

A COMPADECIDA E O INFERNO: um olhar sobre os processos de criação de Gil Vicente e Ariano Suassuna

RESUMO

O universo ficcional da arte popular enseja um repertório de artifícios voltados a um diálogo efetivo com o público, a fim de cumprir seu papel de entretenimento, ao mesmo tempo em que reflete o homem no homem, um espelho polissêmico em que múltiplas vozes são representativas de uma sociedade heterogênea e capaz de surpreender-se a si mesma. O teatro como eficiente meio de expressar um discurso capaz de processar a decodificação de vários sentidos reveste-se de estratégias engendradas para cumprir seu papel de partícipe da vida social, revelando facetas subjetivas e repletas de mensagens. A feição farsesca, crítica e doutrinária de Ariano Suassuna em *Auto da Compadecida* com pincéis modernistas recria o mesmo discurso da Idade Média, quando o Humanismo de Gil Vicente empenhava-se em passar em revista a sociedade de seu tempo, a fim de advertir sobre pecados que a privariam da salvação eterna. Este ensaio busca indícios desse cruzamento de superfícies textuais, consideradas as distâncias cronológicas, sociais e estilísticas.

Palavras-chave: teatro popular, movimento armorial, catequese.

THE COMPASSIONATE AND HELL: a look at the process of creating Gil Vicente and Ariano Suassuna

ABSTRACT

The fictional universe folk art entails one devices repertoire aimed at an effective dialogue with the public in order to fulfill your entertainment role, while reflecting the man in man, a polysemic mirror in which multiple voices are representative of a heterogeneous society and able to surprise herself. The theater as an efficient means of expressing a speech able to process the decoding of many ways is of engendered strategies to fulfill its role as a participant of social life, revealing facets subjective and full of messages. The farcical feature, critical and doctrinal Ariano Suassuna in the *Auto da Compadecida* with modernist brushes recreate the same discourse of the Middle Ages, when the Humanism of Gil Vicente he strove to review the society of his time in order to warn of sins that deprive of eternal salvation. This essay seeks evidence that intersection of textual surfaces, considering the chronological, social and stylistic distances.

Keywords: popular theater, armorial movement, catechesis.

A COMPADECIDA E O INFERNO: um olhar sobre os processos de criação de Gil Vicente e Ariano Suassuna

Quando Aderbal Freire Filho ainda assinava Aderbal Júnior e esteve em Campos dos Goytacazes em 1976 para dirigir o *Auto da compadecida*, a convite da Faculdade de Filosofia de Campos, durante a Semana de Arte Universitária (ALVARENGA, 1993, p. 144), impôs uma condição: que o espetáculo fosse apresentado num circo. Na época, o comentário nos bastidores era que o polêmico diretor estaria exorbitando, passando dos limites, tendo em vista que a própria Fafic possuía auditório adequado, além de alguns teatros da cidade estarem disponíveis. Não se sabe como se deu o diálogo entre as partes e nem como foi a negociação. “Não sei, só sei que foi assim”: foi feita sua vontade e a faculdade alugou o Circo Caxambu, que estava em excursão pela cidade. Passado tanto tempo, hoje compreendemos seu acerto em montar o consagrado texto de Ariano Suassuna num ritual mambembe, cuja temática permeia entre a literatura de cordel e a carnavalização da visão mística do inferno, tão presente na trilogia de Gil Vicente, sobretudo no seu *Auto da barca do Inferno*. Este ensaio pretende uma rápida incursão nessas duas obras, com o fim de comparar seus textos, numa tentativa de lançar um olhar sobre seus processos de criação, sob a óptica da análise de discursos e de alguns conceitos-chave.

Para estabelecermos diferenças entre a literatura do Humanismo e do Modernismo Brasileiro, torna-se necessário avaliarmos o contexto histórico em que se deram tais movimentos, não como ações separadas pela cronologia, uma vez que encontramos algumas interpenetrações de estilos, mas, por refletirem visões de mundo, formas de governo e aspectos sociais, políticos e econômicos que marcaram as sociedades onde surgiram. Buscamos uma comparação possível de alguns pontos, a partir de duas grandes vertentes: a poesia e a prosa, embora seus limites sejam por vezes imprecisos nas manifestações dos autos em questão; também separamos as duas escolas sob uma óptica que privilegia pensamentos, estilos e formas, a fim de delinear os que as situam em seus domínios.

Para começar, lançamos um olhar sobre a época em que os cristãos já estavam organizados para combater os mouros (ou muçulmanos) no Oriente ou nos territórios europeus por eles ocupados, como a Península Ibérica. A partir daí, houve a implantação das ideias humanísticas (na segunda época medieval), onde se registrou toda a transição de um Portugal caracterizado por valores puramente medievais para uma nova realidade, marcada pelo mercantilismo e pela ascensão dos ideais burgueses. A economia de subsistência feudal foi substituída pelas atividades comerciais; uma época em que a Peste Negra matou um terço da população de Portugal; momento da Guerra de Cem anos, da escassez de mão-de-obra, das disputas na Igreja Católica (chegando a haver dois papas). Com a retomada da cultura clássica, esquecida durante a maior parte da Idade Média, o pensamento teocêntrico é deixado de lado em favor do antropocentrismo. Mas não podemos nos distanciar do fato de que o Tribunal do Santo Ofício, em sua primeira versão, já perseguia, julgava e punia pessoas acusadas de se desviar de suas normas de conduta, embora tenha sido oficializado pela Igreja Católica em Portugal somente em 1552.

Deste lado do Atlântico, avançando no tempo, verificamos que, da efervescência social do final do Séc. XIX, quando “a igreja perdeu seu poder, as monarquias balançaram e as novas democracias tinham cada vez mais problemas” (STRICKLAND, 2004, p. 66) nasceram os “ismos”, deixando a tradição de ser atrativa, abrindo portas a um futuro

que se vislumbrava imediato, que rompia com movimentos artísticos que pareciam eternos: novas ideias surgiam e subvertiam a ordem reinante em uma pluralidade de tendências, que motivaram a inauguração do novo século sob a égide da afirmação do conceito de “social”, cujo termo era relativamente recente. Manifestos clamavam pela defesa da criação de novos códigos que fizessem cair por terra a retaguarda acadêmica, pois, era o tempo de caminhar em direção ao futuro, era o tempo de *avant-garde*, termo militar que designa aqueles que, durante uma campanha, vão à frente da unidade; expressão que, traduzida para vários idiomas, “passou a ser empregada para designar aqueles que, no campo das artes e das ideias, estavam à frente de seu tempo” (DE NICOLA, 1998, p. 234).

Assim, considerados o cenário e as tendências que nortearam a arte a partir de uma nova estética que nascia da “era da máquina”, abrigando em torno de si o pensamento modernista, uma nova escola se contrapunha à ideia de eternidade da concepção clássica de arte, com o objetivo de abrir-se em leque de abertura e liberdade, voltando-se para um experimentalismo sem precedentes. Nessa era de modernidade, houve a dessacralização da arte, a propensão à representação genérica e desindividualizadora de cenas e personagens, a predominância da alegoria e o cosmopolitismo do processo literário, como destaca PROENÇA FILHO (2012, p. 269). Neste contexto se insere Ariano Suassuna e seu teatro, mais precisamente na terceira fase do Modernismo, a chamada Geração de 45. Mas a obra de Suassuna reúne elementos de diferentes movimentos além de um retorno ao pensamento humanístico, como o simbolismo, o barroco e a literatura de cordel, tão presente no Nordeste, vindo ele próprio a ser um dos fundadores do *Movimento Armorial*, que busca criar a arte erudita através da cultura popular nordestina, por meio de um movimento que inclui os diferentes tipos de arte, como dança, literatura, teatro, música e arquitetura.

Primeiras reflexões

Sobre o que poderíamos destacar dos dois primeiros atos do *Auto da Compadecida*¹ – o autor deixa a critério do diretor tal divisão –, citamos uma espécie de “complexo de viralatas” ao se menosprezar um nome tão comum no Nordeste, quando o Bispo, ao se ver diante da iminência de ser morto pelo cangaceiro Severino de Aracaju, numa tentativa desesperada de defesa, chama-o de “capitão” e, sem seguida, “é que nós não temos coragem de chamar uma pessoa tão importante de Severino” (p. 91). Também merece destaque a reflexão feita pelo personagem Chicó por ocasião da morte de João Grilo, quando diz sobre ele: “Cumpriu sua sentença e encontrou com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é ser vivo num só rebanho de condenados, porque tudo que é vivo morre” (p. 113). Esses primeiros atos contêm mais semelhanças com a farsa medieval: o enterro de um cachorro em latim, um gato de “descome” dinheiro e uma gaita que provoca a ressurreição das pessoas. O mérito de Suassuna está em teatralizar de maneira magistral essas ideias, “uma mecânica narrativa simples e divertida, prestam-se à sátira social e lidam com imagens fortes, de impacto imediato” (TAVARES *in* SUASSUNA, 2005, p. 179).

Como nosso objetivo aqui é analisar *o Auto* à luz da obra de Gil Vicente, nos ateremos ao terceiro ato da peça, que é introduzido ainda no final do anterior, no momento em que o Palhaço - alterego do autor, informado pelo próprio personagem (“o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia”, p. 16) -, informa que é preciso mudar o cenário para a cena do julgamento. E explica: “agora a igreja vai servir de entrada para o céu e para o purgatório”. Sobre os três destinos para onde vão as almas, há mais duas citações: “Os cinco últimos lugares do purgatório estão ocupados?” (p. 154) e “Ai meu Deus, é João! João, dizei-me o que quereis e se estais no céu, no inferno ou no purgatório!” (p. 164). À semelhança do

Auto da Barca do Inferno, o julgamento dos condenados ocorre em lugar neutro: em *A Compadecida* a ação se passa na igreja; na *Barca*, no momento em que elas (as almas humanas) “chegam a um profundo braço de mar, onde estão dois batéis: um deles passa para a Glória, outro para o Purgatório. É repartida em três partes: de cada embarcação, uma cena. Esta primeira é da viagem do inferno” (VICENTE, 1973, p. 55).

Elementos da cultura popular

A condição dialógica do homem também se manifesta sobre a produção artística de um modo geral: uma aproximação entre *Discurso na vida e discurso na arte : sobre a poética sociológica*, como já preconizava BAKHTIN (1976); uma parte presumida, que compreende valores comuns para os membros de uma dada sociedade, um mote para reflexão. “*Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem”, para outros ou para si mesmo*” (BAKHTIN, 1987) No *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente utiliza alguns elementos da cultura popular daqueles idos com a intenção de dialogar com o público, como podemos perceber em versos como “Põe bandeiras, que é festa./Verga alta! Âncora a pique!” (p. 56), revelando uma expressão ligada aos feitos das conquistas dos navegadores portugueses. Em outro momento, o Diabo canta uma quadra popularesca de seu tempo: “vos me venires a la mano/ e la mano veniredes./ E vos veredes/ peixes nas redes” (p. 58), uma insinuação à prisão (no caso, o Inferno) do Fidalgo. Adiante, cita uma expressão que chegou à atualidade em Portugal: “samicas de caganeira”² (p. 62), quando o personagem Parvo revela o motivo de sua morte. Também quando o Frade surge “com uma moça pela mão”, começa a dançar, imitando passos dos bailes da Corte dizendo “Deo gratias! Sou cortesão”: Tai-rai-rai-ra-rã;ta-ri-ri-rã/ta-rai-rai-rai-rã/tai-ri-ri-rã/tã-tã/ta-ri-rim-rim-rã/Huá!” (p. 65). Neste caso, percebe-se que imita um compasso ternário próprio da música renascentista, semelhante ao tordião de natureza similar à galharda e popular no meio do Século XV, tocada nos salões na nobreza. A cultura do espadachim também se faz presente, quando o mesmo Frade, portando uma espada, imita um combate com um inimigo invisível, para mostrar habilidade: “Alto! Levantai a espada!/ Talho largo, e um revés!/ E logo colher os pés,/que todo o al no é nada!...” (p. 66). Por fim, a própria imagem da barca que conduz à salvação, muito utilizada na literatura e na música católica, parece traduzir-se em canções populares, como a entoada pelos quatro cavaleiros ao final do *Auto*: “À barca, à barca segura, barca bem guarnecida, à barca, à barca da vida!...” (p. 77).

Já no *Auto da Compadecida*, são inúmeras as referências à cultura popular nordestina, a começar pela inserção da vestimenta do Diabo e do Encourado, informada pelo personagem Palhaço: “O distinto público não se espante ao ver, nas cenas seguintes, dois demônios vestidos de vaqueiro, pois isso decorre de uma crença comum no sertão do Nordeste” (p. 114). Além de ser referência, de que trataremos adiante, dos feitos de Lampião e Maria Bonita – que ganharam foros lendários nos repentes que ainda hoje são traduzidos em literatura de cordel –, são cantados alguns trechos de domínio público como “Lampião, grande cangaceiro, / pensava que nunca morria: morreu à boca da noite, / Maria Bonita ao romper do dia” (p. 63), assim como os versos populares recolhidos por Canário Pardo - compositor que, segundo MOTA (1976) foi “talvez o maior dos cantadores da terra de Paraguaçu” -, complementados por um fecho tradicional de repentistas:

*Valha-me Nossa Senhora,/ Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,/ a braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada,/ a braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio,/ mas hoje sou escaler.*

Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher”.
Meu verso acabou-se agora,
minha história verdadeira.
Toda vez que eu canto ele,
vêm dez mil-réis pra algibeira.
Hoje estou dando por cinco,
talvez não ache quem queira. (SUASSUNA, 2005, p. 144/145).

Ainda sobre invocações marianas, virou tradição o clamor pela “advogada” em momentos de medo, susto e consternação, como o manifestado pelo Bispo e pelo Padre, à chegada dos cangaceiros: “Ave, Maria! Valha-me, Nossa Senhora!” (p. 88), expressão que se popularizou em todo o mundo católico. Outra passagem, inserida no imaginário popular nordestino, importado da Europa, é a “Dança de São Guido”: refere aos espasmos teatralizados de João Grilo (p. 104) por ocasião de sua “ressurreição”. É interessante, também, o fato de personagens fazerem uso da segunda pessoa do plural para falar com divindades e seres de outra dimensão, como observamos no diálogo da página 164: “Chicó: João, dizei-me o que quereis e se estais no céu, no inferno ou no purgatório”/ João: Tenha vergonha, Chicó, estou vivo!”. Finalizando exemplos de cultura popular em Suassuna, citamos o “padroeiro pessoal”, uma extensão do padroeiro de uma localidade, como a fala do Padre (p. 136): “São João, meu padroeiro, não me deixe ir para o inferno, pelo amor de Deus”.

A intertextualidade como processo de criação

A palavra intertextualidade foi uma das primeiras, consideradas como bakhtinianas, a ganhar prestígio no Ocidente e, nesse sentido, considerando as duas obras em questão, podemos perceber claramente que ocorre um “cruzamento de superfícies textuais”, um diálogo de várias escrituras: “como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1967). Daí depreende-se que tais obras são espaços polissêmicos, levando o público leitor/plateia a um processo de decodificação de vários sentidos possíveis, uma vez que “(...) todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis” (BARTHES, 1994).

No *Auto da Barca*, Gil Vicente buscou inspiração em diversas representações desses estágios *post mortem*, sobretudo nos *Diálogos dos Mortos*, de Luciano de Samósata (especialmente os diálogos X- *Caronte, Hermes e mortos*; e XIX- *Éaco e Protesilau*); e na *Divina Comédia*, de Dante Alighieri; utilizou-se do temário tradicional das barcas na literatura religiosa medieval, tendo utilizado as barcas da *Virtude* e dos *Pecados* idealizadas por D. Duarte em *Leal Conselheiro*; aproveitou textos da *Dança dos Mortos*, de Juan de Pedraza; e, além do folclore português de Trás-os-Montes, a *Vita Christi*, de Ludolfo de Saxônia. Segundo Segismundo Spina, no Comentário do livro que usamos, de onde retiramos tais afirmações, “Respigam aqui e ali passagens que denunciam as possíveis fontes inspiradoras; mas as grandes obras são geralmente frutos de todo esse mundo de reminiscências”. Logo no início do texto de sua famosa peça teatral, Suassuna informa que “O auto da Compadecida foi escrito com base em romances e histórias populares do Nordeste... (...) seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno”. A 35ª edição/3ª reimpressão do livro, publicado pela Editora Agir para o Programa Nacional Biblioteca da Escola-PNBE, o qual tomamos por base para nossa análise, traz em suas primeiras páginas recortes de três dessas obras a que se refere o autor: *O castigo da soberba*, *O enterro do cachorro* e a *História do Cavalo que defecava dinheiro*, cujas recriações saltam de folhetos de cordel e ganham novas tintas na linguagem teatral, fundindo-

se em brilhante arquitetura. Tais cordéis, que nos remetem à gênese de relatos orais – e que ainda se mantêm como forma literária popular no Brasil introduzida pelos portugueses –, guardam o mesmo estilo dos trovadores medievais, com a proliferação das cantigas líricas e satíricas, sobretudo na Península Ibérica daqueles idos, mas, é o Humanismo do teatro vicentino que melhor abriga o movimento armorial nordestino para retratar o humor farsesco de Suassuna: uma crítica aos costumes e aos desvios de conduta da sociedade, cuja temática universal passa pela avareza, vaidade, oposição vida/morte, corrupção e esperteza, tendo como pano de fundo dogmas religiosos com acentuado discurso sobre moralidade, como se pode inferir das falas do Palhaço: logo no início (“Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia.”) e ao anunciar o julgamento das almas:

Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes. E basta, se bem que seja pouco. (SUASSUNA, 2005, p. 117).

Ao lermos o principal cordel que inspirou Suassuna, “*O castigo da soberba*”, de cuja ideia central foi escrito o *Auto da Compadecida*, verificamos tratar-se realmente do que se poderia chamar de plágio, não fossem as duas obras compiladas da tradição oral nordestina – no tema em questão (julgamento e destinos de almas) – recolhida por Leonardo Mota (1925) a partir dos repentes do cantador de rua Anselmo Vieira de Sousa (1867-1926). O próprio Suassuna, ao ser abordado por um crítico sobre essa apropriação, respondeu que “Oxente! Escrevi foi a peça!” (SUASSUNA, 2005, p. 175). De fato, “a tradição é um imenso caldeirão de ideias, histórias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a eles”, conforme cita Braulio Tavares no posfácio do *Auto*. Nesse fragmento do *Castigo*, percebemos nitidamente a semelhança:

*Alma – “Rainha, Mãe Amorosa,
Esperança dos mortais,
Quem recorre a vosso nome
Sei que não desamparais,
Eu pegando em vossos pés,
Sei que não largo eles mais.”*

*Maria – “Pois, alma, demora aí,
Enquanto eu vou consultar,
Fazer pedido a meu Filho,
Ver se eu posso te salvar,
Ver se teus grandes pecados
Têm grau de se perdoar. (CORDEL PARAÍBA, 2014).*

As referências como estratégia do *pathos*

Em sua obra *Arte Retórica* (1979), Aristóteles cita o *pathos* como uma estratégia para tentar obter a persuasão, usando o discurso para suscitar no auditório sentimentos favoráveis à recepção da tese que se quer transmitir. No *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente faz uso desses apelos, conforme os exemplos a seguir: Dom Henrique (“Ó precioso Dom Henrique, cá vindes vós? Que cousa é esta” quando avista o Fidalgo (p. 56), ironia com o nome do

Infante D. Henrique, fundador da Escola de Sagres; Barreiro (“Fez-me tanta caçoadada como Arrais lá do Barreiro”), localidade ribeirinha povoada após a Guerra de Reconquista, onde seus habitantes dedicavam-se à pesca e à extração do sal (p. 61); “Santa Joana de Valdez, cá é Vossa Senhoria”: filha de D. Afonso V, da Dinastia de Avis, falecida em 1490, vindo a ser beatificada tempos depois (p. 61). Trata-se de uma ironia do Onzeneiro para o Fidalgo; “A mulher que te fugiu para a Ilha da Madeira” (p. 62): possessão portuguesa colonizada a partir de 1425; “Ah! Não praza a São Domingos com tanta descortesia!” (p. 67): foi um frade e santo católico fundador da Ordem dos Pregadores; “Santa Úrsula não converteu tantas cachopas assim” (p. 69), virgem e mártir da Igreja Católica, padroeira dos jovens e órfãos, um deboche da cafetina Brígida Vaz; “Ele mijou nos finados no adro de São Gião” (igreja no distrito de Leiria, Portugal) (...) E comia carne de panela no dia de Nosso Senhor!” (p. 71), acusação ao Judeu; “Vem lá Pero de Lisboa?” (p. 75): famoso cavaleiro, almoxarife e sesmeiro de Lisboa na época de D. João II, ironia do Diabo; “Que diz lá Garcia Moniz?”: tesoureiro da casa da moeda de Liboa, à época de D. Manuel I; “...não tinha tanta gente como Afonso Valente, o que agora é carcereiro” (p. 76): cavaleiro d’El Rei e carcereiro da prisão de Lisboa; “Com São Miguel irás comer pão e mel” (p. 76): São Miguel Arcanjo, “Glorioso Príncipe da Milícia Celeste”; e “Ó Cavaleiros de Deus, a vós estou esperando” (p. 78): cavaleiros das Cruzadas, iniciadas a partir do Séc. XI.

No *Auto da Compadecida*, é citado o Padre Cícero Romão Batista (p. 102/105), conhecido como Padre Cícero ou Padim Ciço: na devoção popular obteve/obtem grande prestígio e influência sobre a vida social, política e religiosa de todo o Nordeste; a Dança de São Guido, já citada³; os versos de Canário Pardo, também já citados (p. 144/145), e uma referência a Murilo Mendes “Se a senhora continuar a interceder desse jeito por todos, o inferno vai terminar como disse Murilo: feito repartição pública, que existe mas não funciona” (p. 162)⁴. Além de Lampião (Virgulino Ferreira da Silva) – cangaceiro famoso em todo o Brasil, que aterrorizou Pernambuco no início do Séc. XX –, há outras referências regionais em sua retórica. O discurso apela aos sentimentos e emoções da plateia, impressionando-a, de modo a se sentir mais íntimo da história que está sendo contada.

A metalinguagem teatral

Com relação à metalinguagem como um processo em que se deseja falar da própria linguagem usada na comunicação, ou seja, quando a preocupação do emissor está voltada para o próprio código ou linguagem, observamos que essa interação em Gil Vicente se processa apenas no diálogo das rubricas, quando se dirige às pessoas que orientam e participam da encenação, como por exemplo “Vêm quatro cavaleiros cantando, os quais trazem cada um a cruz de Cristo...” (p. 77). Ao contrário, na obra de Suassuna, a todo momento há um diálogo com o público, não só a partir do personagem Palhaço (alterego do autor), em falas como “O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. O resto é com os atores” (p. 114), ou em “– Homem, morra, que o espetáculo precisa continuar!– Espere, quer mandar no meu morredor” (p.115), mas, também na própria interação do Palhaço no metateatro, como personagem, ajudando Chicó a transportar o “morto” João Grilo.

Ainda sobre a metalinguagem, é mister destacar a carnavalização na visão mística do inferno, que remonta aos primórdios da Idade Média, relatada no Séc. XI por Orderico Vital a partir da visão de São Grochelin: uma procissão de almas errantes do purgatório ocupadas em resgatar-se.

À frente vêm homens vestidos de peles de animais que carregam todo um aparato culinário e doméstico. Em seguida outros homens trazendo cinquenta caixões sobre os quais estão empoeirados curiosos homenzinhos com enormes cabeças, segurando vastas cestas na mão. Depois dois etíopes com um cavalete de tortura sobre o qual o diabo suplicia um homem, enfiando-lhe agulhas de fogo no corpo. Em seguida uma multidão de mulheres a cavalo que saltitam sem cessar sobre as selas guarnecidas de pregos incandescentes; veem-se entre elas algumas mulheres nobres, algumas reais e vivas no tempo da visão. Depois avança o clero e, para fechar o cortejo, guerreiros envoltos em chamas. (BAKHTIN, 1987, p. 343).

Consideradas as diferenças das representações de Gil Vicente e de Suassuna em relação à cena relatada pelo monge anglo-normando, verificamos que o julgamento das almas se reveste de alegorias que reportam a esses exageros de representação. No *Auto da Barca*, por exemplo, a personagem Brígida Vaz traz “Seiscentos hímens postiços e três arcas de feitiços” (p. 68). No *Auto da Compadecida*, os personagens Diabo e Encourado, representados como “dois demônios vestidos de vaqueiro” (p. 114) estão também inseridos em tal carnavalização.

O uso da ironia

Sob a óptica da polifonia, os personagens que povoam a prosa estão em permanente evolução e, na natureza ampla e multifacetada desse universo, cabe ao autor “recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada” (BRAIT, 2013, p. 192). E nessa recriação, atrelada ao estilo de cada autor, está o uso da ironia como figura de linguagem de característica tipicamente humana: um hábito de passado remotíssimo, chegando aos textos atribuídos a Homero e mesmo à Bíblia, por ser a maneira de se afirmar, de introduzir num discurso uma ideia contrária à lógica que a precede (asteísmo); ou quando se pretende puramente zombar (sarcasmo); ou ainda quando engrandece ideias funestas, fora de propósito e quando se faz uso carinhoso de termos ofensivos (antífrase). Tais expressões devem ser entendidas em um contexto em que a entonação vem marcada pelo tom de voz de quem fala, para que os ouvintes a percebam.

Analisados os dois textos, destacamos alguns exemplos das ironias de Gil Vicente em: *i*) o Diabo ao informar ao Fidalgo sobre a traição de sua mulher: “Quanto ela hoje rezou, / entre seus gritos e gritas. / Foi dar graças infinitas a quem a livrou de sua sombra” (p. 59); *ii*) o Diabo saudando o Sapateiro: “Santo sapateiro honrado, / Como vens tão carregado” (p. 63); *iii*) o Diabo recebendo de volta Brígida Vaz, a cafetina: “Ora entrai, minha senhora, / e sereis bem recebida... / Se vivestes santa vida, / vós o sentireis agora...” (p. 70); *iv*) o Judeu ao perguntar ao Diabo “Que barca é esta?”, este lhe responde “Esta barca é do barqueiro” (p. 70); e *v*) o Diabo ao Corregedor: “Santo descorregedor, / embarcai, e remaremos” (p. 72).

Do *Auto da Compadecida* listamos trinta e cinco uso de ironias, das quais citamos cinco: *i*) “Tudo o que é vivo morre. Está aí uma coisa que eu não sabia.” (p. 42): João Grilo debochando do companheiro Chicó; *ii*) “Que animal inteligente! Que sentimento nobre!” (p. 48/52/69): fala de vários personagens, na intenção de justificar o recebimento de dinheiro pelo testamento do cachorro; *iii*) “João Grilo, querido João Grilo, nós também estamos satisfeitíssimos com o senhor!” (p. 63): os eclesiásticos revoltados com a mentira de João Grilo; *iv*) “Ah, você sabe ler, João? / –Não, conheci pelo peso” (p. 83): João Grilo calculando o valor do dinheiro; “Grande administrador!” (p. 89): zombaria com o Bispo; e *v*) o

cangaceiro Severino de Aracaju, ironizando o dinheiro que será retirado do Padre e do Sacristão:

Três contos! Estou quase pensando em deixar o cangaço. Eu deixava vocês viverem, o bispo demitia o sacristão e me nomeava no lugar dele. Com mais uns cinquenta cachorros que se enterrassem, eu me aposentava. Podia comprar uma terrinha e ia criar meus bodes. Umas quatro ou cinco cabeças de gado e podia-se viver em paz e morrer em paz, sem nunca mais ouvir falar no velho papo amarelo” (SUASSUNA, 2005, p. 92).

A catequese narrativa

Entendida como ato de instruir à viva voz, a catequese como ensino oral da religião, sobre seus mistérios, princípios e códigos morais é considerada a parte principal do rito de iniciação de qualquer igreja que professe o cristianismo, sobretudo da Igreja Católica, que acentuou seus preceitos a partir de uma retomada com a Contrarreforma a partir das Cruzadas: catequizar significa instruir na palavra de Deus. Assim é que Gil Vicente, valendo-se do prestígio que adquiriu nos salões palacianos de Portugal, por meio de seu teatro em defesa da moral renovadora própria do Renascimento, recriou em suas farsas e autos católicos diferentes aspectos da vida de Portugal do Séc. XVI. Seu *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, foi apresentado na câmara de D. Maria I⁵, “para consolação da muito católica e santa D. Maria, estando enferma do mal de que faleceu...” conforme é citado nos Comentários do texto analisado: para confortá-la antes de sua passagem dessa vida. Suas encenações doutrinárias visavam a mostrar o homem egoísta, falso, orgulhoso, mentiroso, vil, mesquinho, avaro; um homem que apenas satisfaz seus desejos da carne e do dinheiro.

No texto vicentino são apresentados tipos humanos ainda arraigados a estilos de vida terrena, em seus aspectos social ou profissional ou praticantes de atos incompatíveis com o seu estado: um Fidalgo, rompante e fazendo-se acompanhar de um Moço que lhe transporta uma cadeira; o Sapateiro que traz suas ferramentas; o Judeu com um bode às costas; o Onzeneiro (agiota) com uma bolsa de dinheiro; o Frade com uma amante e portando uma espada de uso proibido pelos eclesiásticos; a alcoviteira, Brígida Vaz, com instrumentos de feitiçaria e cirurgia genital; o Corregedor com seus processos manipulados; o Promotor com suas falas em latim, também a extorquir o povo; um Enforcado que acredita que pagou seus pecados com a força, além de Florença, uma mulher. É interessante observar que apenas o Parvo, um inocente (espécie de bobo da Corte), e quatro Cavaleiros das Cruzadas vão para o céu, enquanto os demais caminham para o inferno.

Se no *Auto da Barca do Inferno*, o Anjo é quem pode decidir sobre o destino dos mortos – ele “salvou” apenas os cinco acima mencionados –, na *Compadecida*, ela desempenha o papel de advogada, pois, conforme diz João Grilo, “Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação?... (...) Sempre ouvi dizer que pra se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida” (p.122). Ela apela ao próprio Manuel – “Manuel é justo” (o próprio Encourado diz, p. 135) –, mas é sobretudo Nossa Senhora quem julga o destino dos mortos: “Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene” (p. 148). Mesmo personagens cruéis como os cangaceiros são perdoados: “... Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir para ali.” (p. 153).

Quanto à correlação entre personagens, poderíamos unir os dois vaqueiros Demônio e Encourado aos da ficção vicentina Diabo e Companheiro do Diabo; o major Antonio Moraes e o Padeiro se assemelhariam ao Fidalgo, pela “tirania” do primeiro e pelo fato de o segundo

também ser traído; O Padeiro se assemelharia ainda ao Judeu, pela exploração de seres humanos; o Bispo, o Padre e o Sacristão seriam a síntese do Frade da Barca; Manuel e A Compadecida desempenham papel semelhante ao Anjo no julgamento, embora este não tenha compaixão. Há um personagem no *Auto da Compadecida*, com rápida aparição, que se assemelha a Joane, o Parvo (tolo, ingênuo), o único enviado para o céu pelo Anjo, além de quatro Cavaleiros que lutaram nas Cruzadas: um frade, em cuja visão o próprio Encourado reconhece tratar-se de um santo: “Ele acaba de pedir para ser missionário e vai ser martirizado” (p. 129). Os demais personagens de Suassuna não têm perfil psicológico semelhante aos da *Barca*, apesar de alguns pedidos de perdão poderem ser comparados, assim como as respostas de Manuel e da Compadecida a eles. João Grilo – uma homenagem ao romance de cordel *As proezas de João Grilo*, de João Martins de Athayde (SUASSUNA, 2005) – e Chicó – este um aprendiz das “espertezas” do primeiro e que é “poupado” pelo destino –, personagens principais de *O Auto da Compadecida*, representam a parte farsesca da peça, cujas falas e ações costuram a trama em peripécias hilariantes. Não era essa a intenção da encenação de Gil Vicente.

Considerados os dois “julgamentos” e analisados os crimes e castigos impostos, destaca-se o fato de que Gil Vicente se preocupou em destacar a vilaneza do mundo, desconsiderando a misericórdia, enquanto Suassuna reconhece, pela fala da Compadecida, que “a carne implica essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo.” (p. 149). Também é importante ressaltar alguns apelos à dignidade humana, como por exemplo: “Se tivesse tido que aguentar o rojão de João Grilo, passando fome e comendo macambira na seca, garanto que tinham mais coragem” (p. 142); ou “Já foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa” (p. 156).

Reflexões finais

Aderbal Freire Filho tinha razão. Representar o *Auto da Compadecida* requer uma imersão num processo criativo que permeia entre o circo, a cultura popular e uma carnavalização ritualística que remonta aos primórdios da Idade Média: um esforço coletivo convergido a um diálogo com o público, numa polifonia de vozes dissonantes que fazem do espetáculo mambembe um momento de interação, com a caracterização de personagens os mais representativos dos seres humanos, tomados em caricaturas que mostram *personas* em suas expressões mais obscuras, ou que são convertidos em joguetes do destino diante de seu inexorável caminho em direção à morte e as consequências que daí podem advir. Como autor de comédia que busca o riso fácil, Suassuna se serve de estratégias bem engendradas para montar suas peripécias inspiradas no ideário popular nordestino, nascido dos repentes dos cordéis, ao mesmo tempo em que sua obra se reveste de aspectos doutrinário e catequético, a reprovar certos comportamentos sociais e a maldade humana, num cenário que mistura a aridez do sertão e seus “amarelos” com a religiosidade latente de um povo que sofre mazelas pela sobrevivência: uma crítica social de fundo religioso com as tintas mais brilhantes de uma região rica em tipos brasileiros. Ao compararmos a história de João Grilo com o texto de Gil Vicente, o pai do teatro português, encontramos muitas similaridades de propósitos, consideradas as distâncias geográficas, sociais e históricas, nas quais o julgamento das almas – essa alegoria criada pelo homem, exatamente por não saber o que acontece depois que morre, explorada com veemência por igrejas e seitas de todo o mundo – é um “espetáculo à parte”, mostrado como na visão mística do inferno idealizado desde o Séc. XI. Se no *Auto da Barca do Inferno* não há salvação para a maioria dos que morrem, a *Compadecida*, como a Mãe da

Misericórdia e como “advogada”, traz uma mensagem de tolerância, tão necessária a todos. Voltando ao ponto de partida: Aderbal começou os testes com atores campistas, colocou-os numa roda para que apenas andassem em fila; e os escolheu, um a um, para cada papel; e o espetáculo foi um marco na história do teatro da Planície Goitacá; e o resto não sei, só sei que foi assim.

¹ Escrita em 1955 e encenada pela primeira vez em 1956, em Recife, Pernambuco.

² Gastroenterite. No blogue do português José Maria Martins, ao ironizar um deputado que fugiu a um debate frente as câmeras de tv, diz que “*Manuel Alegre está com ‘samicas de caganeira’, como diria Gil Vicente*”. Disponível em <http://jose-maria-martins.blogspot.com.br/2011/01/manuel-alegre-esta-de-samicas-de.html>. Acessado em 20/06/2015.

³ Conhecida e documentada desde o século III d.C., a dança macabra, no Extremo Oriente, era parte de uma cerimônia mórbida em que, no quarto de um moribundo, o dançarino executava uma dança em desarmonia com o corpo, composta de movimentos convulsivos e espasmódicos, até começar a babar e perder a consciência. Disponível em <http://aopedapitangueira.blogspot.com.br/2013/04/a-danca-de-sao-guido.html>. Acessado em 20/06/2015.

⁴ Original de Murilo Mendes: “Ainda não estamos acostumados com o mundo./Nascer é muito comprido./O homem é o único animal que joga no bicho./ O inferno existe, mas não funciona./ Ser amigo é repartir a vida./ Só não existe o que não pode ser imaginado”. Disponível em <http://www.farmaciadepensamentos.com/pautorm09.htm>. Acessado em 20/06/2015.

⁵ Encenada pela primeira vez em 1517.

Referências Bibliográficas

ALVARENGA, João Vicente. *Três atos da história do teatro em Campos*. Itaperuna: Damadá artes gráficas e editora, 1993. 252 p.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Introdução Goffredo Telles Júnior. Tradução Antônio Pinto de CARVALHO. Rio de Janeiro: Editora Ediouro - Tecnoprint, 1979.

BAKHTIN, Mikail. *Discurso na vida e na arte: sobre a poética sociológica*. Trad. de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza da edição inglesa de TITUNIK, I. R. “*Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics*”. In: VOLOSHINOV, V. N. *Freudism*. New York: Academic Press, 1976 (Texto originalmente publicado em 1926).

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987. 420 p.

BARTHES, Roland. *Texte (théorie du)*. In: *Oeuvres complètes. Tome II (1966-1973)*. Édition établie et présentée par Eric Marty. Paris: Seuil, 1994, pp. 1677-89.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013. 223 p.

DE NICOLA, José. *Literatura brasileira: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1998. 504 p.

KRISTEVA, Julia. *Baktine, le mot, le dialogue et le roman. Critique. Revue générale de publications*. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, p. 438-65.

MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. 4ª edição. Rio de Janeiro: MEC - Editora Cátedra, 1976.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 20ª edição. São Paulo: Prumo, 2012. 368 p.

STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução de Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 198 p.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da compadecida*. Ilustrações de Romero de Andrade Lima. 35ª edição. Rio de Janeiro: Agir, 2005. 186 p.

VICENTE, Gil. *O velho da horta/Auto da barca do inferno/Farsa de Inês Pereira*. Introdução e estabelecimento do texto: Segismundo Spina. 6ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1973. 119 p.

Fontes de meios eletrônicos:

Ao pé da pitangueira. Diário de bordo na travessia da vida. *A dança de São Guido*. Disponível em <http://aopedapitangueira.blogspot.com.br/2013/04/a-danca-de-sao-guido.html>, Acessado em 21/06/2015.

Cordel Paraíba: espaço destinado a publicação de poemas e informações diversas relacionadas com a literatura de cordel. *O castigo da soberba: obra recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Sousa (1867-1926)*. Disponível em <http://cordelparaiba.blogspot.com.br/2014/03/o-castigo-da-soberba-obra-recolhida-por.html>. Acessado em 20/06/2015.

Farmácia de pensamentos. Blog de Sonia Aguiar. *Murilo Mendes (poeta - 1901-1975)*. Disponível em <http://www.farmaciadepensamentos.com/pautorm09.htm>. Acessado em 20/06/2015.

MARTINS, José Maria, blogue. *Manuel Alegre está de “samicas de caganeira”, como diria Gil Vicente*. Disponível em <http://jose-maria-martins.blogspot.com.br/2011/01/manuel-alegre-esta-de-samicas-de.html>. Acessado em 21/06/2015.