



Auto da gamela sob a perspectiva do conceito barthesiano das forças da literatura

Auto da gamela from the perspective of Barthesian concept of the forces of literature

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14887608>

Téssio Leandro Stelmatchuk¹
Edson Santos Silva²

Resumo

Auto da gamela (1980) é, sem dúvidas, um dos textos mais impactantes do teatro brasileiro – apesar de ainda não merecidamente reconhecido. O presente artigo tem o objetivo de, a partir do conceito barthesiano das três forças da literatura – *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*, analisar o texto *Auto da gamela*, dos escritores Carlos Jehovah e Esechias Araújo Lima, a fim de identificar tais forças numa literatura em permanente revolução. A peça apresenta características singulares no que se refere à literatura nordestina e elementos simbólicos identificados, de modo que a análise dos conceitos sugeridos por Barthes possibilita um aprofundamento reflexivo acerca da realidade regional. Tal análise parte dos textos *Aula* (1977) e *Escritos sobre teatro* (1984) nos quais o autor sugere a existência de tais forças e sua relação com a dramaturgia.

Palavras-chave: Barthes; Dramaturgia; Semiologia.

Abstract

Auto da gamela (1980) is, undoubtedly, one of the most impacting texts in Brazilian theater – despite still not being deservedly recognized. The present article aims to, based on the Barthesian concept of the three forces of literature – *mathesis*, *mimesis* and *semiosis* –, analyze the text *Auto da gamela*, by writers Carlos Jehovah and Esechias Araújo Lima, in order to identify such forces in a literature in constant revolution. The play has unique characteristics with regard to Northeastern literature and identified symbolic elements, so that the analysis of the concepts suggested by Barthes allows for a deeper reflexive approach on the regional reality. This analysis is based on the texts *Leçon* (1977) and *Écrits sur le théâtre* (1984) in which the author suggests the existence of such forces and their relationship with dramaturgy.

Keywords: Barthes; Dramaturgy; Semiology.

¹ Mestrando em Letras pela Unicentro/PR; Professor de Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela SEED - PR. Estudioso da cultura ucraniana no centro-sul do Paraná; Membro do grupo de pesquisa: Estudos Literários - Teoria, Crítica e Ensino - Unicentro - Irati - PR. E-mail: tessio.stelmatchuk@gmail.com.

² Professor Associado da Unicentro - Irati - Paraná, onde atua na graduação do curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) - Irati e Guarapuava. Possui Mestrado, Doutorado e Pós-Doutorado pela Universidade de São Paulo. Líder do grupo de pesquisa: Estudos Literários - Teoria, Crítica e Ensino - Unicentro - Irati - PR. E-mail: jeremoabo21@gmail.com.

*E se somos Severinos iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual, mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte,
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença é que a morte severina
ataca em qualquer idade, e até gente não nascida)*

Morte e Vida Severina
João Cabral de Melo Neto (2007)

As teorias de Barthes

A Revolução Cultural ocorrida na França, em maio de 1968, desencadeou a ebulição de greves e passeatas que impactaram na produção de conhecimento da década de 1970. Os temas que passaram a ser refletidos criticavam os sistemas de pensamento políticos e econômicos vigentes até então, não sendo considerados suficientes para expressar a compreensão do mundo, estendendo e motivando movimentos revolucionários ao redor do planeta. Vários autores se destacaram nesse cenário, buscando a exposição de novas teorias acerca da nova sociedade a partir daquele contexto. Nomes como Roland Barthes (1915-1980), Michel Foucault (1926-1984), Michel Pêcheux (1938-1983) e Gilles Deleuze (1925-1995) foram importantes contribuições para discutir relações linguísticas, estruturalistas e desconstrucionistas. Outros questionamentos importantes no período estavam relacionados ao texto e noções de autor-leitor e tiveram em Barthes – escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês – três momentos distintos: linguística saussuriana (*O grau zero da escritura, Mitologias*), semiológica (*Elementos da semiologia*), e estruturalista (*Análise estrutural da narrativa, Sistema da moda*).

Em sua fase semiológica – em oposição ao que defendia o estruturalismo – Barthes passa a considerar tudo como texto. É o que se evidencia em sua *Aula*³ (1977), na qual reflete acerca de questões de poder, sobre a semiótica, apoiando-se nas forças excêntricas da modernidade. Na sua exposição, o teórico literário Roland Barthes aborda a temática do poder enquanto objeto político, enfatizando que tal poder deve ser concebido de forma plural e que sua presença é disseminada em todas as esferas da sociedade. Barthes ressalta que a autoridade do poder é reservada apenas para vozes consideradas autorizadas,

³ Aula inaugural da cátedra de Semiologia Literária ministrada por Barthes em 1977, no Collège de France.

relegando a outras vozes uma posição subordinada e marginalizada (Barthes, 2007a, p. 7).

De maneira crucial, Barthes salienta que o poder se instaura e perdura por meio da linguagem. Neste contexto, a língua emerge como uma arena na qual a servidão e o poder se entrelaçam. Desse modo, a máxima de Barthes se consolida: “a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (Barthes, 2007a, p. 13). Nessa perspectiva, a linguagem é percebida como um mecanismo que restringe a liberdade e tende a reproduzir relações assimétricas de poder.

Ao se voltar para o âmbito literário, entretanto, Barthes identifica uma esfera propícia à liberdade. Na literatura, a dinâmica do poder é questionada e desafiada, permitindo uma ampla margem para a expressão de ideias e perspectivas diversas. A literatura se revela, portanto, como um espaço de emancipação e resistência, no qual as limitações impostas pela linguagem cotidiana podem ser transcendidas, facultando a emergência de discursos plurais e subversivos.

Dessa forma, Barthes define literatura como:

[...] o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela visto, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (Barthes, 2007b, p. 16).

A desconstrução do estruturalismo pelo estudo dos signos considera o lado positivo e negativo do texto. Assim, Barthes coloca o texto como objeto da literatura, mas será apenas pela leitura que ocorrerá a produção de sentidos. Há suspeição de coisas escondidas, não interpretação possível com verdade. A pluralidade e multiplicidade do texto ficam evidentes em Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (Barthes, 1988, p. 69).

A visão barthesiana do signo se expande para além da simbologia convencional. Segundo o semiólogo:

Todo signo inclui ou implica três relações. Primeiramente uma relação interior, a que une seu significante a seu significado; em seguida, duas relações exteriores: a primeira é virtual, ela une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para inseri-lo no discurso; a segunda é atual, junta o signo aos outros signos do enunciado que o precedem ou lhe sucedem (Barthes, 2007b, p. 41).

Considerar o signo além da relação significante-significado faz com que a abordagem de Barthes possa ser aplicada em diferentes contextos, e no que nos interessa nesta pesquisa, nos aspectos voltados ao teatro. Dessa forma, o signo analisado dentro de uma obra, unido à simbologia que assume no enredo e em conjunto com outros signos que o precedem ou lhe sucedem, nos levam a perceber a relação significante-significado, segundo Barthes, de três maneiras: “ora ‘vê-se’ o signo sob seu aspecto simbólico, ora sob seu aspecto sistemático, ora sob seu aspecto sintagmático” (Barthes, 2007b, p. 42).

O que determina o modo pelo qual optamos em “ver” o signo depende da consciência simbólica. A conclusão de Barthes, que se estende para o teatro, é de que na criação intelectual, as obras de imaginação profunda⁴ (simbólicas) afirmam a existência de um significado supremo, que é derivado tanto de uma interioridade, quanto de uma narrativa, ou seja, os eixos paradigmáticos e sintagmáticos. De acordo com Barthes:

A imaginação formal (ou paradigmática) implica uma atenção aguda à variação de alguns elementos recorrentes; ligaremos, pois, a esse tipo de imaginação o sonho e as narrativas oníricas, as obras fortemente temáticas ou aquelas cuja estética implica o jogo de certas comutações [...]. A imaginação funcional (ou sintagmática) alimenta afinal todas as obras cuja fabricação, por arranjo de elementos descontínuos e móveis, constitui o próprio espetáculo: a poesia, o teatro épico, a música serial e as composições estruturais (Barthes, 2007b, p. 47).

Todos os signos encontrados nas referidas obras de imaginação profunda, segundo Barthes, quando analisados segundo os cortes paradigmáticos e sintagmáticos, possuem valor simbólico. Com base na semiologia de Barthes, o presente trabalho analisará a peça

⁴ Ao contrário do que podemos verificar em Greimas, nas teorias de Barthes é possível englobar todas os tipos de arte, dentre as quais destacaremos o teatro.

Auto da gamela (1980), texto dramático escrito por Carlos Jehovah⁵ e Esechias Araújo Lima,⁶ pertencente ao Modernismo Brasileiro. A peça é um auto de natal nordestino acerca do nascimento de um messias, no sertão, que nasce em uma gamela. A semiologia dos rituais, rezas, nascimento, fome e morte do menino serão elementos para análise dentro do conceito barthesiano das três forças da literatura: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis*. A análise será subsidiada pelo texto e para o texto, uma vez que, na perspectiva barthesiana, “o texto doravante se faz e se lê de tal forma que nele, em todos os níveis, ausenta-se o autor” (Barthes, 1988, p. 69).

As três forças da literatura

Antes de entrarmos nas especificidades das forças da literatura presentes no *Auto da gamela* (1980), faz-se necessário compreender as três concepções propostas por Barthes acerca dos conceitos gregos de *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*. O semiólogo francês refere-se a tais conceitos, em sua *Aula* (1977), como forças da literatura e exemplifica, desse modo, que podemos observar tais forças em todos os textos, inclusive os históricos, visto que a história também tem um pouco de ficção.

A primeira força da literatura, a *mathesis*, é observada na quantidade de inferências de outras ciências no próprio texto. Segundo o autor, podemos analisar obras literárias observando vários aspectos (históricos, geográficos, sociais, técnicos, botânicos, antropológicos). Barthes afirma que “[...] todas as ciências estão presentes no monumento literário” (Barthes, 2007a, p. 17). Por meio da *mathesis*, Barthes considera que a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe algo das coisas, ou seja, em vez de simplesmente utilizar a linguagem para dizer que sabe algo, a literatura engloba esses saberes por meio da escritura. Enaltecendo a força da *mathesis* literária, em tom utópico, Barthes declara que, se por algum motivo inexplicável todas as disciplinas tivessem que ser extintas do ensino, com a exceção de uma só, esta deveria ser a literatura. Reforçando a ideia do semiólogo francês acerca da *mathesis*, as palavras, na literatura, não são mais

⁵ CARLOS JEHOVAH nasceu em Vitória da Conquista, BA, a 7 de novembro de 1944. Traz no sangue a tenacidade e a força explosiva do homem da caatinga. Sua linguagem é modernizante, fugindo sempre do lugar-comum em literatura (cf. nota da editora José Olympio em: Jehovah; Lima, 1980).

⁶ ESECHIAS ARAÚJO LIMA nasceu em Brumado, BA, a 9 de agosto de 1949. A cidade fica no coração da caatinga, à margem esquerda do rio do Antônio. Bem cedo o jovem Esechias pôde sentir o drama que assola, quase sempre, a região: as estiagens prolongadas (cf. nota da editora José Olympio em: Jehovah; Lima, 1980).

concebidas como simples instrumentos, mas são lançadas como projeções, explosões, vibrações, sabores: “a escritura faz do saber uma festa” (Barthes, 2007a, p. 20).

A representação ou ação de imitar é afirmada como a segunda força da literatura. A análise barthesiana coloca a *mimesis* como a necessidade do texto em demonstrar alguma coisa. E que “algo” é esse ou que “alguma coisa” é essa que a literatura teima em querer representar? Barthes não titubeia em responder de forma direta: o real! “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura” (Barthes, 2007a, p. 21). É diante da impossibilidade de representação do real que a literatura investe insistentemente em suas possibilidades, de modo que Barthes chega a considerar que a literatura “[...] é realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo” (Barthes, 2007a, p. 21). Nesse sentido, a literatura procura ir além do concreto e faz com que o leitor lance um olhar acima da realidade. Assim sendo, o trabalho com textos literários pode direcionar leitura e discussão além da abstração, de modo que o leitor possa perceber (ou não, dependendo de seus níveis de leitura) as conotações do texto. Para Barthes, o fato do real não ser representável é o motivo pelo qual o ser humano busca constantemente representá-lo por palavras, de modo que é por isso, de acordo com o autor, que há uma história da literatura.

A dificuldade em representar o real sugere aquilo que Barthes identifica como a terceira força da literatura. Mais do que isso, a impossibilidade de representar, apreender e figurar o real é o que faz da literatura a arte do impossível. Segundo Eagleton (1997, p. 113):

Barthes oferece uma explicação bastante contrastante da leitura ao focar o texto modernista, que dissolve todos os significados precisos num jogo livre de palavras, que parece desfazer os sistemas de pensamento repressivos com uma incessante oscilação de linguagem. Esse texto exige menos uma atitude ‘hermeneuta’ do que uma ‘erótica’: já que não há meios de fixá-lo num determinado sentido, o leitor simplesmente se entrega à tantalizante variação dos signos, aos brilhos provocativos dos significados que aparecem e desaparecem.

Esse jogo de signos empregado pela literatura é o que Barthes denomina *semiosis*, ou Semiologia. Barthes mostra que “a terceira força da literatura, sua força propriamente semiótica, consiste em jogar com signos em vez de destruí-los” (Barthes, 2007a, p. 27). É

por meio da *semiosis* que o leitor pode ser levado a questionar o sentido dos signos, não se prendendo apenas à sintaxe e morfologia. O texto é carregado de significados, e o leitor precisa fazer a leitura conforme seu conhecimento dos signos identificados, e, com base nessa leitura, formulará sua interpretação e entendimento do texto. Após leitura e análise o leitor tende, com sua subjetividade e perspicácia, captar todos (ou a maioria dos) signos representados. Eagleton (1997, p. 113-114) considera que:

Colhido nessa dança exuberante da linguagem, deliciando-se com a tessitura das palavras em si, o leitor conhece menos os prazeres bastante objetivos de construir um sistema coerente, de combinar os elementos textuais com maestria para criar um eu unitário, do que as emoções masoquistas dos sentimentos fragmentados e dispersos pelos emaranhados da própria obra. Assim, a leitura parece um laboratório e mais um *boudoir*. Longe de devolver o leitor a si mesmo, recuperando finalmente o eu que o ato da leitura colocou em dúvida, o texto modernista detona a identidade cultural segura do leitor, numa *jouissance* que, para Barthes, é ao mesmo tempo uma bênção da leitura e um orgasmo sexual.

A semiologia de Barthes, nesse sentido, parte de um movimento propriamente passional para uma ciência dos signos que podia ativar a crítica social. Partindo dos pressupostos semióticos postulados por Peirce,⁷ Barthes propõe a compreensão (ou descrição) de como uma sociedade produz estereótipos, uma mistura de má-fé e de boa consciência que caracteriza a modalidade geral, o que fez com que seus estudos semiológicos fossem atacados como “Grande Uso”, por Brecht (Barthes, 2007a, p. 32). Barthes considera como objeto de sua primeira semiologia *A língua trabalhada pelo poder*.

Partindo das considerações teóricas de *mathesis*, *mimesis* e *semiosis* no texto literário propostas por Barthes, passamos a analisar a peça teatral *Auto da gamela*, de Carlos Jehovah e Esechias Araújo Lima, com o escopo de observar tais características em um texto dramático, de modo a perceber a ocorrência de tais forças na construção do texto.

⁷ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi filósofo, cientista, linguista e matemático americano. Fundador americano da Semiótica, estabeleceu a distinção entre três tipos básicos de signos (icônico, indéxico e simbólico). Na Semiótica de Peirce temos a distinção primeira entre denotação (aquilo que o signo representa) e conotação (outros signos associados a ele). Fala de “metalinguagens”, na qual um sistema de signos denota outro sistema de signos (a relação entre crítica literária e literatura, por exemplo) (Eagleton, 1997, p. 138).

O Nordeste como cenário do *Auto da gamela*

Algumas peças de teatro no Brasil, como aquelas que dialogam com o teatro medieval, estão primordialmente ligadas ao Nordeste brasileiro – primeira região a apresentar tais manifestações devido ao fluxo de exploração da terra recém “descoberta”. As atividades desenvolvidas pelos jesuítas no início da colonização, já conhecidas na Europa, incluíam, segundo Barbara Heliodora (2015, p. 370), “um repertório de dramatizações pronto que serviria em qualquer lugar para o ensino religioso, a alfabetização e o que poderíamos chamar ensino social e moral”.

Apesar de termos como primeira apresentação dramática oficialmente registrada no Brasil o *Auto da pregação universal* (1556), do padre José de Anchieta (1534-1597), na então Vila de São Paulo de Piratininga, outros sermões dramatizados do mesmo autor já eram identificados na região Nordeste, mesmo que sem demonstrar, segundo Décio de Almeida Prado (2020, p. 19-20), “preocupação com a unidade artística da peça, nem sequer com as mais elementares, como a da língua”.⁸

O teatro, contudo, não evoluiu em produção com a mesma velocidade que a prosa e a poesia. Apenas no correr do século XVIII é que, segundo Prado (2020, p. 21), “o teatro começa a despontar, ainda muito timidamente. De início mais ao norte, tendo como centro Salvador, na Bahia, sede do Vice-Reinado do Brasil. Depois, deslocando-se para o Rio de Janeiro, acompanhando o fluxo político e econômico”. Tais informações corroboram para a compreensão de algumas obras do teatro nordestino – como os famosos *Auto da compadecida* (1955) e *Morte e vida severina – Auto de natal pernambucano* (1954) – de modo a percebermos o auto (ou Teatro de Catequese, pelo seu caráter moralizante) como um gênero que se torna recorrente na região.

É nesse contexto de produção, o Nordeste do Brasil, que está inserido o objeto de estudo, *Auto da gamela*. Especificar que o auto em questão é da região Nordeste do Brasil e não de outra implica imediata reflexão: por que tal delimitação? Peter Burke (2010, p. 85), em suas reflexões acerca da cultura popular na Idade Média, afirma que “a região

⁸ De acordo com Prado (2020, p. 20), Anchieta chegava a utilizar o espanhol, o português e o tupi na mesma cena. O ponto de partida dos enredos criados por Anchieta, segundo Prado, “frágeis como construção dramática, é sempre próximo: a recepção festiva de uma relíquia religiosa, a celebração do santo padroeiro da aldeia onde se fará o espetáculo. O ponto de partida cênico, ao contrário, é amplo, tanto no espaço como no tempo, à maneira do teatro medieval, incluindo desde o passado remoto (Roma antiga), até o presente imediato; desde homens até anjos e demônios (encarnados, estes últimos, em chefes indígenas adversários dos jesuítas nas lutas locais contra os huguenotes franceses), além de figuras alegóricas, como o Temor e o Amor de Deus”.

constituía uma unidade cultural por razões ecológicas, visto que o ambiente físico diferente favorecia, se é que não impunha, modos diferentes de vida”. Ao considerarmos as extensões continentais do Brasil, fica evidente que a realidade da região Nordeste, onde se passa a história, impõe uma maneira única de se viver, isso nos mais variados aspectos.

Peter Burke (1978) destaca a importância da análise da região para o estudo da cultura popular. Segundo Burke (2010, p. 85-86):

A região constituía uma unidade cultural por razões ecológicas, visto que o ambiente físico diferente favorecia, se é que não impunha, modos diferentes de vida. [...] A importância da região para o estudo da cultura popular foi formulada do modo mais preciso e magistral por um dos grandes folcloristas do século XX, Carl von Sydow, que adotou dos botânicos o termo “ecotipo”, referente a uma variedade botânica hereditária adaptada a um certo meio pela seleção natural, e aplicou-o em seus estudos de contos folclóricos. Ele sustentava que uma determinada tradição ‘sofre um processo de unificação em sua própria área através do controle mútuo e influência recíproca de seus portadores’, de modo que se forma um ecotipo de conto popular. Ele ressaltou a importância das barreiras para a difusão. Existem barreiras linguísticas, que sustentam em particular a difusão de poesias; e existem barreiras políticas, fronteiras que sustentam o movimento dos portadores de tradições.⁹

A concepção de um auto nordestino abrange uma abordagem ampla, exigindo a compreensão aprofundada da tradição cultural e social característica desse “ecotipo” regional. Ao considerarmos as barreiras linguísticas e políticas que permeiam a região em destaque, é possível vislumbrar a complexidade intrínseca da obra dentro do contexto em que se insere.

O enfoque do auto nordestino demanda um entendimento das especificidades culturais, históricas e geográficas que moldam a identidade dessa região, conferindo-lhe uma singularidade marcante. A apreensão de tais elementos, portanto, é vital para uma apreciação aprofundada e contextualizada da obra em questão. Por meio dessa compreensão abrangente, podemos apreciar as nuances e as diversas camadas de significado que permeiam o auto nordestino, percebendo sua riqueza cultural e a relevância política que o envolve. A contextualização desse gênero artístico no ambiente cultural oferece um panorama enriquecido de perspectivas e percepções, enfatizando a importância do diálogo entre a criação artística e o cenário sociopolítico regional.

⁹ Burke cita inúmeras vezes, em seu livro, o folclorista sueco Carl von Sydow. Ao que se refere no texto como conceituação de “ecotipo”, segundo nota da editora Companhia das Letras, as informações foram retiradas de C. von Sydow, *Selected papers on folklore*. Copanhague, 1948, em esp. p. 11 ss., 44 ss.

É com base no prefácio da obra, escrito por Mozart Tanajura, que percebemos a necessidade de entender o “meio físico e o homem”¹⁰ que serão apresentados e o sentido da “gamela”.¹¹

Parodiando o nascimento de Jesus, os autores contextualizam o nascimento de um messias no sertão nordestino brasileiro. A criança, após poucos dias de vida, morre. *Auto da gamela*, portanto, é concebido como um auto de natal que tem características regionais muito específicas, que precisam ser consideradas para a compreensão da obra e de sua principal reflexão: como nasce, padece e morre o filho do sertanejo da caatinga.

Considerado o ecotipo em que se insere a peça, passaremos a analisar as forças da literatura presentes no texto em questão.

As três forças da literatura no *Auto da gamela*

Como observamos, o *Auto da gamela* é um poema dramático regional que focaliza estritamente a área em análise – o Nordeste brasileiro. Outros aspectos, no entanto, podem ser destacados no texto, de modo que possa ser considerada uma obra nacional. Tal qual outros textos que focalizam o drama da caatinga, o auto apresenta o sofrimento do homem em função da terra, as credences e esperanças de um povo sofrido.

O início do texto apresenta um inventário da terra. No primeiro canto, intitulado “Lamentejos”, Jehovah e Lima (1980, p. 30) apresentam como é a terra e o povo que ali vive:

¹⁰ Segundo o prefácio de Mozart Tanajura: “Os autores do Auto da Gamela, antes de trabalhar o texto, fizeram uma longa indagação numa área delimitada, desde as barrancas do rio São Francisco até as caatingas do rio Gavião. Uma área vasta e de uma peculiaridade acentuada dentro do chamado ‘Polígono das Secas’. [...] Inúmeros empecilhos, desde a agressividade da natureza do solo, até a formação territorial e econômica, têm acarretado sérios problemas à vida do homem. O mais terrível de todos seja, talvez, o das estiagens prolongadas. Mas como ele também se agrava em outras áreas, faz-se mister lembrar um outro de igual ou até mesmo maior gravidade: o da educação. [...] Ora, se o homem só consegue se libertar pela educação e que a educação está ligada a uma série de fatores intrínsecos e extrínsecos, tais como alimento e saúde, a região da caatinga está longe de alcançar um estágio de evolução, a não ser que haja uma brusca mudança na estrutura agrária e educacional” (Jehovah; Lima, 1980, p. 14-16).

¹¹ Segundo o prefácio de Mozart Tanajura: “Uma gamela, não precisaria nem dizê-lo, é uma das peças do artesanato utilitário mais conhecida e serviçal na caatinga. Tem várias formas e tamanhos, é confeccionada de várias madeiras: umburana, cedro, vinhático, ipê, gameleira. É interessante observar como os autores falam da gamela no texto. Fazem a resenha de muitas serventias praticadas pelo povo” (Jehovah; Lima, 1980, p. 17).

Há, em cada volta de estrada,
rapinas em revoada
e saudades enterradas...
Há, no vento quente,
um lamento triste de estalos secos.
Há, nas faces sulcadas,
a sombra amarela da subnutrição.
Há, em cada barriga,
o ronco teimoso da fome,
há homens sem nome.
Há, nas varandas dos ranchos,
crianças de buchos crescidos
e pais impotentes e passivos.

A *mathesis* barthesiana, compreendida como a associação das diversas áreas de conhecimento, pode ser observada no excerto como a percepção geográfica e antropológica característica das regiões que sofrem com a seca na região Nordeste do Brasil. Outro ponto importante é a intertextualidade com *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, no verso “há homens sem nome”. Os elementos semiológicos – *semiosis* – presentes no trecho, como as rapinas em revoada, os estalos secos e o ronco teimoso de fome na barriga, são signos característicos de identificação do regionalismo em questão.

O que vem na sequência, assim como é possível observar ao longo da obra, é uma preocupação em descrever o drama da vida na caatinga. A intenção clara é chocar o leitor com base nas forças barthesianas de literatura. George Steiner explica essa espécie de elo entre obra e leitor. Para Steiner (1988, p. 29): “Quem leu *A metamorfose* de Kafka e consegue se olhar no espelho sem se abalar, talvez seja capaz, do ponto de vista técnico, de ler a palavra impressa, mas é analfabeto no único sentido que importa”. Do mesmo modo, não há como não se abalar com o que os autores do *Auto da gamela* chamam de “os aperreios na celebração do trabalho”. Jehovah e Lima (1980, p. 38), poeticamente, mexem com todos os nossos sentidos:

- Cavo as veias no chão seco da caatinga,
crivado de mil lascas de raios de sol.
- Vejo lábios quebrados de ais e suplícios,
grávidos de gemidos e pálidos de tristezas.
- Vivo triste de ouvir os aborreços do povo,
nos dias de consumo pelas bandas do sertão.
- Há vozes de enxadeiros e lágrimas de sangue,
mil braços em luta pela herança da terra.

Mais adiante, é possível perceber interdiscursividade com a tradição cristã, em linguagem que se assemelha à Bíblia, caracterizando a *mimesis* da esperança contida em textos prévios ao longo da história. Tal interdiscursividade é comum nos autos, dado o seu teor catequizante. Jehovah e Lima (1980, p. 43-44) retratam um pedido profético para que um salvador chegue, de modo que sejam asseguradas as valenças da terra e do céu:

- Bendito o fruto do ventre da terra
e o suor que goteja no casco do chão!
- Apressai, Príncipe da Luz e da Justiça,
com cangalhas de pão e esperanças!
- Bendita a chuva que cai e o sol que alumia
as planícies secas e os catingais agrestes!
- Apressai, Príncipe do Céu e da Terra,
com lavouras de ouro e frutos de mel!

Na sequência, podemos considerar a máxima de Barthes sobre o autor. De acordo com Barthes (1988, p. 67), “é a linguagem que fala, não o autor”. A linguagem em tom de protesto do *Auto da gamela* denuncia, então, a presença da cerca. Assim como é possível identificar no cemitério de *Torto arado* (2019),¹² a *semiosis* da cerca dentro do texto encontra relação com a famosa citação de Jean-Jacques Rousseau – maldito aquele que fez a primeira cerca e disse: isso me pertence! – denunciando as mazelas da sociedade. O intertexto de Jehovah e Lima (1980, p. 50) é evidente:

A cerca erguida em volta da fonte é a cerca da sede,
a cerca erguida em volta da estrada é a cerca da escravidão,
a cerca erguida em volta da justiça é a cerca da esperança,
a cerca erguida em volta do homem é a cerca da fome.

Na sequência do texto, é possível identificar a *mathesis*, relação com outras ciências e inferências, no que se refere às sabedorias populares e crenças do povo do sertão. A identificação da *mathesis* implica uma valorização do conhecimento popular, visto que estamos considerando um contexto de dificuldades a acessos básicos, como a educação, por exemplo. Jehovah e Lima (1980, p. 53) iniciam com cantos em procissões de penitência, e seguem com conhecimentos empíricos e previsões, citando que apenas os entendidos sabem decifrar os sinais da natureza.

¹² Em *Torto arado* (2019), de Itamar Vieira Júnior, a população da fictícia Fazenda Água Negra desafia as ordens do novo dono da fazenda e derruba o portão do cemitério para sepultar Severo – assassinado por defender os interesses daquele povo e incentivar a luta sindical.

A Mãe-Natureza escreveu no ar de uma forma,
que só os entendidos sabem decifrar:
o grilo que prenuncia chuva não parou de cantar,
a seriema gritou toda a noite passada,
na Lagoa do Canto.
O vento do norte ventou sem parar.
Um velho sapo agourento,
aquele que habita nas águas barrentas
da velha cacimba do preto Juvêncio,
coaxou toda a noite...
E a brisa já era um açoite,
nos galhos torcidos e mortos...
Em volta da lua, um círculo enorme,
um sinal que o homem sabe nunca falhar.

O auto atinge o seu ponto mais intenso dentro do que analisamos no trabalho, as forças barthesianas da literatura, no trecho que segue. O tom simbólico de Jehovah e Lima (1980, p. 64) é dado pela concretização da profecia do nascimento da criança, anunciada pelos pastores da enxada, sendo a *semiosis* e a *mimesis* os pontos de destaque, explorando a miséria e sofrimento numa tentativa de demonstração do real.

- Alegrai, homens da terra,
nasceu, na caatinga, mais um braço para o trabalho!
- Alegrai, homens da terra,
pelo fruto do suor, da fome e do cansaço,
gerado no ventre da mulher curtida de sol,
de poeira, de vento, da paisagem agreste do sertão!
- Alegrai, homens da terra,
no festim preparado para receber
o herdeiro da miséria,
da esteira rota,
das camas de vara,
das falanges emagrecidas pelas labutas da vida.

Os versos proclamam, no referido trecho, a alegria dos homens da terra pelo nascimento de mais um membro destinado ao árduo trabalho na caatinga. A ênfase recai sobre a figura desse novo ser, fruto do suor, da fome e do cansaço, gerado no ventre de uma mulher já marcada pelas adversidades do sol, da poeira, do vento e da paisagem árida do sertão. A exaltação é feita em um festim preparado para acolher o herdeiro da miséria, que surge como símbolo das condições precárias vivenciadas pela população, representadas por esteiras frágeis, camas de vara e corpos exauridos pelas labutas incessantes da vida.

A peça de Jehovah e Lima, nessa perspectiva, incorpora elementos simbólicos que permitem aprofundar a compreensão da realidade social e humana, utilizando recursos estilísticos que representam a dura realidade do sertão nordestino. A linguagem simbólica empregada na expressão dos sentimentos e experiências do povo, e a interseção entre a narrativa e a vivência cotidiana, conferem ao auto um caráter impactante. Através dessa utilização estratégica da linguagem, a obra busca envolver o leitor/espectador em um contexto emocional e reflexivo, com o objetivo de instigar a compreensão mais profunda dos aspectos sociais e humanos retratados na peça.

A gamela, o signo semiológico mais importante da peça, aparece. Perceber a simbologia e importância do signo gamela dentro do auto, bem como no espaço onde a peça acontece, é mergulhar na *mathesis* e na *mimesis*. Antes, contudo, se faz necessário analisar o conceito de semiotização, de Patrice Pavis,¹³ professor na área teatral da Universidade de Paris. Segundo Pavis:

Há semiotização de um elemento da representação quando este aparece claramente como o signo de alguma coisa. No *quadro* da cena ou do evento teatral, tudo o que é apresentado ao público passa a ser um signo 'querendo' comunicar um significado. [...] O processo de semiotização se realiza a partir do momento em que integramos um signo a um sistema significante e que estabelecemos sua função estética. Ao escapar do mundo real, a cena passa a ser o local de uma ação simbólica (Pavis, 2015, p. 356).

Partindo das considerações de Pavis, é possível perceber a gamela como signo cênico central do auto. A gamela, como explicado anteriormente, é um objeto de grande importância para o povo da caatinga. A escolha da gamela como local de nascimento do "Cristo" sertanejo pode ser interpretada como uma forma de ressignificar e adaptar a narrativa bíblica para refletir a realidade e os valores do povo da região. Essa abordagem teatral permite uma conexão mais profunda entre a mensagem do auto e a identidade cultural do público, destacando a importância da contextualização e da representação autêntica na encenação teatral. O "Cristo" sertanejo, criado por Jehovah e Lima (1980, p. 66), nasce não numa manjedoura, mas numa gamela.

¹³ Patrice Pavis (1947-), um dos maiores estudiosos e críticos do teatro no mundo, foi professor da Université de Paris 3 e Paris 8, bem como da University of Kent, em Canterbury. Autor de *Problèmes de sémiologie théâtrale*; *Le Théâtre au croisement*; *Confluences: le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains* e *L'Analyse des spectacles*, entre outras obras e estudos sobre o teatro intercultural, a teoria dramática e a encenação contemporânea.

- A ti, Gamela, vasilha rústica,
em teu seio insensível de madeira morta,
no teu leito irregular e incômodo,
entrego agora um ser humano e frágil.

A sequência do texto, em intertextualidade com os textos bíblicos, apresenta a “Oferenda dos reis-magros”. Partindo da premissa barthesiana (1988, p. 78) de que “o texto remete à ideia de jogo – é radicalmente simbólico, um sistema sem fim nem centro”, percebemos que o jogo simbólico criado no trecho destacado possui referencial claro, dentro das noções inerentes ao auto e sua função catequizante. Ao ambientar o auto no Nordeste brasileiro, Jehovah e Lima (1980, p. 72-73) criam os presentes ofertados seguindo o contexto de inserção:

- Eis os Reis-Magros da caatinga:
não trazem nas mãos, ouro,
incenso ou mirra,
mas pá,
enxada,
foice,
alavanca.
- Entrai e vigiai que o menino é nascido!

A comovente sequência do texto apresenta Francisco, o menino recém-nascido, doente e fraco. Apela-se para a *mathesis* das “sabenças dos benzedeiros da caatinga”, e a semiologia dos signos que aparecem no apelo merecem uma atenção especial. Jehovah e Lima (1980, p. 80) conseguem criar, por meio da linguagem teatral, a representação da tristeza.

- Benzedeiros, benzedeiros,
benzei com os ramos de alecrim,
o corpo de Francisco, pobrezinho,
que come farinha com água de sal,
que sara as febres com raízes do mato,
que cura as perebas com fezes de animais,
que cicatriza o umbigo com terra de cemitério,
que bebe água amarela e barrenta de açudes,
que lasca os lábios com feridas de moscas.

Apesar dos rituais e das “bendizências”, entretanto, não há o que se fazer pela saúde do menino Francisco, que retorna para a gamela – principal signo cênico do auto – e tem o rosto coberto, ao passo que explodem choros e lamentos em volta do menino morto.

Jehovah e Lima (1980, p. 100-101) encerram o auto com uma louvação à gamela, que é guardada para outros usos na vida da família sertaneja de luto.

- E é por isso que eu louvo a gamela
que esteve comigo todos os dias da vida,
que não viu meu descanso, mas que viu minha lida,
no fogão, na casa e na fonte eu estive com ela:
- lavou maus-olhados,
- lavou a miséria,
- lavou minhas tangas,
- velou minha sorte,
- lavou meu desespero,
- lavou meu abandono e lábios de irmãos mudos para sempre
pelos dedos da morte.
- Mas que não lavou e nunca lavará
a coragem que eu tenho de fazer de você,
vasilha-bandeira, onde hão de lavar
meus braços de apóstolo
e minhas mãos de guerreiro!

Ao finalizarmos esta reflexão acerca das forças da literatura no *Auto da gamela*, percebemos a necessidade de identificação que vai além da história de Cristo, e se aproxima de uma metáfora da própria vida no ecotipo apresentado, que ao se utilizar da dramaturgia, fica ainda mais perceptível; é o que fica evidente nas considerações de Ortega y Gasset (2014, p. 99):

[...] a experiência radical do homem é o descobrimento de sua própria limitação, da incongruência entre o que ele quer e o que ele pode. Sobre essa experiência radical, como sobre uma área ou solo, ele faz inúmeras outras. Viver é estar fazendo constantemente novas experiências. No entanto, todas estas inumeráveis experiências, que face à radical, podemos chamar de 'segundas', são meras modificações e variações de umas poucas e minadas 'experiências categoriais'. Entre estas, uma das mais importantes é a experiência de morte, entende-se da alheia, porque da própria não há experiência.

Ao considerarmos a identificação das três forças barthesianas da literatura no *Auto da gamela* – a saber: *mathesis*, *mimesis* e *semiosis* – destacamos que os conhecimentos subjetivos do leitor-espectador são fundamentais para a compreensão e valorização não apenas da peça, mas de toda a cultura da população que habita o ecotipo em questão. O leitor-espectador que consegue identificar as forças barthesianas no *Auto da gamela*, por meio do espetáculo teatral, tem a possibilidade de (re)analisar seus conceitos e

estereótipos.

Considerações finais

A peça *Auto da gamela* (1980), de Jehovah e Lima, difunde uma profunda reflexão acerca do sofrimento dos sujeitos de um ecotipo específico – a caatinga, no Nordeste do Brasil. A partir do título, referente às considerações do auto teatral e ao objeto gamela em destaque, os questionamentos e expectativas iniciais – como uma possibilidade de renascimento e esperança – são quebrados, mesmo seguindo uma estética semelhante em outros cânones nordestinos. As manifestações culturais expressas, evidenciadas pelo estilo e linguagem adotados, demonstram a representação direta, característica principal do jogo teatral. O destaque, no entanto, se dá pela quebra de expectativa, visto que no auto de natal em questão acontece a morte do recém-nascido.

O caráter subversivo no *Auto da gamela*, relacionado às perspectivas teóricas de Barthes, tende a promover a criticidade do leitor-espectador, fazendo com que as referidas forças da literatura – a *mathesis* (relação com outros conhecimentos, ciências e inferências), a *mimesis* (tentativa de representação do real) e a *semiosis* (uso dos mais variados signos a propósito de uma identificação do leitor com a *mathesis* e a *semiosis*) – sejam facilmente identificadas no destino da escritura – destino este que não é mais pessoal, pois, de acordo com Barthes (1988, p. 70), “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito”. Partindo-se dessa premissa, o leitor-espectador do teatro, que vive numa metáfora existencial e fugindo da racionalidade controlada, tende a encontrar a possibilidade de respostas e mudança de posicionamento em relação ao modo como pensa o mundo.

A leitura do *Auto da gamela* (1980), efetuada a partir das forças barthesianas da literatura, permite a assimilação das limitações e incongruências ocasionadas, principalmente pelo contexto em questão, justamente por assegurar pela literatura essas “experiências categoriais”. A semiologia de todos os elementos destacados na análise, principalmente do signo “gamela”, dentro do ecotipo mimetizado e relacionado aos vários aspectos e áreas de conhecimento explorados, permite uma experiência de olhar diferenciado e crítico de todo sofrimento representado, o que efetiva a ligação dos

conceitos de Barthes com o texto de Jehovah e Lima.

Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007a.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007b.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense: 1988.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HELIODORA, Barbara. **Caminhos do teatro ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

JEHOVAH, Carlos; LIMA, Ezechias Araújo. **Auto da gamela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e vida severina e outros poemas**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio – Ensaios sobre a crise da linguagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

Submetido em: 20 jul. 2023

Aprovado em: 27 nov. 2023