

## Literatura Brasileña y diálogo de culturas

---

**Ligia Vassallo (1)**  
**[Traduc. Yhana Riobueno]**

---

***SINTESES:** El artículo estudia las relaciones entre la cultura popular y la literatura oficial existentes desde el período de la Colonia (con el poeta del siglo XVI Gregório de Matos y la sátira, herencia de la tradición popular ibérica de la Edad Media), aún presentes hacia fines del ochocientos, y más aún en el siglo XX, cuando este aspecto se desarrolla y problematiza, gracias a la contribución de varios autores, entre los cuales se pueden citar los nombres de Graça Aranha, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado y João Cabral do Melo Neto. Además de la predominancia de escritores nordestinos, encontramos la voz de Cecília Meireles, la mitopoiesis del minero João Guimarães Rosa, y los "causos" de Simões Lopes, al lado de la teorización de Ariano Suassuna con su Movimiento Armorial.*

***SÍNTESE:** O artigo estuda as relações entre a cultura popular e a literatura oficial que existem desde o período colonial (com o poeta seiscentista Gregório de Matos e a sátira, herança da tradição popular ibérica da Idade Média), ainda presentes no final do oitocentos (em associação com o regionalismo), e ainda*

*mais no século XX quando a questão se desenvolve e se problematiza, graças á contribuição de vários autores, dentre os quais citam-se nomes como Graça Aranha, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado e João Cabral de Melo Neto. Além da predominância de escritores nordestinos, encontramos a voz de Cecília Meireles e a mitopoiese do mineiro João Guimarães Rosa, mais os "causos" de Simões Lopes ao lado da teorização de Ariano Suassuna, com o seu Movimento Armorial.*

La comprensión del texto literario como un tejido, un espacio en el que se entrecruzan diferentes líneas portadoras de sentido, abre una oportunidad para que, en la trama así formada, se observen o entrelacen dos diversos planos provenientes de múltiples textos, sean ellos estrictamente verbales o, más ampliamente, culturales. Bajo ese ángulo, nos interesa referir aquí, sin por ello desvalorizar otras lecturas, el fértil diálogo entre culturas, que se ha realizado en el ámbito de la literatura brasileña.

En ella, las relaciones entre la cultura popular y la literatura oficial ya existían desde el inicio del período colonial, pudiendo ser constatadas, por ejemplo, en la obra del poeta cultista Gregorio de Matos, del siglo XVII, cuyo estro satírico constituye una herencia de la tradición popular ibérica medieval. La visibilidad de aquellas relaciones, sin embargo, varía no sólo de acuerdo al momento, sino también según la óptica adoptada para detectarlas.

En todo caso, sin haberse eclipsado nunca, ellas aparecen con mayor intensidad hacia finales del ochocientos, generalmente asociadas al regionalismo. Esto es lo que se percibe en la novela **O Cabeleira**, de Franklin Távora, ciertamente el primer texto

literario que tematiza la figura popular del *cangaceiro*(2), que estará presente en un rico linaje posterior. Este tema viene muchas veces asociado a otros tópicos, igualmente populares y regionales como la *seca*(3), los *retirantes*(4), los *beatos*(5), constituyendo así un rico universo cultural propio del paisaje humano y social del nordeste brasileño, arcaico y rural. Este espacio, a su vez, será aún más explorado en los años posteriores a 1930, gracias al éxito de la narrativa regionalista, que da la tónica al período.

Por lo tanto, es sobre todo en el siglo XX que la cuestión se problematiza, multiplicándose la frecuencia de las contribuciones y el número de autores que ponen en práctica ese diálogo. Esto nos lleva a enfocar este hecho desde la perspectiva de un doble procedimiento: los intercambios esporádicos y las manifestaciones programadas.

En el primer caso, se sitúan un sinnúmero de escritores que incluyen minoritariamente en su producción uno u otro texto vinculado a la cultura popular y a la literatura oral. Es el caso frecuente de ciertos polígrafos que, ubicados en las camadas de la alta cultura, en algún momento de su carrera se apropian y reelaboran temas, técnicas, formas artísticas o personajes provenientes de la baja cultura. No obstante el predominio de la problemática nordestina, se destacan voces de todas partes, expresándose bajo especies literarias diversas. Es el caso de la poetiza Cecília Meireles que, en el **Romanceiro da Inconfidência**, recrea la malograda revuelta setecentista a través de los versos populares de la antigua tradición medieval; o la mitopoiesis del mineiro João Guimarães Rosa, que reelabora tópicos como el pacto con el diablo y la doncella guerrera en **Grande Sertão: veredas**; a estos ejemplos se añaden aún los *causos*(6) del gaucho Simões Lopes Neto, así como la reconocida presencia de las técnicas de la literatura de cordel(7) en Jorge Amado.

En el segundo caso, observamos a aquellos creadores que actúan abiertamente dentro de un programa conciente y explícito de diálogo con la cultura popular, marcando así en su obra una tendencia general predominante. El ejemplo más patente de esto lo encontramos en la obra del paraibano Ariano Suassuna, autor del premiadísimo **Auto da Compadecida** (1955), artista polifacético y dinamizador cultural. Él es igualmente el creador de un proyecto específico, el Movimiento Armorial, que establece el credo de su programa de acción. Es en este tipo de manifestación en la que pretendemos detenernos, tomando en cuenta un problema presente en ella, el de la identidad.

El problema de la identidad en Ariano Suassuna se postula mediante la tensión entre lo regional y lo universal, la cual se conjuga con otra, la imbricación de elementos populares y eruditos.

La creación literaria del escritor paraibano emerge de una intención efectivamente realizada, la de transponer a los ambientes cultos, urbanos y universitarios, la riquísima cultura popular nordestina, especialmente la que se produce en el espacio del litoral, donde se practica la cultura de la caña de azúcar, y en el interior del Sertón, centro de la civilización del ganado.

Es sabido que esta cultura regional reposa sobre una base especialmente oral, proveniente del contenido que, desde sus inicios, aportó la colonización lusitana del siglo XVI, por haber sido el primer foco próspero en suelo americano. El aislamiento del Nordeste en relación con los otros centros de ocupación de la nueva tierra, así como la durabilidad y la estabilidad del sistema implantado (muy semejante al feudo europeo debido a la concentración de poderes de los señores latifundistas), motivaron la permanencia de un sinnúmero de trazos quinientistas. Son ellos los que dan al nordeste aspectos medievales o medievalizantes.

No obstante, al lado de esa configuración, hoy aparentemente arcaica, el choque entre culturas dispares, como la autóctona, la europea y la africana, engendró una fusión, lo que ocasionó una reelaboración de los diferentes sustratos presentes. Su efecto final produjo algo nuevo: una adaptación local de la triple influencia, con predominio del sustrato europeo socialmente preponderante, pero manteniendo un discurso y una ideología propios, capaces de integrar temas de actualidad. Así, por un lado, surgieron producciones típicamente nuevas, como el *bumba-meu-boi*(8); por el otro se intensificó el cosmopolitismo ya existente en Portugal en la época de los descubrimientos marítimos.

La cultura popular nordestina así configurada se expresa a través de varias modalidades: los holgorios populares como el *bumba-meu-boi*, el *mamulengo* o teatro de marionetas, el *fandango*(9) o el *pastoril*(10); las historias de Trancoso(11); cuentos, proverbios, dichos y adivinanzas; novelas tradicionales impresas y, sobre todo, la literatura de cordel, también llamada de "pliegos sueltos".

A través de este acervo, en mayor o menor medida reaprovechado por Suassuna, circula un repertorio internacional perteneciente a casi toda la región del Mediterráneo, confirmando la extraordinaria vitalidad de matrices y arquetipos culturales multiseculares, que conjugan tradiciones diversas y distantes.

Podemos identificar varios de estos temas en la obra suassuniana, adoptados principalmente a partir de los folletos de cordel. Señalemos tres de ellos: el valentón cobarde, el testamento burlesco y el animal que defeca dinero. Así, los valentones cobardes, típicos del teatro de mamulengo, reaparecen como Cabo Setenta y Vicentão em **Torturas de um coração y A pena e a lei**, de Ariano Suassuna. Pero el tema se presenta desde el **Miles gloriosus** de Plauto, pasando por el **Franc Archer de Bagnolet**, obra medieval anónima francesa del

siglo XII, y los capitanes ridículos de la *commedia dell'arte*. Ya el testamento burlesco del perro, en el **Auto da Compadecida**, proveniente de un folleto de Leandro Gomes de Barros, constituye uno de los temas más difundidos en la literatura popular hasta hoy. Se puede señalar su presencia, entre otras obras, en textos medievales como el **Testament de l'âne** de Rutebeuf, y el **Cancioneiro Geral** de Garcia de Resende, también como en **Gil Blas de Santillane**, de Lesage, escritor francés del siglo XVII. Igualmente la historia del animal que defeca dinero, que encontramos en la misma pieza de Suassuna y oriunda del mismo folleto de Leandro, se repite en **Os encantos de Medeia**, de António José da Silva, el Judío. Este es también uno de los temas más divulgados internacionalmente a nivel popular, ya que desarrolla el tópico medieval del mundo al revés, al transformar en precioso metal el vil producto fecal.

Estos temas y secuencias narrativas, escogidos entre otras numerosas constantes presentes en la obra del dramaturgo paraibano, confirman en qué medida el carácter regional de sus textos encierra elementos universales. Sin embargo, se sitúan todos en el ámbito popular. El trazo erudito se presenta a través de préstamos hechos a la tradición dramática occidental. De ese modo, sin pretender agotar los ejemplos, se evidencia que **O santo e a porca** retoma la **Aulularia** de Plauto, revisitada por Molière en **L'avare**; el Palhaço del **Auto da Compadecida**, y el personaje Cheiroso (oloroso), en el tercer acto de **A pena e a lei**, carnavalizan paródicamente **El gran teatro del mundo** de Calderón, y la figura del Bobo de la Corte, presente en Shakespeare.

No obstante, el aspecto erudito más flagrante en Ariano Suassuna consiste en la adopción de técnicas dramáticas medievales, como la utilización del teatro épico religioso, que funde instancias sagradas a las profanas e ignora los preceptos aristotélicos. Tales técnicas se refuerzan por la asimilación de las modalidades dramáticas vigentes en el siglo XVI, como la

reactualización del misterio de la Pasión de Cristo (tercer acto de **A pena e a lei**), de los milagros de Nuestra Señora (**Auto da Compadecida** y **O castigo da soberba**), de la moralidad, asociada a los personajes alegóricos y al ejemplo a ser seguido, como en **O castigo da soberba**, **O rico avarento** y la **Farsa da boa preguiça**. Esta última, a pesar del título, contiene pocas marcas de farsa, en cuanto al tipo de pieza, pues tiene tres actos y acentuado cuño religioso. Sin embargo, en ella están presentes en abundancia la risa franca y aquel aspecto que Bajtín denomina bajo corporal y material, acentuado en especial en la **Farce de Maistre Pathelin**, texto medieval anónimo, y en la obra de Rabelais.

Debido a que el presente artículo aborda la tensión entre lo regional y lo universal, reduplicada por el arte popular contrapuesto al arte erudito a partir de la obra teatral de Ariano Suassuna, se hace, entonces, indispensable el análisis del personaje. Ello se debe a que en él reside el núcleo que constituye la casi totalidad de una obra dramática que, siendo una creación de la fantasía, es así capaz de comunicar una impresión de verdad existencial a través de la coherencia y de la unidad con la que el escritor dispone de los fragmentos dentro de una perspectiva racional.

El personaje preferido de Ariano Suassuna, aquel que se configura como el agente de la transformación que posibilita el reconocimiento, y como el motor de la acción cómica, representa la entidad que en el nordeste se denomina el *amarelinho o quengo*(12). Él proviene de matrices populares, como João Grilo y Cancao de Fogo, aunque en otras piezas su nombre sea Benedito, Caroba o Tirateima. Su prototipo se aproxima al del pícaro burlador, a través del mítico Pedro Malazartes, portugués y nordestino, también conocido como Pedro Urdemalas en España y Till Eulenspiegel en el mundo germánico. Se emparenta de cierto modo con el malandro y su manera peculiar de actuar.

Se trata de un heredero del *trickster* de las sociedades etnológicas, ser sagrado y violador del tabú, lo que explica sus poderes mágicos y su carácter ambivalente de benefactor y malintencionado al mismo tiempo. Individualista al extremo, bufón y héroe, se hace víctima de sus propios ardidés y se identifica con el gran antagonista, el astuto imbatible de las historias populares y el anti-héroe por excelencia. Él resuelve sus impases de modo muy singular, sin perturbar por ello el orden establecido. Ridiculiza y rechaza todos los símbolos del poder y la jerarquía vigentes en la sociedad, usándolos en provecho propio, sin jamás integrarse al orden estructural.

Configura, pues, un personaje liminar, marginal o intersticial, tal como lo es el momento del carnaval. Él persigue a los poderosos con toques de venganza personal, en vez de adoptar una actitud colectiva y organizada, como la revuelta social. No obstante, es por medio de él que se expresa el imaginario popular, como un modo de traspasar las diferencias sociales muy pronunciadas, existentes en las sociedades arcaicas y jerárquicamente muy definidas, como la nordestina. Constituye el medio de expresión individualizado, pre-crítico y desmistificador de las comunidades en cuya literatura se mantiene. No es por mera coincidencia que este tipo de personajes puebla las historias populares ibéricas de tradición medieval que tanto marcan la literatura popular sertaneja. Su propósito, por tanto, reside en distinguirse de la masa anónima que es objeto de la ley de los patrones y de las autoridades, ya que él no posee ni vislumbra ningún vínculo protector con el poder.

El *amarelinho o quengo* incrimina moralmente al patrón, forma individualizada por excelencia, pues remite a la condena o a la salvación eternas. Invirtiendo sus críticas y sátiras, se percibe que éste anhela menor explotación en el trabajo y mejores condiciones de vida, recibiendo del patrón atenciones y delicadezas personalizadas. Esto es, sólo por el imaginario,

mediante la carnavalesación y la parodia, puede realizarse la justicia desde el punto de vista del desfavorecido, que vive al sabor de su "sino" y de su fatalidad.

El estudio del personaje suassuniano traduce de este modo dos dicotomías: la de trabajo versus el mando y la del individuo común versus la persona de estatus. Todos los casos pueden ser identificados en sus piezas, como se verá a continuación.

El contraste entre individuo y persona aparece muy nítidamente en los personajes Tirateima, de **O rico avarento**, y Benedito, de **Torturas de um coração**, retomado en **A pena e a lei**. En ambos ejemplos los personajes no disponen de un poder de mando, pero terminan sustituyéndolo por el prestigio momentáneo adquirido soterradamente.

El esfuerzo por distinguirse se ejemplifica de manera exacerbada en Tirateima, de **O rico avarento**, tal vez por tratarse de un personaje de mamulengo, género que exige poca sutileza en los personajes y en las situaciones. Por eso el personaje se excusa de ir para el infierno, alegando ser el "Tirateima falado", y apelando por la paliza, uno de los únicos poderes de los débiles.

En **Torturas de um coração**, se asiste al esfuerzo de Benedito para adquirir notoriedad, de modo de poder obtener los favores de Marieta. Por lo tanto él, astutamente, somete a sus rivales, los dos valentones de Taperoá, de manera que su negritud, vista al inicio como desfavorable, acaba siendo suplantada por marcas de aprecio.

Al lado de esas figuras toscas —la del *amarelinho* propiamente dicho y sus soluciones muy particulares—, este rasgo aparece en personajes más complejos como Caroba (**O santo e a porca**), Cancao (**O casamento suspeito**), Benedito (**A**

**pena e a lei)** y, en especial, João Grilo (**Auto da Compadecida**). En estas piezas, dichos personajes se muestran como empleados que intentan afirmarse con relación a los patrones hostiles, pero no se encuentran en situación de trabajo, categoría ausente en las piezas de Suassuna. Aparentemente expresan sus actitudes en el intervalo de las funciones laborales. Retoman, de cierto modo, la tradición del criado astuto y explotado, pero fiel al patrón, vigente desde los modelos de la Comedia Nueva de Menandro, y que pasa por el Arlequín de la *commedia dell'arte* y por los empleados de Molière.

En **O santo e a porca**, la criada Caroba actúa en el ámbito doméstico, ejerciendo el papel de casamentera. Prepara situaciones tan complicadas que logra que se realice el matrimonio de la tía, aprovechando el pedido de casamiento de la sobrina. Con ello, a pesar de reconocer varios trazos negativos en el patrón, siente afecto por él y no cambia el sistema. Antes bien, lo refuerza, induciendo a la pareja al matrimonio según el criterio de adecuación de las edades de los novios.

Por otro lado, el personaje Cancao, libre reelaboración del mito popular de Cancao de Fogo, se muestra igualmente celoso en el trato de los asuntos de su amo. Por eso, la fidelidad al hijo de la patrona lo lleva a inventar numerosos ardides, para impedir un casamiento nefasto. Y las trampas son tantas que se transforman en un ejercicio de puro placer lúdico.

En contrapartida, el Benedito del segundo acto de **A pena e a lei** se revela como un *quengo* mañoso, actuando en un caso donde la astucia triunfa. Logra mostrar la inocencia de un compañero realmente culpable, acusado de robar un novillo al patrón: presenta el testimonio socialmente irrefutable del padre —que sin embargo es intelectualmente incapaz—, trampea los documentos y las circunstancias agravantes y soborna a la autoridad. Su argumentación es tan convincente que transforma a la víctima en culpable, orientando la balanza de la justicia a

favor del campesino desprotegido. Su juicio, al contrario, remite a la pieza **El Juez de la Beira**, de Gil Vicente, y al personaje del Juez Azdak, de Brecht, de modo que, paródicamente, la pieza brasileña podría titularse "Justicia por engaño".

Sin embargo, dentro de todos los personajes intersticiales de Suassuna, sobresale la figura de João Grilo, el *amarelinho* por excelencia, por reunir el mayor número de trazos indicativos de su categoría: analfabeto, pobre, desvergonzado, inteligente, mentiroso, explotado por el patrón, pero consciente de su posición y de sus cualidades profesionales. Se declara loco por una confusión. Por eso se entromete gratuitamente y sin premeditación en numerosas peripecias de cuño puramente lúdico, a título de ajuste de cuentas: vengarse del patrón que lo ignoró durante su enfermedad y engañar al padre porque no le gusta. Por su astucia, logra hasta salvar del infierno a los compañeros muertos y volver él mismo a la vida.

En todas las circunstancias, la condena moral a los poderosos se manifiesta en los diferentes casos de enjuiciamiento religioso, pero también en las críticas al sistema social, las cuales están unidas a las peripecias y soluciones presentadas por el personaje *amarelinho*. Si la sucesión de aventuras retoma por la vía dramática la errancia del pícaro, las soluciones apuntadas sólo son factibles de ser realizadas a través de la carnavalesación y de la parodia, ya que en ningún momento van contra el sistema social vigente.

La actuación de estos personajes nudaes de Ariano Suassuna, profundamente anclados en sus raíces regionales, apunta a una situación universal presente en las sociedades divididas en clases, a saber, las revueltas y las constricciones sufridas por el dominado e impuestas por el dominador. De ese modo, se exagera en el dramaturgo la tensión entre lo regional y lo universal, junto a todas las demás oposiciones ya señaladas.

Así, independientemente de la ideología profesada por el autor o de su conciencia del quehacer literario, la lectura del contenido latente del escritor paraibano se hace posible a través de los indicios que el texto apunta al interior de su universo y trae a colación, por medio de la sátira y de la religiosidad, una serie de elementos críticos. Por un lado, ellos indican el carácter mimético del arte con relación a la sociedad que lo configura. Por el otro, extendiéndose la propuesta, tales elementos permiten cuestionar el problema de la identidad en la producción artística de sociedades emergentes, como la latinoamericana, la cual reposa en la reelaboración local de modelos, si no universales, por lo menos hegemónicos en el ámbito socio-cultural en el cual éstas se insertan.

#### NOTAS

- (1) Docente del Departamento de Letras Neolatinas de la Facultad de Letras de la Universidad Federal de Rio de Janeiro. Se dedica a la investigación sobre géneros literarios, Edad Media, y las relaciones de transposición cultural entre Europa y Brasil.
- (2) Bandido del sertón nordestino, que anda a caballo y fuertemente armado.
- (3) Fenómeno meteorológico, ausencia prolongada de lluvias.
- (4) Aquellos quienes abandonan las regiones donde hay seca.
- (5) Hombres y mujeres muy devotos que dedican sus vidas a la religión, aunque no pertenezcan a ninguna orden religiosa.
- (6) Denominación regional para cierto tipo de narrativa oral de Rio Grande del Sur.
- (7) También llamado de "pliegos sueltos" muy común en Europa en la época de la descubrimiento de la imprenta por Gutemberg. Hoy se refiere a un tipo específico de producción popular con reglas propias.
- (8) Tipo de representación popular dramática, con música y danza, hecha al aire libre que tiene como personaje central a un buey, que muere y resucita.
- (9) Tipo de representación popular dramática, con música y danza, hecha al aire libre que tematiza las peripecias de un barco de vela ocupado por el demonio y sus tentativas por llegar a un puerto seguro.
- (10) Tipo de representación popular dramática, con música y danza, hecha al aire libre, en la época de Navidad, delante del pesebre, para festejar el nacimiento del niño Jesús.

- (11) **Escritor popular português del siglo XVI, autor de *Histórias de proveito e exemplo*, muy apreciadas por la población rural del nordeste hasta hoy.**
- (12) **Denominaciones dadas a un personaje del imaginario popular nordestino, cuyas acciones se caracterizan por la astucia y por la burla. Es conocido con varios nombres: João Grilo, Canção de Fogo, Pedro Malasartes, entre otros.**

## BIBLIOGRAFÍA

**CÂNDIDO, Antônio.**

- 1970 "A personagem do romance", en *Cândido y otros. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, p. 51-80.
- 1993 "Dialética da malandragem", en *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades. p. 19-54

**MAKARIUS, Laura.**

- 1974 *Le sacré et la profanation de l'interdit*. Paris: Payot.

**MATTA, Roberto da.**

- 1979 *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.

**PELOSO, Silvano.**

- 1984 *Medioevo nel Sertão; tradizione medievale europea e archetipi della letteratura popolare nel Nordeste del Brasile*. Napoli: Liguori.
- 1996 *O canto e a memória. História e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo: Atica.

**VASSALLO, Ligia.**

- 1983 "O teatro medieval". *Tempo Brasileiro, teatro sempre*. Rio de Janeiro (72): 36-47, jan-mar.
- 1993 *O sertão medieval; origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.