

TRADIÇÃO DO AUTO MEDIEVAL E VICENTINO NO TEATRO DO NORDESTE BRASILEIRO

Rosângela Divina Santos Moraes da Silva¹

RESUMO

Esta proposta ensaística consiste numa amostragem sinóptica dos aspectos norteadores da Tese de Doutorado intitulada *Rastros do Auto Medieval e Vicentino no Teatro do Nordeste Brasileiro*, defendida na Universidade de Coimbra- Portugal, em janeiro de 2020. Para tanto, o percurso textual segue duas linhas de exposição. Na primeira, apresento um panorama geral da Tradição do auto, passando pelos Teatros medieval e vicentino, até chegar ao contemporâneo brasileiro, em especial, o nordestino, tendo em vista a relação direta com os Espetáculos populares do *Reisado, Pastoril, Bumba-meu-Boi, Mamulengo* e do *Fandango*. Além disso, aponto as principais referências teórico-críticas compulsadas ao longo da investigação, bem como os métodos adotados em cada seção capitular. Na segunda e última abordagem, discorro sobre o *corpus* literário analisado: ao todo 15 (quinze) peças do Nordeste, selecionadas em inventário inédito de mais de 150 (cento e cinquenta) obras escritas, entre 1948 e 2018, por autores e autoras – consagrados ou não – do Teatro brasileiro, tais como: Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto, Carlos Jehovah, Esechias Araújo, Ronaldo Brito, Everardo Norões, Francisco Assis Lima, Benedito Santos, Luiz Gutemberg, Moacy Cirne, Altimar Pimentel, Jurema Penna, Clotilde Tavares, Maria Natividade Cortez, Maria de Lourdes Ramalho, Hilda Hilst e vários outros.

Palavras-chave: Tradição, Auto, Medieval, Vicentino, Nordeste.

¹ Doutora em Literatura de Língua Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra-Portugal rodivadossantos@gmail.com.

INTRODUÇÃO

O Teatro medieval europeu chegou ao Brasil desde cedo e aí encontrou terreno fértil e acolhedor. O seu rastro pode ser identificado desde o século XVI até aos nossos dias. As suas formas de inculturação variam bastante em intensidade: variam com a geografia, em função do lastro indígena que já aí existia; variam, ainda, por força da (re) leitura da Tradição feita pelos autores brasileiros, sobretudo se relacionada com o *Reisado*, o *Pastoril*, o *Bumba-meu-boi*, o *Mamulengo* e o *Fandango* que integram os Espetáculos populares nordestinos.

Ao fazer um levantamento das obras que pudessem ressaltar as semelhanças e diferenças desse processo de recriação, deparei-me com um copioso volume de autos espalhados pelo Brasil a fora, perfazendo um acervo de mais de 150 (cento e cinquenta) peças. Desse espólio, priorizei as obras do Nordeste, porém foi necessário fazer ainda mais um recorte. Contemplei, portanto, quinze obras cujos títulos e respectivos autores citarei oportunamente mais à frente.

METODOLOGIA

Para tanto, objetivei este estudo em duas perspectivas de abordagem distintas, mas interligadas e que dão forma a quatro capítulos.

Na primeira parte, composta dos dois primeiros capítulos, fiz um histórico-descritivo dos modelos do auto de extração medieval para reconhecê-los, mais adiante, enquanto matrizes textuais e morfológicas básicas adotadas e reconfiguradas por Gil Vicente, no século XVI, para construir sua *Copilaçam de todas as obras*, conjunto teatral invulgar, na medida que nele (re)configuram-se os gêneros, os elementos da cultura popular e o imaginário cristão medievais.

Nesse sentido, no primeiro capítulo, relanço luz sobre a Tradição religiosa e profana do Teatro medieval, evidenciando os elementos técnico-formais e temáticos dos mistérios, moralidades, milagres, farsas e das *sotties*, como pressupostos histórico, cultural e literário em que se assentam as matrizes fundamentais do Teatro vicentino.

No segundo capítulo, por sua vez, fiz uma revisitação robusta e aprofundada do Teatro lusitano em um quadro histórico, cultural e biográfico panorâmico. Com efeito, sistematizei as principais linhas de investigação conduzidas por vicentistas renomados, de gerações distintas, indo de Teófilo Braga, Braamcamp Freire, passando por António José Saraiva,

até chegar a José Augusto Cardoso Bernardes que aponta a Sátira e o Lirismo como coordenadas modais de toda a *Copilaçam*. Dessa forma, com o propósito claro e ambicioso, a investigação estilhaça os lugares-comuns relativos à bibliografia do dramaturgo português, circunscreve suas obras na grande Tradição tardo-medieval para proceder a sua recepção geral no Teatro brasileiro contemporâneo, em especial, o da Região Nordeste. Além dessa contribuição significativa para o Estado da Arte vicentina – observada no espaço europeu – o respectivo quadro é complementado por três segmentos interligados. O primeiro trata de todas as matrizes compulsadas por Gil Vicente na composição de sua Obra Completa, com ênfase naquelas fontes fundamentais e provenientes da grande Tradição do Teatro medieval, que, de maneira, transculturada e renovada, são observadas no estudo comparativo com o Teatro popular do Nordeste brasileiro. O segundo faz um levantamento descritivo e enumerativo da presença da dança e da música na *Copilaçam* com o intuito de perspectivar a relação estreita entre a Literatura dramática vicentina e demais artes daquele século XVI. O terceiro e último segmento aborda questões inerentes à denominada Escola Vicentina. Nesse sentido, trago à tona uma discussão polêmica desde Teófilo Braga e lanço luz sobre a mudança de perspectiva do sentido de Escola dada por Luciana Stegagno Picchio e da presença de traços formais da Tradição vicentina nas produções de autores brasileiros.

Por outro lado, a segunda parte dividiu-se no terceiro e quarto capítulos. No terceiro, em caráter inédito, fiz uma abordagem detalhada da História Cultural e Literária do Auto no território brasileiro desde 1500 até o século XXI, com ênfase nas primeiras manifestações teatrais do Teatro de catequese e nas variantes dos Espetáculos populares do Nordeste do *Bumba-meu-boi*, *Mamulengo*, *Reisado*, *Pastoril* e *Fandango* em que há indícios recorrentes das Tradições portuguesas, sobretudo a cultura teatral. O intuito disso era comprovar que tais espetáculos são variações transculturadas do auto provenientes da Cultura portuguesa, sobretudo no que diz respeito às representações feitas em festas populares do Natal, da Páscoa e do *Corpus Christis*.

Ainda, neste terceiro capítulo, também de modo inédito, procedi a um levantamento, no Brasil, de todas as obras intituladas autos ou subtítuladas com o termo. Em inventários próprios, coligi mais de 150 (cento e cinquenta) peças escritas por 77 (setenta e sete) escritores entre 1948 até 2018. Submetidas ao crivo analítico, conclui que todas guardam traços da Tradição Ibérica, sobretudo se associados aos autos de Gil

Vicente. Desse volume expressivo de textos, selecionei 15 (quinze) obras da Região Nordeste para o tratamento crítico-hermenêutico, tendo em vista que a região constitui - se, desde o século XVI, na maior localidade brasileira a produzir e a representar autos populares, demarcados com evidentes substratos medievais e vicentinos em termos de forma, conteúdo e estilos.

No último e quarto capítulo, empreendi o estudo crítico-hermenêutico e comparativo do *corpus* selecionado, com o fim de fazer o rastreamento objetivado da Tradição.

REFERENCIAL TEÓRICO

Para tanto, no travejamento teórico e metodológico geral, pautei-me em princípios históricos e crítico literários distintos no intuito de fundamentar o modo com que a Tradição do Teatro medieval foi acolhida por Gil Vicente e como essas duas tradições foram rearticuladas pelos autores nordestinos.

Com efeito, em planos diferentes, enfatizei os pressupostos teóricos de sobreposição literária preconizada por Harold Bloom em contraponto com a continuidade diacrônica das tradições como defendeu Eliot. Depois, compulsei os estudos sobre intertexto e paródia consolidados por Mikhail Bakhtin, Júlia Kristeva, Gérard Genette e Linda Huetchon. A seguir, servi-me, também, dos postulados de Emil Staiger sobre o hibridismo genológico e os de Gilbert Durand sobre a crítica do imaginário. Além desses, a investigação pautou-se em vários postulados de natureza histórica, cultural, dramaturgica, com destaque para os contextos medieval, vicentino e nordestino, entre os quais distinguem-se os estudos de: Jean Jaques Le Goff, Johan Huizinga, Lázaro Carreter, Eva Caridad, Francesc Jesu Massip, José Maria Díez Borque, Margot Bertold, Cesare Molinare, Gilbert Durand, Teófilo Braga, António José Saraiva, Paul Teyssier, Israel Révah, Luciana Stegagno Picchio, José Augusto Cardoso Bernardes, Luiz da Câmara Cascudo, Pereira da Costa, Hermilo Borba Filho, Décio Almeida Prado, Sábado Magaldi, Edwaldo Cafezeiro, Carmem Gadelha, Joel Pontes, Lígia Vassalo, Idelete Muzzart, Anco Márcio, Sônia Valério Marinho Lúcio, Sônia Maria Van Dijck, Luiz Maurício Britto Carvalheira, Luiz Augusto Reis, Márcio Coelho Muniz, Rosângela Divina Santos Moraes da Silva, Francisco Wellington Rodrigues Lima etc.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Numa análise geral, não restam dúvidas de que a primeira referência histórico, cultural e literária do auto decorre com o Teatro de catequese, no século XVI.

Após esse período, praticamente ao longo de três séculos consecutivos, o auto ficou à margem de outros tipos de representações dramáticas devido a vários fatores, sobretudo os de ordem político-cultural.

A partir de 1940, o auto é revitalizado e passa, de maneira lenta e gradativa, a integrar o Teatro moderno brasileiro. O Nordeste torna-se, mais uma vez, o *locus amenus* e privilegiado na produção do gênero, sendo Hermilo Borba Filho um nome fundamental e decisivo na alavancagem e modernização do Teatro popular, tendo ao seu lado Ariano Suassuna.

De lá para cá, o auto tem sido convocado nas cenas brasileiras, para tratar de temas natalinos, pascais e cotidianos sem, contudo, perder a força da crítica político-social a partir do lema *ridendo castigat mores*, diga-se de passagem, bastante cultivado por Gil Vicente.

Embora a palavra auto não figure expressamente em alguns títulos, é fato que todas as obras coligidas apresentam, em maior ou menor grau de intensidade, os caracteres fundamentais que consubstanciam o gênero.

Nesse alinhamento geral, de modo semelhante ao entrevisto no Teatro de Gil Vicente, os autores nordestinos parecem ter um gosto peculiar pela moralidade, pelo mistério, pela farsa e pouco interesse no milagre propriamente dito. Recordo que, em Gil Vicente, o gênero fica reservado para o *Auto de São Martinho*.

Nas peças, são, também, bastantes recorrentes, a alegoria, a carnavalização, as personagens tipo e alegóricas, a integração da música e da dança, o hibridismo formal e temático, a sátira e o lirismo e os subgêneros: cômico, burlesco, farsesco e trágico, além da construção paratática.

Quanto aos temas, são recorrentes o mito bíblico do Nascimento, da Morte e da Paixão de Cristo, das três Leis Divinas e do Juízo Final. Tudo isso é reconfigurado à luz da Cultura popular brasileira no intuito de revelar e manter a Verdade de Deus sobre o Homem na sua relação com o mundo espiritual – divino e pleno de virtudes *versus* o mundo material, profano, repleto de vícios.

Sendo assim e considerando o tipo dessa intervenção, convém agora esboçar brevemente alguns rastros principais verificados em algumas obras. Consideremo-las:

Em *A Pena e a Lei*, por exemplo, o caráter dinâmico, formal e híbrido do auto é esclarecido, de forma metatetral, quando os bonecos Cheiroso e Cheirosa anunciam a peça ao público designando-a de:

“o maior espetáculo músico-teatral do universo”;
“presépio de hilaridade teatral”; “grande tragicomédia lírico-pastoril”; “drama tragicômico em três atos”; “farsa de moralidade”; “Auto da Virtude da Esperança”; “maravilhosa facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada [...]”. *A Pena e a Lei*. (SUASSUNA, 2005, p.12-13).

Dessa forma, Suassuna delimita o curso das ações a partir do mamulengo que, corroborado pela farsa, dará azo aos outros gêneros. A finalidade e ajustamento desses modelos estão intimamente relacionados com a moralidade, desenvolvida através das alegorias do pecado e do reestabelecimento da justiça divina entre os homens corrompidos. Porém essa nova aliança somente é possível pela Morte e Paixão do Cristo sertanejo que absolve todas as personagens de seus pecados no final da peça. Por conseguinte, no mistério integra-se o milagre.

O registro alegórico comparece não só em *A Pena e a Lei*, mas também nos demais autos. Esse recurso vincula-se, especialmente, à caracterização de determinadas personagens que encarnam o virtuosismo cristão ou a sua ausência. Nesse caso, a contradição é a marca discursiva em que prevalecem vários pares dicotômicos, entre os quais: a vida e a morte, o pecado e o sagrado, o velho e o novo, o homem e Deus, o homem e a mulher. Trata-se, portanto, do uso recorrente de uma característica literária como estratégia de representação simbólica e dramática daquele mundo espiritual *versus* o mundo material – forjado pela Igreja, no imaginário coletivo – no período da Idade Média. Mundo cujas imagens foram reconsteladas em feixes complexos e encontram-se em estado latente no psiquismo popular e cultural brasileiros.

A pervivência, portanto, da alegoria nas peças nordestinas vem, quase sempre, atrelada à moralidade, enquanto veículo simbólico de persuasão e doutrinação moral em que se representa o triunfo do Bem sobre o Mal. Entretanto, encontram-se nela como traço marcante, em geral, ligada a outros registros modais. Essa particularidade é propiciada pelo hibridismo de recursos diversos.

No *Auto da Mula-de-Padre*, por exemplo, Borba Filho reabilita uma lenda medieval, atrelada ao folclore brasileiro da mula-sem-cabeça, criando uma moralidade nada convencional com o balé macabro das beatas em torno da Mulata – metade humana, metade assombração

– que impedida de entrar na igreja, morre sem a absolvição dos pecados, embora o padre, seu amante, reze depois sobre o seu corpo. Vejamos um trecho do *Ballet* das beatas.

o ruído que se ouve agora, através da música, é o de uma parada brusca de cascos em disparada.

E a **Mulata** surge. As **Beatas** recuam, com as mãos afastando a figura, ora riem, ora deixam o medo ou o horror ou o ciúme aparecer na fisionomia. A **Mulata** está irreconhecível. Os cabelos desgrenhados caem-lhe sobre os ombros, o rosto meio equino (...) está todo cortado de chibata e os ombros nus mostram sangue ainda vivo. Nos seus olhos já se advinha a morte. (...). (ALVES e REIS (orgs.), 2007, p. 236, negrito do autor).

Assim, ao ser privada de entrar na Igreja pelas Beatas e, ali obter do Padre a misericórdia divina, talvez em confissão e, conseqüentemente, uma chance de absolvição de seus pecados, a Mulata representa simbolicamente o Mal que assola o mundo, cujo fim é a própria morte, assegurada pelo balé das fiéis Beatas. Vale lembrar que a assombração da Mula-de-Padre aterrorizava não só a Igreja, mas também a todos daquela cidadezinha do interior nordestino. Portanto, o fim trágico dado à Mulata alegoriza a supremacia do Bem sobre o Mal. Conseqüentemente, prevalece o poder de Deus desdobrado alegórica e imagetivamente nas personagens do Padre e das Beatas e na Igreja.

Na construção do percurso alegórico adotado por Borba Filho, o balé tem grande relevância imagético-simbólica. Por ele, ressemantizam - se os elementos fundamentais do espetáculo medieval da *Dança da Morte*. Cabem às Beatas, a execução do rito macabro em que a Morte personifica - se. Esta contracena com a Mulata, envolvendo-a num ritmo alucinante e pavoroso, levando-a, de modo violento, a compor o seu séquito. Na realidade, dançar com a Morte configura a alegoria da punição exemplar à jovem transgressora dos preceitos cristãos, quando seduz o padre.

Em contrapartida, no *Bom Samaritano*, Borba Filho cria um mistério de fundo moralizante protagonizado por Manuel de Tal, alegoria do Cristo, mas na roupagem de um anarquista que distribui panfletos ao povo sobre a fome, a miséria, indo em sentido contrário ao Regime Militar. Por isso, é preso a um poste no qual padece de sede, sendo socorrido por um Ateu. Com essa rearticulação do mito bíblico, Borba Filho consegue uma artimanha literária, pois convoca o milagre para dar conformação à cena, uma vez que o Ateu retira Manuel do poste, ainda que sob protestos

populares, e o leva para sua casa, onde conviverão em paz e harmonia. Além disso, Borba Filho lança mão do bumba-meu-boi na medida que o Padre Capelão é uma duplicação do Padre João que, chamado para confessar o morto-carregando-o-vivo, sente uma frieza debaixo da batina.

No *Auto da Compadecida* e na *Pena e a Lei*, Ariano Suassuna, por sua vez, recupera, condensa e carnavaliza, o tema do Juízo Final representado nas três barcas vicentinas, criando a moralidade às avessas da *Compadecida* e o mistério de *A Pena e a Lei*. Ambas as obras são híbridas tanto na forma quanto na substância. Mas a *Compadecida* é mais complexa. Nelas, também, se nota a farsa de adultério, o que resguarda semelhanças essenciais com os autos *da Índia*, de *Inês Pereira* e da *Comédia da Rubena*.

Por outro lado, o *Morte e vida Severina* e os *Autos das Portas do Céu, da Gamela, de Maria Mestra, Bonequeiro Vitalino, da Lapinha Mágica, de Jesus de Natal e Natal* compulsam e rearticulam, cada um a seu estilo, o mito bíblico do Nascimento atrelado à vida cotidiana do sertanejo nordestino que, em alguns casos, morre de morte matada ou de morte morrida por doença, pela fome etc.

Na realidade, o Natal é mote dramático da maioria das peças e dos espetáculos nacionais concorrendo com o ciclo da Paixão de Cristo. No entanto, é raríssimo ter um texto em que não se atrelem a outras questões de fundo como, por exemplo, denúncias político-sociais, a morte (já referida), a triste condição humana diante da fome, da seca, da miséria e da exploração dos latifundiários. Esta circunstância particular demonstra uma preocupação em retomar o tema religioso, mas ressemantizado para a realidade humana atual.

O *Auto da Gamela* pode ser considerado um excelente exemplo de reordenamento imagético, político, cultural, religioso e ideológico do ciclo natalino na medida em que o Cristo é a criança caatingueira, nascida numa gamela sem quaisquer condições de sobrevivência. Consideremos, o trecho intitulado *A criança e a Gamela*:

“Nasce na Gamela
 O Messias do sertão!
 Na manjedoura pobre
 Das camas de vara,
 Debaixo de um teto
 Furado de palha
 Vergado ao peso da fome
 E do desamparo!” (JEHOVAH e ARAÚJO, 1980, p. 65- 66)

No entanto, a sina desse Messias recém-nascido é a morte prematura por conta da doença que lhe acomete: para o que benzições e rezas em nada adiantam. O Cristo nordestino morre sem remediação, num simbolismo alegórico profundo do predomínio da desigualdade social, da fome e da miséria vivenciadas pelos nordestinos pobres, independentemente da esperança e Fé em Deus.

Paradoxalmente, o mesmo tema natalino, em *Morte e Vida Severina* resgata a esperança perdida do *Auto da Gamela*, pois Severino salva-se da ponte do Capibaribe pelo chamamento do Mestre Carpina que, logo saberá da boa nova do nascimento do filho, mais uma vida severina que teima em sobreviver em meio a pobreza dos mangues.

Em o *Auto de Maria Mestra*, o Natal traz a luz, um sopro de vida, após a morte do lavrador cujo neto é o Messias do sertão, adorado e resgatado pelos magos cangaceiros, oportunizando uma nova vida, mas não menos violenta daquela vivida pela família. Na reconfiguração natalina, o Cristo recebe armas para lutar contra a opressão dos latifundiários.

O resgate do Natal, tanto em um caso quanto noutro, guarda semelhança com as histórias criadas por Gil Vicente, que, por sua vez, estão apoiadas na Tradição medieval. A diferença, porém, reside na reconstituição de um imaginário para outro; na atualização do tema, conforme o tempo histórico-cultural de cada um. A essência bíblica do ciclo natalino mantém-se na figuração das personagens alegóricas (os anjos, José, a Virgem Maria, Cristo, a Morte encarnada), dos tipos (pastores da enxada, as ciganas, as benzedeadas, os benzedeados, e proficeiras), pela formação do presépio etc.

Aliás, não só nos autos natalinos, mas também em todos os outros âmbitos temáticos a diversidade de personagens-tipo e alegóricas é um traço recorrente que procede de decalques mediatos do Teatro vicentino e imediatos da Tradição medievá. Na construção das personagens nordestinas, o tipo humano vem vinculado ao extrato social a que pertence, de modo semelhante aos tipos vicentinos. Nesse sentido, o traço coletivo prevalece ao psicológico e individual. Todas as personagens passam por um processo de inovação. Isso favorece o surgimento de figuras sociais e alegóricas com marcas típicas da cultura nordestina. Nesse contexto, destacam-se os cangaceiros – figuras genuinamente nordestinas que representam uma classe social marginalizada por suas subversões à ordem instituída.

Além desses, há um tipo social diferenciado: o pícaro. Entram, neste contexto variado, os malandros de Taperoá - João Grilo e Chicó, do *Auto da Compadecida* e Benedito e Pedro, de *A Pena e a Lei*.

Do berço medieval, por sua vez, os autos nordestinos recuperam praticamente todas as figuras típicas da Igreja e do maravilhoso cristão: Cristo, o Casal Sagrado, Os Santos, Os Diabos, os Anjos, os Reis magos etc.

Seja em que circunstância for a retomada, o auto é a forma recorrente entre os escritores brasileiros. Em geral, os textos natalinos, por exemplo, apresentam nos títulos algum termo desse referencial temático, tais como: Natal, natalino, nascimento, estrela, Belém, Cristo, Maria, Virgem Maria, Lapinha, Portas do Céu e assim por diante. A transposição dos traços caracterizadores do ciclo natalino tradicional não é imediata. Pelo contrário, vem sempre atrelada a elementos da Cultura popular brasileira, sobretudo a nordestina em que se percebe o reforço da Fé cristã, por via da carnavalização proporcionada, principalmente, pelos aspectos do reisado, ou pastoril, ou do bumba-meu-boi.

Essa intromissão dos Espetáculos populares em todas peças citadas é outro aspecto a ser destacado nas obras citadas. Os autos *da Virgem e de Santo Antônio* são exceções à regra. Assim, no *Morte e Vida Severina*, o pastoril contorna as cenas finais; Na *Donzela Joana* e na *Gamela*, o pastoril interliga-se com o bumba-meu-boi; Em *Maria Mestra*, o pastoril envolve a cena do nascimento e a morte de um Mestre de reisado; No *Bonequeiro Vitalino*, além do mamulengo, há a presença do pastoril e do bumba, ao passo que, na *Lapinha Mágica*, o reisado vem atrelado ao circo na medida que é um Mágico quem apresenta o espetáculo e figura também como um anjo anunciador ao lado do anjo Gabriel.

Para além disso, há de se destacar a construção do discurso dramático das peças, em geral, feita a partir da processualidade cênica. Nesse domínio, essa técnica, tal qual a observada nas das peças de Gil Vicente, é incidente em praticamente todos os autos nordestinos, o que demonstra, sem dúvida, um rastro efetivo da Tradição vicentina enquanto modelo técnico-compositivo, sobretudo em relação ao encadeamento das ações em quadros interdependentes.

No *Auto das Portas do Céu*, de Roberto Brito, Francisco Assis Lima e Everardo Norões, por exemplo, a construção paratática decorre pela abertura e fechamento das portas, localizadas na Igreja. A cada abertura, representa-se um quadro, tendo como elementos comuns duas figuras do reisado: o mestre e o contra - mestre.

A peça é complexa em termos dos recursos adotados. Nela, comparece o mistério do nascimento ressignificado pelo mamulengo e pelo reisado. No entanto, o menino não é figurado, nas primeiras cenas, sendo sugerido por um pano jogado ao chão. Além disso, representa-se um auto de cavalaria da Bela Infanta, depois segue uma moralidade alegórica em que o arcanjo Miguel e o Diabo disputam uma alma, pecadora inveterada. Convém ressaltar que este entremez do embate pela alma remete para os contextos vicentinos, sobretudo os autos *da Alma, da Barca do Inferno, do Purgatório* e *Glória*. Já, no remate final, tem lugar o mistério da Paixão de Cristo em articulação com a parábola do *Bom samaritano*. Todavia, a morte não é consubstanciada na personagem do velho – o bom samaritano – mas simbolizada por imagens diurnas: as trevas, as pancadas das portas da igreja e seu fechamento brusco.

A integração da música e da dança é mais um recurso adotado nas peças nordestinas em que se percebe um lastro da Tradição, em especial, a de Gil Vicente. Porém, a diferença reside na fonte cultural utilizada. Se Gil Vicente compulsa as melodias e movimentos da Cultura popular portuguesa, os autores nordestinos compulsam-nos da Cultura popular do Nordeste.

Sem dúvida, o estudo das peças nordestinas demonstra que há uma convergência, bastante complexa, das tradições do passado com as do presente. Esse processo nem sempre é reconhecível de imediato, sendo percebido através de inferências, ou melhor, dos recursos transtextuais, o que solicita do público leitor e espectador um conhecimento e reconhecimento das tradições remotas como matrizes culturais, textuais e formais renovadas e ressignificadas pela Cultura popular em interação com a Erudita.

A novidade literária, portanto, nasce justamente da *mimese* de processo em que o modelo anterior é recriado à luz da repetição com diferença e do movimento sincrônico entre Cultura popular e Erudita, que rompe com o não-oficial e promove a festa, o divertimento, a reflexão, dando conformação ao genuíno Teatro popular brasileiro. Disso resultando, **a obra nova**.

Entretanto, os autos nordestinos ao mesmo tempo que mantêm um laço estreito com Tradição europeia, dela também se afasta na medida que são textos criativamente originais e formam uma nova realidade literária carregada de brasilidade. Sem dúvida, esse distanciamento dos autos contemporâneos das tradições predecessoras, pode ser encarado como um movimento positivo de renovação formal, semântica e imaginária em

que o passado sobrevive no presente enquanto traço propulsor de uma nova Tradição: **a brasileira.**

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, essa investigação se propôs a trazer uma inédita e ampliada perspectiva da Tradição do auto na sua abordagem. Com efeito, os inventários das obras teatrais brasileiras são bastantes completos e representam uma contribuição significativa e muito relevante para a História da Literatura Brasileira, especificamente do Teatro. Constam dos quadros referidos, autores reconhecidos e estudados pela crítica, mas também são revelados autores desconhecidos e que não integram o cânone. Além disso, a fundamentação teórica geral e específica trouxe referências fundamentais, pertinentes e de qualidade para o estudo realizado, e o *corpus* literário analisado é abrangente, pertinente e relevante no contexto da Literatura Brasileira e Portuguesa à medida que (re) lança luz sobre inúmeras obras de ambos os contextos. Nesse caso, a abordagem demonstrou, de modo mais expandido e aprofundado, a presença dos elementos do Teatro medieval e vicentino reatualizados no Teatro popular do Nordeste: as tradições transculturadas. Trata-se, portanto, de um trabalho que contribui para ampliar a fortuna crítica dos autores brasileiros e de Gil Vicente, bem como confirma, de modo indubitável e extraordinário, a teoria proposta na Tese da Tradição e Renovação do Auto Medieval e Vicentino no Teatro Popular do Nordeste Brasileiro.

REFERÊNCIAS

SILVA, Rosângela Divina Santos Moraes. **Rastros do Auto Medieval e Vicentino no Teatro do Nordeste Brasileiro.** Tese (Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa). Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; 2020, 460p.