

Ecoss del marianismo medieval ibérico en un Auto de Ariano Suassuna¹

M^a de la Concepción Piñero Valverde²

Resumo: As peças teatrais de Ariano Suassuna sabem unir tradições populares brasileiras de origem colonial a temas e gêneros literários derivados da cultura hispânica. Ao apresentar a disposição da Virgem Maria a rogar que o julgamento de Cristo tenha misericórdia de pobres sertanejos, cujas falhas passadas foram implacavelmente registradas por um diabo “cumpridor da lei”, o *Auto da Compadecida* de Suassuna tanto reflete crenças populares quanto fontes medievais que remontam a poetas como Afonso X, Gonzalo de Berceo e Gil Vicente.

Palavras Chave: Literatura Brasileira – Literatura Espanhola – Cultura ibérica medieval – Devoção mariana popular.

Abstract: Ariano Suassuna’s plays can combine Brazilian popular traditions of colonial origin with literary themes and genres derived from Hispanic culture. While presenting the Virgin Mary’s readiness to pray for Christ’s merciful judgment in favour of poor Brazilian peasants, whose past faults were ruthlessly registered by a “law abiding” devil, Suassuna’s *Auto da Compadecida* reflects both popular beliefs and medieval sources traceable to poets such as Alfonso X, Gonzalo de Berceo and Gil Vicente.

Keywords: Ariano Suassuna – Brazilian Literature – Spanish Literature – Medieval Hispanic Culture – Popular Marian Devotion.

Ariano Suassuna, nacido en 1927, es hoy uno de los principales nombres de la literatura de Brasil. Novelista y dramaturgo, encuentra su principal fuente de inspiración en la cultura popular de su país y, más precisamente, de su *sertão*, nombre que indica las tierras pobres y aisladas del Nordeste brasileño. Aislamiento que a pesar de las privaciones que impone a sus habitantes, los *sertanejos*, suele conllevar una sorprendente ventaja. En esas tierras alejadas de los grandes centros urbanos sigue intacta la riqueza de tradiciones culturales desaparecidas en los grandes centros urbanos de Brasil. Costumbres y celebraciones llegadas de la Península Ibérica con la colonización portuguesa - y hace mucho casi olvidadas - resisten al avance de la globalización en los pequeños pueblos *sertanejos*.

Esa capacidad de resistencia de la cultura popular brasileña ejerce sobre Suassuna una fuerte atracción. Lo que más le fascina al escritor es precisamente la moderna continuidad popular de temas y formas medievales. En esa continuidad parecen pervivir algunas manifestaciones de la cultura portuguesa llegada a Brasil durante los primeros años del siglo XVI.

A Suassuna, el patrimonio popular de la cultura brasileña le parece gravemente amenazado por las embestidas uniformadoras de los grandes medios de comunicación. Para enfrentarlas, el escritor nordestino fundó el movimiento titulado

¹ Por ocasião do falecimento de Ariano Suassuna (23-07-14), reproduzimos aqui este estudo publicado originalmente em *International Studies on Law and Education* 15, 2013.

² M^a de la Concepción Piñero Valverde, professora titular aposentada de Literatura Espanhola na USP, é autora, entre outras obras, de *Poesia e fronteira no “Poema de Mio Cid”* (São Paulo: CEMOrOc-EDF-FEUSP/Factash Editora, 2010) e *Memória e ficção: o Castelo de Teresa e outros temas ibero-americanos* (CEMOrOc-EDF-FEUSP/Factash Editora, 2008).

"Armorial", empeñado no sólo en preservar la creación cultural tradicional sino en alimentar con su savia las manifestaciones artísticas dirigidas al gran público urbano.

El proyecto "Armorial" se concretiza, así, sobre todo en la obra literaria de su fundador. Como novelista, Ariano Suassuna nos dio su obra maestra en *Romance da Pedra do Reino*, epopeya en prosa, donde el imaginario narrador es un paladín *sertanejo*, descendiente ideal de los compañeros de Carlomagno. En otra ocasión procuré delinear algunos rasgos de la presencia de lo medieval e ibérico en la novela³. Ahora se pretende, aunque sea brevemente, observar más de cerca algunos elementos que unen el mundo ibérico medieval al texto de Suassuna que se considera su obra maestra en el teatro: el *Auto da Compadecida*⁴.

Publicado por primera vez en 1955, el *Auto* surgía cuando la sociedad brasileña parecía encantada con el prestigio de otros modelos, en particular del modelo norteamericano. Como aliado de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, el gobierno brasileño, recordamos, había cedido a aquel país bases militares en el Nordeste, justamente en la región de Suassuna. Terminada la Guerra Mundial, Brasil retornaba a una democracia presidencial de tipo norteamericano. Las relaciones comerciales entre ambos países florecían, mientras se popularizaban iconos de la cultura estadounidense, entre ellos, el cine de Hollywood, con su celebración del 'american way of life'.

En este momento es cuando Suassuna lanza una obra vinculada, desde el título, a la tradición que podríamos llamar medievo-brasileña, o mejor, medievo-*sertaneja*. Efectivamente, el auto medieval portugués echó raíces profundas en la cultura brasileña. Muchos festejos populares, en general unidos a los ciclos de las solemnidades religiosas (como las celebraciones de los Reyes Magos) perviven hasta hoy, principalmente en el interior de Brasil. Son notables en esas fiestas algunas representaciones que derivan de los autos, originariamente escenificados en el atrio de las iglesias. Indicio curioso de esta persistencia de las antiguas representaciones de fondo religioso (y lo observa Câmara Cascudo, autoridad en el folclore brasileño) es que algunos espectáculos populares, como el "maracatu", aún en nuestros días se inician con una visita reverencial al atrio de una iglesia⁵. Sólo después de cumplido este rito, la celebración se hace profana, o incluso carnavalesca. Así, al denominar "Auto" a su obra teatral, Suassuna la afilia abiertamente a una antigua tradición ibérica que logra mantenerse viva, como sabemos, más allá de la Edad Media (y la crítica viene observando en el escritor brasileño también la presencia de los grandes Autos del Siglo de Oro). Mas, al mismo tiempo, al hablar de "Auto", Suassuna se afilia a las más tenaces tradiciones populares *sertanejas*, todo ello en posición manifiestamente polémica, ante la indiscriminada aceptación de lo norteamericano por el público de su país.

La dimensión polémica queda clara en el mismo texto del *Auto*, en el momento culminante de la acción teatral, cuando aparece la figura de Manuel, que representa a Jesucristo. El Jesús de Suassuna no es el de las imágenes convencionales: el suyo es un negro, como tantos habitantes del *sertão* marginado. Ante la reacción de otro personaje, que no esconde su asombro al verlo, el Cristo *sertanejo* le pregunta: "Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?"⁶. Estas palabras en seguida sonaron como las más polémicas del *Auto*. En la introducción a una edición de

³ M^a de la Concepción Piñero Valverde, "Raíces medievales de una novela de Ariano Suassuna: breves reflexiones", *International Studies on Law and Education*, 13/14, 2013, p. 99-104.

⁴ Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, Rio de Janeiro, Agir, 2002 (34^a ed.). Aquí se citan los textos según esta edición.

⁵ Luís Câmara Cascudo, *Dicionário do folclore brasileiro*, São Paulo, Melhoramentos, 1979.

⁶ Ariano Suassuna, op. cit., p. 149.

la obra, el crítico Henrique Oscar las explica, precisamente, por el recuerdo de una reacción desfavorable al comportamiento de algunos norteamericanos durante su permanencia en las bases militares brasileñas⁷.

Es, pues, con intuición parcialmente polémica que Suassuna retoma el "Auto", como viejo género medieval-*sertanejo*. Pero lo que ahora más nos interesa en sus páginas es el recurso a un tema muy querido de la cultura popular medieval: la devoción mariana. Como se sabe, a partir del siglo XI, pero sobre todo durante los siglos XII y XIII florecen los "miracula" marianos, primero en latín y luego adaptados al romance. La piedad popular eligió entre centenares de episodios los que más le emocionaban. Este "canon popular" se hace presente en autores como Gonzalo de Berceo y Alfonso X el Sabio.

En los autores medievales y también en Suassuna se desarrolla concretamente el tópico de la *Compadecida*, o sea, de la Virgen María que, como indica la advocación que se le atribuye, siempre se compadece de la debilidad humana e intercede como mediadora de la humanidad ante su Hijo. Es un tópico que recoge la teología mariana de San Bernardo, particularmente en su célebre sermón *De aquaeductu*. En el mismo atributo de mediación mariana se inspira Suassuna, no sólo en el *Auto*, sino en los versos del "cordel", llamado *O Castigo da Soberba*. El tema le permite al autor explorar el encuentro de lo medieval con la tradición popular brasileña. Así, en el *Auto da Compadecida* toda la acción teatral se organiza en torno a un marianismo popular de orígenes ibéricas.

Se propone que la representación ocupe un picadero o pista de circo (otra contraposición polémica a la proliferación de las grandes salas de cine). El peculiar escenario reproduce una pequeña aldea *sertaneja*, con su conmovedora sencillez, pero también con su cotidiano de intrigas y mezquindades. En este pequeño universo humano conviven figuras como el panadero, calculista y avariento; su mujer, sedienta de aventuras extraconyugales; el sacristán, más obsequioso a las propinas de los devotos ricos que a las enseñanzas del catecismo; el cura, siempre atento a los deseos de los más poderosos del lugar. Destaca, con todo, entre los *sertanejos*, el listo e inescrupuloso João Grilo. Mezcla de pícaro y Arlequín, el joven Grilo sobrevive engañando a los otros, con la complicidad de su inseparable amigo Chicó. La rutina de la aldea se rompe, sin embargo, cuando la invaden los *cangaceiros*, salteadores muy temidos en el *sertão* hambriento durante las primeras décadas del siglo XX. Los implacables invasores saquean el pueblo y matan a casi todos sus habitantes, incluso al pobre Grilo, a quien para nada le sirve entonces la astucia.

A partir de este momento del *Auto*, la pista del circo se transforma en sede del juicio divino. Todos los muertos van a encontrar allí a un implacable acusador, el "Encourado", el demonio, que en un libraco ha ido apuntando - y ahora lee - las culpas de cada uno. Los acusados no tienen cómo negar los desmanes y el "Encourado" pide que se haga justicia según la letra de la ley: "Apelo para a justiça"⁸. Todos saben que el juicio divino será justo y que las culpas efectivamente cometidas parecen exigir la condenación.

Ante la eminencia de la aplicación de la sentencia inexorable, João Grilo, ingenioso hasta después de muerto, propone un recurso de apelación invocando a aquélla que él denomina "Mãe da Justiça"⁹. Ante la perplejidad de todos, el mismo Manuel es quien aclara que, efectivamente, la justicia tiene madre y que ésta es "A

⁷ "Prefácio", *Auto da Compadecida*, op. cit., p. 12-13.

⁸ Ariano Suassuna, op. cit., p. 166.

⁹ *Ibidem*, p. 169.

misericórdia". Grilo expone entonces sus razones, recitando unas coplas populares, llenas de disparates. Dice él:

Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus, de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba dá quando quer.
[...]
Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher¹⁰.

Gran parte del encanto de los versos está en la repetición de rimas sencillas, en "é", repetición que sólo se percibe si se recita el texto, no según el portugués erudito, sino según la pronunciación popular brasileña, que omite las "-r" finales, haciendo eco de la palabra "Nazaré" en otras como "quer", "mulher" y "escaler". Además, estos versos le permiten a Suassuna asociar el tema mariano al de las mudanzas que provocan pérdida de identidad ("Já fui barco [...] só me falta ser mulher"). Una vez más asoma la conciencia perpleja del escritor ante algunas recientes transformaciones que parecen afectar la identidad de su pueblo, de su tierra. Apenas terminada la recitación de esos versos populares, entra en la pista del circo la figura de la Virgen. Es innecesario decir que dentro de la mejor tradición mariana, María impetrará de su Hijo la salvación de los acusados, después de pasar por alguna corrección.

Bastan estos breves apuntes para observarse cómo este *Auto* de Suassuna se acerca a algunos de los más conocidos episodios literarios de la Edad Media ibérica. El escritor los recoge no sólo en el filón de la cultura popular sino también en toda la literatura erudita, de la cual, como ya se ha observado, es gran apreciador (particularmente de la tradición de los "Autos"). Entre los textos inspiradores de *A Compadecida* descuellan los de Gil Vicente (tanto las obras escritas en portugués, como el *Auto da Barca do Inferno*, como las escritas en castellano, el *Auto de la Barca de la Gloria*). Así mismo está presente, como no ha pasado desapercibido a los críticos, el teatro de Calderón.

Pueden identificarse, además, otras fuentes, directas o indirectas, de la acción escénica. Ya algunos estudiosos de Suassuna han hecho notar que merece ampliarse la investigación de las raíces de su teatro. A los que lleven adelante la investigación, creo que será oportuno extenderla al campo de la poesía, a las páginas de algunos de nuestros poetas marianos medievales. No faltan paralelismos entre sus versos y el *Auto* de Ariano Suassuna. Un punto aparentemente menor, pero que señalamos de paso como un ejemplo, es el del mismo nombre atribuido a Cristo en el *Auto da Compadecida*: Manuel. Es, sin duda, el *Emmanuel* de las Escrituras, como efectivamente indican las palabras con que el mismo personaje se presenta¹¹. Pero este nombre bíblico tan popular, Manuel, ya se había asociado a un conocido episodio medieval de intercesión mariana. Recordemos, en las *Cantigas de Santa Maria*, la narrativa de "El Cavaleiro d'Alexandria". Al final del caso, dice el Rey Sabio que un devoto "loou muit' a Virgen Santa, / de Deus Madr' e Manuel"¹².

¹⁰ Ibidem, p. 170.

¹¹ Ibidem, p. 147.

¹² Alfonso X el Sabio, *Cantigas*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 196.

Indicios más importantes de los paralelismos a los que se ha hecho alusión se encuentran en la misma estructura de la escena del juicio en el *Auto da Compadecida*: El demonio acusa alegando la ley; el imputado no puede negar su delito; María aparece como abogada; el pecador retorna a la vida para convertirse.

Esta estructura, como se sabe, es análoga a la de algunos de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo. Si nos fijamos, por ejemplo, en el episodio de "El Sacristán fornicario", vemos que por la letra de la ley quiere el acusador perder a los acusados:

Escrito es que el omne allí do es fallado
o en bien o en mal, por ello es judgado¹³.

El libro donde el "Encourado" de Suassuna registra sus acusaciones quizás tenga uno de sus precedentes en los papeles del diablo creado por Gil Vicente en el *Auto da Barca do Inferno*: "Allá vais? acá verneis / Que acá os tengo escrito"¹⁴. El demonio de Berceo, además, procura reducir la justicia evangélica a un código de prescripciones inflexibles:

si esti tal decreto por ti fuere falssado,
el pleit del Evangelio todo es descuidado¹⁵.

En los *Milagros*, el diablo se dirige a la Virgen para alegar que su Hijo no puede negar la aplicación del derecho, interpretado según la letra de la ley:

Madre eres de Fijo, alcalde derecho,
que no'l plaze la fuerza nin es end plazentero¹⁶.

El "Encourado" de Suassuna, así mismo opone a la "Mãe da Justiça" una objeción parecida: "As acusações são graves. Seu filho mesmo disse que há tempo não via tanta coisa ruim junta"¹⁷. Ya había dicho antes a los condenados que "Manuel é justo"¹⁸. La apariencia de respeto del tentador a las Sagradas Escrituras, que ocurre en las narrativas de la tentación de Cristo en el desierto, se retoma en este "Evangelio [...] descuidado" del que habla el demonio de los *Milagros*. Del mismo tipo es el celo del "Encourado" por normas que no se podrían desacreditar. Obsérvese su comentario a la intercesión de la Virgen: "Grande coisa esse chamego que ela faz para salvar todo o mundo! Termina desmoralizando tudo"¹⁹. También en Gil Vicente un ángel le aconseja a un prelado en riesgo de condenación a recurrir a la Virgen: "Socorréos, Cardenal / A la madre del Señor"²⁰. Efectivamente, el cardenal invoca a la "Abogada general"; de igual manera lo hará luego el papa. Recordemos que ya en Berceo (episodio de "San Pedro y el monje mal ordenado"), Cristo atiende a los ruegos de la Virgen y muestra que en la justicia divina "la letra mata y el espíritu vivifica":

¹³ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, Madrid, Cátedra, 1988, estrofa 91.

¹⁴ Gil Vicente, *Obras de Gil Vicente*, Porto, Lello & Irmão, 1965, p. 293.

¹⁵ Gonzalo de Berceo, op.cit, estrofa 91.

¹⁶ Ibidem, estrofa 90.

¹⁷ Ariano Suassuna, op. cit., p. 172.

¹⁸ Ibidem, p. 159.

¹⁹ Ibidem, p. 172.

²⁰ Gil Vicente, op. cit., p. 302.

“Madre -dixo don Christo- yo saberlo querría,
¿qué negocio vos trae con esta compañía?”
“Fijo -disso la Madre- a rogarvos venía
Por alma de un monge de fulana mongía”²¹.

De modo general, el apego a la letra de la ley, interpretada como sinónimo de justicia, es la similitud que más llama la atención, ya sea en el “Encourado” de Suassuna, ya sea en el demonio de los *Milagros* de Berceo. Este formalismo frío caracteriza al acusador y bien lo advierte la Compadecida: "o diabo é muito apegado às formas exteriores", dirá ella²². Análoga lucha contra la formalidad externa, cristalizada en un texto escrito, constituye, en Berceo, el núcleo de otra de sus historias. En ésta, Teófilo, como el Fausto de Goethe, "fizo con él [el diablo] su carta"²³. Sólo la intercesión de la Virgen logrará destruir el pacto redactado.

Cabe señalar, por fin, un episodio más de Berceo, en el que otro muerto vuelve a la vida terrena para enmendarla. Gracias a la mediación de María, el “Sacristán fornicario”, al igual que el “Monje mal ordenado”, obtiene del Cielo el permiso de revivir, para arrepentirse: "mando tornar la alma al cuerpo el Sennor"²⁴. Es idéntica la sentencia que tendrá en Suassuna otro protegido de la Virgen, João Grilo. También él recibe la gracia de volver a su cuerpo y a su aldea, para procurar morir, una segunda vez, en mejor estado espiritual. Él se marcha, agradecido y feliz, pero le pide con insistencia a la Virgen que no lo desampare en esta segunda prueba: "Até a vista, grande advogada. Não me deixe de mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca"²⁵. Para el *Auto da Compadecida*, pues, no hay debilidad humana que quede fuera del alcance de la misericordia divina. Y a la misma conclusión, muchos siglos antes de Suassuna, también había llegado Alfonso X el Sabio, al cantar a Teófilo y su carta. En las *Cantigas de Santa Maria* leemos que

Mais nos faz Santa Maria
a seu Fillo perdõar,
que nos per nossa folia
Il' imos falir e errar²⁶.

Otros paralelos podrían añadirse, pero hemos anunciado brevedad. Lo que se acaba de decir quizás sea bastante para apuntar ecos de un intenso diálogo entre el marianismo ibérico medieval y el *Auto da Compadecida*. Diálogo que merecería más atención y que puede convertirse en manantial de fecundas investigaciones para los nuevos estudiosos del teatro del gran escritor brasileño.

²¹ Gonzalo de Berceo, op.cit., estrofa 171.

²² Ariano Suassuna, op. cit., p. 171.

²³ Gonzalo de Berceo, op.cit., estrofa 786 (741).

²⁴ Ibidem, estrofa 94.

²⁵ Ariano Suassuna, op.cit., p. 189.

²⁶ Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, Vigo, Editorial Galaxia, 1980, p.18.

Bibliografia:

- ALFONSO X EL SABIO. *Cantigas de Santa Maria*. Vigo: Editorial Galaxia, 1980.
- _____. *Cantigas* (edición de Jesús Montoya). Madrid: Cátedra, 1988.
- ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem do Nordeste*. 4ª ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1980.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do Nordeste*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CÂNDIDO, Antônio. “Dialética da malandragem”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo (8), 1970, p. 67-89.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952.
- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- GIL VICENTE. *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmão-Editores, 1965.
- GIRIDON, Jean. “Le testament cynique de l’*Auto da Compadecida*”. *Colóquio, Revista de Artes e Letras*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (9), jun., 1960, p. 49-51.
- GONZALO DE BERCEO. *Milagros de Nuestra Señora* (edición de Michael Gerli). Madrid: Cátedra, 1988.
- _____. *Milagros de Nuestra Señora* (edición de Fernando Baños y estudio preliminar de Isabel Uría). Barcelona: Crítica, 1997.
- GUERRA, José Augusto. “O mundo mágico e poético de Ariano Suassuna”. *Cultura*, Brasília, MEC (3), jul.-set., 1971, p. 96-102.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- LAUAND, Jean. “O *TEÓFILO* de Gonzalo de Berceo”. *Mirandum*, 21, 2010, p. 39-56.
- LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo*. São Paulo: Luzeiro, 1979.
- LOPES NOGUEIRA, Maria Aparecida. *Ariano Suassuna: o cabreiro tresmalhado*. São Paulo: Palas Athena, 2000.
- PELOSO, Silvano. *Medioevo nel sertão*. Napoli: Liguori, 1984.
- PIÑERO VALVERDE, Mª de la Concepción. “Raíces medievales de una novela de Ariano Suassuna: breves reflexiones”, *International Studies on Law and Education*, 13/14, 2013, p. 99-104.
- PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: DESA, 1966.
- REGO, George Brownw & MACIEL, Jarbas. *Suassuna e o movimento armorial*. Recife: Editora Universitária UFPE, 1987.
- SANTOS, Enéias Tavares. *A morte, o enterro e o testamento de João Grilo*. São Paulo: Luzeiro, 1980.
- STEGANO-PICCHIO, Luciana (ed.). *Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea*. Roma: Bulzoni, 1978.

SUASSUNA, Ariano. *Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____ *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2002 (34ª ed.).

VASSALLO, Lígia. *O Sertão Medieval (Origens européias do teatro de Ariano Suassuna)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

Recebido para publicação em 03-04-13; aceito em 07-05-13