penetram a experiência daqueles que enfrentam o racismo diariamente.

Uma das várias facetas que o racismo pode assumir é a sua capacidade de esconder-se sob uma máscara de normalidade. Na maioria das vezes, passa despercebido pelas vítimas que não conseguem reconhecer a violência racial que sofrem, sendo levadas a acreditar que suas experiências são isoladas. Sentem-se sozinhas e incapazes de se defenderem das injustiças que enfrentam, pelo medo de serem rotuladas como “exageradas” ou “inconvenientes” caso compartilhem suas vivências, “falar torna-se, assim, (...) impossível, pois, quando falamos, nosso discurso é frequentemente interpretado como uma versão dúbia da realidade, não imperativa o suficiente para ser dita nem tampouco ouvida” (Kilomba, 2022, p. 42). E, muitas vezes, para o preto ter o seu discurso validado, é preciso que um branco fale por ele, caso contrário torna-se vitimização e o que muitos chamam de “mimimi”. O fato é que só sabe o que é o racismo quem realmente o sente na pele. Todos os dias.

O discurso contemporâneo tenta “encobrir” as práticas racistas com uma espécie de negacionismo, colocando a culpa nas vítimas, acusando-as de vitimização, sendo essa uma tática que invalida as experiências daqueles que sofrem o racismo. O conceito de “democracia racial”, popularizado por pensadores como Gilberto Freyre¹⁵, é um exemplo dessa estratégia que afirma que a miscigenação no Brasil resultou em uma sociedade harmoniosa e sem racismo, negando a existência das estruturas racistas na sociedade brasileira. No entanto, ao observarmos com um olhar analítico, descobrimos a falácia dessa narrativa. Enquanto os negros forem tratados como indivíduos inferiores e enfrentarem discriminação que limita suas oportunidades e silencia suas vozes, a “democracia racial” será apenas uma ilusão distante da realidade.

E, pensando nisso, torna-se crucial reconhecer que o racismo não é uma questão do passado. Devemos rejeitar as tentativas de mascaração do preconceito e discriminação racial e confrontar todas as suas manifestações seja velado ou

¹⁵ Gilberto de Mello Freyre (1900- 1987) foi um sociólogo, antropólogo, deputado e professor universitário brasileiro. Sua obra mais conhecida é “Casa-Grande & Senzala”, na qual usou novas fontes para compreender a formação do Brasil.

camuflado como humor. Somente através desse enfrentamento podemos construir uma sociedade igualitária, na qual a cor da pele não determine o valor de um indivíduo. E, por meio da arte e literatura, podemos contribuir com essa mudança e combatermos essa nova forma de racismo que se caracteriza de forma mascarada.

A literatura, como um espelho da sociedade, “não é uma imitação do real, é uma recriação” (Suassuna, 2000, p. 43). É uma arte que recria a nossa realidade a partir do que nos é exposto, dia após dia. Ao longo dos séculos, a representação do negro na literatura sempre foi marcada por estereótipos negativos, retratando os indivíduos negros de forma distorcida e limitada. Porque “quando a civilização europeia entrou em contacto com o mundo negro (...) todo mundo concordou: esses pretos eram o princípio do mal” (Fanon, 2008, p. 161). E estes estereótipos, enraizados nas narrativas coloniais e eurocêtricas, contribuem para a formação de uma visão distorcida da identidade negra, reforçando a ideia de inferioridade racial no imaginário coletivo, porque tudo o que era visto como “ruim” foi associado ao negro:

[...] o Mal é representado pelo negro. (...) O carrasco é o homem negro, Satã é negro, fala-se de trevas, quando se é sujo, se é negro – tanto faz que isso se refira à sujeira física ou à sujeira moral. Ficaríamos surpresos se nos déssemos ao trabalho de reunir um grande número de expressões que fazem do negro o pecado (Fanon, 2008, p. 160).

Então, a questão dessa representação estereotipada é que elas não apenas refletem a percepção limitada e preconceituosa da sociedade em relação ao negro, mas também contribuem com a perpetuação desses pensamentos preconceituosos e primitivos. Almeida (2019) argumenta que “o racismo não se limita à representatividade. Ainda que essencial, a mera presença de pessoas negras e outras minorias em espaços de poder e decisão não significa que a instituição deixará de atuar de forma racista” (p. 39). Ou seja, a representatividade, embora não seja capaz de erradicar completamente essa estrutura social, é um passo fundamental em direção a uma longa jornada de luta contra preconceito e discriminação racial. É a partir da representatividade que as vozes marginalizadas começam a ser ouvidas e suas histórias contadas. Moreira (2019), explana em seu estudo sobre racismo que:

Segundo psicólogos cognitivistas, os sentimentos conscientes e inconscientes que sustentam atitudes negativas em relação a negros são ancorados pelo funcionamento do psiquismo humano. Nós raciocinamos por um processo de percepção, classificação e generalização, elementos responsáveis pela criação de esquemas mentais a partir dos quais pessoas e situações são interpretadas. Mais do que meras construções cognitivas, eles possuem conteúdos formados por representações sociais dos diferentes grupos (Moreira, 2019, p. 33).

Ou seja, nós absorvemos e reproduzimos o que nos é apresentado ao longo dos anos. Por essa razão, defendemos a representação positiva de negros em todas as mídias, seja no teatro, nas novelas ou literatura, pois acreditamos que as mídias têm um papel educativo crucial. Quando só vemos negros retratados como traficantes, criminosos, que vivem à margem da sociedade, ou mulheres negras limitadas a papéis de empregadas domésticas, analfabetas ou objetificadas sexualmente, corremos o risco de internalizar esses estereótipos sobre indivíduos negros, muitas vezes de forma inconsciente, devido à sua presença culturalmente enraizada. Para superar essa problemática social, é essencial passarmos por um contínuo processo de descolonização, dia após dia.

E, ao pensarmos na representação de Manuel, uma personagem negra configurando o divino, tanto para o contexto da época quanto nos dias atuais é algo de grande importância e significado, pois desafia as representações convencionais e predominantes de que o que é bom vem do branco. O que acontece é que no Ocidente a arte e a literatura são tradicionalmente dominadas por uma perspectiva eurocêntrica, e a imagem de Jesus como branco perpetua e internaliza a ideia de que a divindade está exclusivamente associada à brancura. Em contrapartida, tudo o que fosse diferente da hegemonia cultural européia foi estigmatizado, e o que era ligado ao povo negro foi marginalizado, propagando, assim, estereótipos que permanecem vivos, e estes “estereótipos racistas estão presentes nas mentes de praticamente todas as pessoas, sendo elemento central da história social e psíquica das nações ocidentais” (Moreira, 2019, p. 33). Sobre o poder que as narrativas literárias e midiáticas têm de moldar e influenciar a nossa percepção de mundo, Almeida (2019) reflete:

[...] Após anos vendo telenovelas brasileiras, um indivíduo vai acabar se convencendo de que mulheres negras têm uma vocação natural para o trabalho doméstico, que a personalidade de homens negros oscila de invariavelmente entre criminosos e pessoas profundamente ingênuas, ou que homens brancos sempre tem personalidades complexas e são líderes natos, meticolosos e racionais em suas ações. E a escola reforça todas

essas percepções ao apresentar um mundo em que negros e negras não tem muitas contribuições importantes para a história, literatura, ciência e afins, resumindo-se a comemorar a própria libertação graças à bondade de brancos conscientes. (Almeida, 2019, p. 52)

Essencialmente, é aí que a importância da representatividade negra de forma positiva entra, para encerrar com essa disseminação de estereótipos discriminatórios, enfocando na propagação e perpetuação de negros sendo representados e destacando-se em qualquer posição e em diversos contextos. Ao ampliar as narrativas mostrando os indivíduos negros representando diversidade de experiências e habilidades, teremos como consequência uma contribuição para a desconstrução de preconceitos e discriminações raciais, educando e transformando a sociedade brasileira em uma sociedade mais inclusiva e igualitária.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das reflexões apresentadas ao longo deste estudo, é possível reconhecer a profundidade das distorções e preconceitos presentes na representação do negro na literatura e no teatro brasileiro ao longo da história. A importância da representação negra na literatura como uma ferramenta crucial na luta contra o racismo enraizado e estruturado torna-se fundamental. Pois, “o racismo constitui todo um complexo imaginário social que a todo momento é reforçado pelos meios de comunicação, pela indústria cultural e pelo sistema educacional” (Almeida, 2019, p. 52). Se a cultura e as artes de modo geral são meios usados para a propagação de estereótipos e discriminações raciais, também podem ser usadas como veículos para o combate a essas práticas de racismo. Portanto, este estudo ganha relevância ao abordar sobre essa problemática social que afeta de maneira significativa a população brasileira, especialmente os indivíduos negros, cujas as experiências de violência muitas vezes são silenciadas. Ao examinar a representatividade negra na literatura dramática, com foco na personagem Manuel, do *Auto da Compadecida*, busca-se compreender como essa representação ressoa na sociedade, também entender quais são as implicações que a ausência dessas representações positivas de negros causam.

Ao analisar a personagem negra Manuel no *Auto da Compadecida*, evidencia-se não apenas a escolha do autor em desafiar os padrões estabelecidos ao criar uma figura cristã negra, mas também a importância de questionar e subverter as normas que perpetuam a marginalização e a invisibilidade do negro na cultura brasileira. A reação das outras personagens diante de um Jesus “de cor” ilustra as tensões e resistências presentes na sociedade em relação à representação negra. Nesse contexto, a representação positiva no teatro não apenas resgata a dignidade e a humanidade dos indivíduos negros, mas também contribui para romper com as estruturas que sustentam o racismo mascarado. Ao colocar pessoas negras como protagonistas de suas próprias narrativas, o teatro representando negros não apenas denuncia as injustiças do passado, mas também aponta para um futuro de inclusão e reconhecimento da diversidade étnico-cultural do Brasil.

Os instrumentos de coleta de dados usados para este estudo foi o que possibilitaram a compreensão sobre a importância da representatividade. Almeida

(2019) nos trouxe as concepções de racismo estrutural, o que nos fez compreender que esses estereótipos negativos em relação aos negros possuem uma história e foram surgindo e propagados durante anos, nos trouxe também o entendimento que a representatividade é essencial, mas que isso é apenas um pequeno passo para a grande luta para que realmente possamos viver em uma democracia racial. Abdias do Nascimento (2016) e Jesse Souza (2021) com suas concepções contribuíram com este estudo para entendermos como funciona o racismo e como se manifesta o racismo mascarado, além de tratar sobre as teorias raciais e as políticas de embranquecimento. Fanon (2008), Grada Kilomba (2021) e Cida Bento (2022) sobre como esse racismo se manifesta tanto nas estruturas políticas quanto nas sociais e cotidianas. E, por fim, Adilson Moreira (2019) que nos fez compreender como o racismo pode se mascarar por meio de piadas. Estes são os principais pesquisadores que contribuíram com os resultados deste estudo que nos leva a refletir sobre como o racismo está tão enraizado e estruturado que muitas vezes passa despercebido, deixando apenas seus rastros de constrangimento em suas vítimas. Portanto, ao reconhecermos a importância da representação positiva do negro no teatro e na literatura, reafirmamos o compromisso de combater o preconceito e a discriminação em todas as suas formas, construindo assim uma sociedade igualitária e verdadeiramente democrática.

Partindo da problemática sobre os impactos que a representação da personagem Manuel na peça teatral *Auto da Compadecida* (1955) traz, e como a ausência de representatividade positiva de negros refletem o racismo velado, nos questionamos como a construção imagética de um Jesus europeu contribuiu com o estranhamento das personagens ao se depararem com um Jesus negro, e por meio do estudo compreendemos que com o eurocentrismo, ao longo do tempo no Ocidente, conferiu superioridade e legitimidade às políticas, leis, crenças, arte, cultura, entre outros aspectos. Devido ao domínio exercido pelos brancos, a figura central do cristianismo foi frequentemente representada à imagem e semelhança do povo europeu, pois a ideia predominante era a de que Deus deveria assemelhar-se a eles, uma vez que se consideravam superiores.

Ao refletirmos a forma como Suassuna aborda temáticas sociais fazendo uso do humor, surge o questionamento sobre como o humor pode perpetuar e reforçar estereótipos raciais na sociedade brasileira, contribuindo para a manutenção do racismo. Almeida (2019) argumenta que a propagação do racismo por meio do

humor, da folclorização é uma forma de “naturalização da discriminação no imaginário social” (p. 56). A desculpa de que uma piada é apenas uma tentativa de provocar risos sem intenções de prejudicar ou ofender, mas muitas vezes serve como uma máscara para encobrir o preconceito. Essa justificativa permite que tais ofensas passem despercebidas e até mesmo sejam aceitas e aplaudidas. A questão é que piadas racistas não apenas reproduzem estereótipos alimentando o preconceito mas também contribuem para a normalização dessa forma de racismo na sociedade. O humor não está acima da ética e moral e o riso não deve ser usado como desculpa para disseminar ódio e discriminação.

Por fim, o terceiro e último questionamento levantado durante este estudo foi pensar em por que a representação de negros em papéis que reforçam estereótipos negativos pode ser um fator que sustenta e dissemina racismo de forma mascarada. Quando uma personagem negra é colocada como uma figura central e importante numa obra literária, numa montagem de uma peça, no cinema e até mesmo na televisão, ela desempenha um papel crucial na educação e transformação da sociedade. Ao contrário das representações negativas, estereotipadas e limitadas que frequentemente vemos nas mídias, as representações positivas mostram que pessoas negras são capazes de ocupar qualquer posição na sociedade, indo além dos papéis de subserviência ou marginalização. A arte e a mídia desempenham um papel significativo na formação de nossas crenças e percepções universais, e quando consumimos produções onde pessoas negras são retratadas de maneira limitada e distorcida, isso acaba influenciando a forma como vemos e interagimos com indivíduos negros na vida real. Quando personagens negros apresentam-se como protagonistas complexos, poderosos e inteligentes, além de romperem com a representação estereotipada também educam e inspiram a sociedade. Essas representatividades na arte reforçam que a diversidade é uma força e que pessoas negras têm o direito e a capacidade de ocupar qualquer espaço na sociedade.

Diariamente, os negros sentem a necessidade de reunir coragem e cultivar uma mentalidade de resistência para enfrentar uma sociedade que nega a existência do racismo, muitas vezes fechando os olhos e se recusando a reconhecer as formas de violência racial que permeiam a realidade brasileira. Quando a sociedade tem conhecimento de uma injustiça e opta por não agir e se indignar contra, ela está implicitamente cooperando com essa injustiça.

Finalizo este trabalho com uma frase da professora e escritora Jane Elliot retirada do documentário Olhos Azuis: “Deixe atacá-los! – É o que torna o racismo possível. (...) Sentar-se e não fazer nada é cooperar com o opressor”.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

Cadernos de Literatura Brasileira - Ariano Suassuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000, n.10.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. **Por um Teatro do Povo e da Terra: Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco**. 2ª edição. Recife: Cepe, 2011.

BENTO, Cida. **Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara 1987.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EdUFBA, 2008.

IPEAFRO. **Acervo Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros**. Seção Biografia e Produção Intelectual de Abdias Nascimento, Dossiê Diplomas e Honrarias. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/documentos/man-documentos/cristo-de-cor-1/>. Acesso em: 2 de janeiro de 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Maria Thereza Didier. **Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial 1970/76**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2000.

MOREIRA, Adilson. **Racismo Recreativo**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O GENOCÍDIO DO NEGRO BRASILEIRO: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

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

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2020. **O Movimento Armorial**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974.

PACHECO, Felipe Conduru. **História Eclesiástica do Maranhão**. Maranhão: SENAC, 1969.

Novo Testamento: **BÍBLIA**, N. T. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida.

Poemas. Seleção, organização e notas Carlos Newton Júnior. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.

ROSENFELD, Anatol: **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **“O decifrador de brasilidades”**. Em Cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000, n.10, p. 95-110.

SANTOS, I. M. F. **Em Demanda da Poética Popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da UniCamp, 2009.

SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. **Companhia de Teatro Experimental La Barraca**: teatro e educação popular. São Paulo: Anais, 2011.

SOUZA, Jessé: **Como o racismo criou o Brasil**. São Paulo: LeYa, 2021.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**: seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. **“Ao sol da prosa brasileira”**. Em Cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000, n.10, p. 23-51.

URUGUAY, Alice Linhares. **Cristo negro**. Seção Artes Plásticas, Jornal do Brasil, 26 de junho de 1955.

VASSALLO, Lúcia. **“O grande teatro do mundo”**. Em Cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000, n.10, p. 147-180.

VASSALLO, Lúcia. **O Sertão Medieval e o Teatro de Ariano Suassuna**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2022.