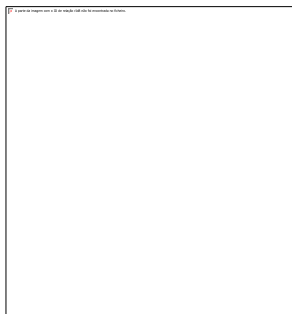


UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
FACULDADE DE TEOLOGIA



O Auto da Barca do Inferno e o Auto da Compadecida
Uma Audição Teológica

“Você não está no inferno. Aqui pode-se brincar”

MESTRADO INTEGRADO EM TEOLOGIA (*1.º grau canónico*)

Por Alexandre Córdova de Moura

Dissertação Final sob orientação do
Professor Doutor Dom José Tolentino Mendonça.

Lisboa

2018

RESUMO

O Auto da Barca do Inferno e *O Auto da Compadecida* são frutos, cada uma em seu tempo, de mentalidades e de sensibilidades profundamente cristãs. Ambas demonstram em seus textos aspectos diversos como a preocupação com a vivência religiosa social, a hipocrisia, a visão do homem perante a vida e a morte... *etc.* Ambas demonstram com refinadas doses de humor e sarcasmo denúncias sociais, que poderíamos dizer que são em certa medida denúncias proféticas e poéticas.

Contudo apresentam outros aspectos preciosos como a visão popular da existência e das questões teológicas como: Deus, julgamento, fé obras, salvação e condenação, a moral, a condição frágil do homem, o Acusador, o Céu, Inferno e Purgatório... Neste sentido ambas as obras são elementos sólidos para a sedimentação cultural do Evangelho, permitindo que este esteja sempre presente na sociedade.

Estas também contribuem, com suas visões, ora convergentes, ora divergentes, para o crescimento e enriquecimento do imaginário popular em diversas direções e sentidos, preservando e protegendo, nas suas medidas, as suas identidades nacionais de deformidades ideológicas perversas.

ABSTRACT

The *Auto da Barca do Inferno* and *Auto da Compadecida* are fruits, each are in thier, of the profound christian sens and mentality. Both demonstrate in their texts diverse aspects like the preoccupation with the social religious experience, the hypocrisy, the vision of the man before the life and the death... *etc.* Both demonstrate whith refined doses of humor and sarcasm, social denunciations that can be considered, in their own ways, prophetic and poetic denunciations.

These pieces also present precious aspects like the popular vision of existence and theological questions like: God, judgement, faithful work, salvation, condemnation, moral, the fragil condition of man, the acuser, Heaven, Hell, Purgatory... In this sense, both works are solid elements for the cultural sedimentation of the gospel, permithing that they may always be present in today's society.

These two pieces also contribut, in their own visions, either converging or diverging, for the increase and the enrichment of the popular imaginary in diverse diretions and senses, preserving and protecting in their own ways, their national identidies from ideologic perverse deformations.

PALAVRAS-CHAVE

Teoliteratura, Auscultação, *Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente, análise literária, gramática vicentina, perscrutação teológica, *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna, movimento armorial, teobiografia, perscrutação teológica, análise comparativa, imaginário popular.

KEY WORDS

Teoliterature, Auscultation *O Auto da Barca do Inferno*, Gil Vicente, literaly analysis, "vicentina" grammar, theological scrutiny, *O Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna, "armorial" movment, theological biography, comparative analysis, popular imaginary.

Dedicatória

Deus,
Família e as Pátrias

Agradecimentos

Deus, pela (s) história (s)

Compadecida

Gil Vicente e Ariano Suassuna

Meus pais pela transmissão da fé e da cultura,

Meus irmãos e ao resto da família pela força, oração, apoio, suporte, união, carinho e amor.

Irmãos do Caminho Neocatecumenal pelo anúncio do Evangelho, e por todo o resto (que é muita coisa!).

Aos formadores e irmãos do seminário pela caridade, paciência e oração.

Professor dom Tolentino Mendonça pela orientação,

Dr. João Nuno Alçada pela coorientação.

Leonor Xavier, portuguesa do Brasil e brasileira de Portugal.

Maria José pela ajuda, disponibilidade e prontidão.

Manuel Godinho, pela ajuda e prontidão.

Professor Olavo de Carvalho

Professor Rodrigo Gurgel

Professor Thomas Giulliano

Demais professores e mestres pela inspiração motivadora.

Índice

Índice.....	5
Introdução.....	7
CAPÍTULO I <i>O Auto da Barca do Inferno</i>	10
1.1 – Gil Vicente retrato e enigma.....	10
1.2 – Organização da obra vicentina.....	12
1.3 – Um homem e o seu estilo.....	13
1.4 – Elementos da gramática vicentina.....	15
1.4.1 – O teatro da linguagem em Vicente.....	17
1.5 – Uma obra começa pelo título.....	18
1.5.1 – O ambiente da Cena I.....	19
1.5.2 – O ambiente da Cena II.....	20
1.5.3 – O ambiente da Cena III.....	21
1.5.4 – O ambiente da Cena IV.....	21
1.5.5 – O ambiente da Cena V.....	23
1.5.6 – O ambiente da Cena VI.....	25
1.5.7 – O ambiente da Cena VII.....	26
1.5.8 – O ambiente da Cena VIII.....	27
1.5.9 – O ambiente da Cena IX.....	29
1.5.10 – O ambiente da Cena X.....	30
1.5.11 – O ambiente da Cena XI.....	31
1.5.12 – O ambiente da Cena XII.....	32
1.6 – Uma perscrutação teológica.....	33
1.6.1 – A Barca do Inferno.....	36
1.6.2 – Aspeto Escatológico.....	40
1.6.3 – Cena I- Anjo.....	41
1.6.4 – Cena I- Diabo.....	43
1.6.5 – Cena II- Fidalgo.....	45
1.6.6 – Cena III- Onzeneiro.....	50
1.6.7 – Cena VI- Joane o parvo.....	52
1.6.8 – Cena V- Sapateiro.....	57
1.6.9 – Cena VI- Frade.....	58

1.6.10 – Cena VII- Brísida Vaz.....	62
1.6.11 – Cena VIII- Judeu.....	63
1.6.12 – Cena IX- Corregedor.....	65
1.6.13 – Cena X- Procurador.....	65
1.6.14 – Cena XI- Enforcado.....	67
1.6.15 – Cena XII- Cavaleiros.....	68
1.7– Conclusão- A Barca do Inferno.....	72
CAPÍTULO II <i>O Auto da Compadecida</i>	75
2.1 – Ariano Suassuna: um homem, várias pessoas.....	75
2.2 – Movimento Armorial.....	80
2.3 – Esboço de uma Teobiografia.....	83
2.4 – Um olhar ao Estilo.....	87
2.5 – Recursos estilísticos.....	91
2.6 – Elementos da gramática ariana.....	92
2.7 – A galeria das personagens.....	95
2.7.1 – O ambiente da Cena I.....	98
2.7.2 – O ambiente da Cena II.....	104
2.7.3 – O ambiente da Cena III.....	112
2.7.4 – O ambiente da Cena VI.....	119
2.8 – Uma proposta de audição teológica.....	120
2.8.1 – Adentrar-se no <i>Auto da Compadecida</i>	120
2.8.2 – Cena I.....	121
2.8.3 – Cena II.....	122
2.8.4 – Cena III.....	124
2.8.5 – Cena IV.....	133
2.9 – Conclusão.....	135
Síntese Conclusiva	136
Bibliografia.....	143
Anexos.....	148

INTRODUÇÃO

A escrita nasceu com a função de registrar ideias e acontecimentos, uma espécie de diário factual e íntimo ao serviço do desejo de operar a comunicação de si. Com o correr das gerações, a literatura, potencializando esta função da escrita, tornou-se uma forma de perpetuação da memória humana, da sua inapagável pegada, procedendo ao envio de uma mensagem para o futuro, um relato das crenças, pensamentos e ações que ajudaram a construir uma determinada época.

Além disso, a literatura revelou-se, desde sempre, inseparável da pergunta pelo sentido último do que vivemos, mesmo se aparentemente ela apenas aborda a realidade do ponto de vista histórico e social ou se detém a explorar o seu imaginário e fantasma. Falar de literatura, e tentar defini-la é uma aventura imensa que ultrapassa, certamente, as fronteiras deste nosso trabalho, uma vez que ela se prolonga como sabemos por uma infinidade de universos possíveis. Mas gostaríamos de começar por aludir à preciosa matéria antropológica que ela representa. É nesse horizonte de compreensão que o nosso exercício se pretende inscrever.

Neste trabalho abordar-se-ão duas obras literárias, dois marcos prodigiosos da língua portuguesa, com um estatuto indiscutível no espaço da lusofonia: *O Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, e *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Um texto clássico tem, por norma, essa capacidade de atravessar incólume os tempos, tem a força de não envelhecer, mas permanecer como uma máquina de provocar incessantemente o espanto. Cada um destes textos escolhidos, originalíssimos representantes do género dramático, contém em si uma forma singular de ver a vida, de pesquisar o seu significado, de questionar o juízo e a morte, a humanidade e a divindade. Contém uma forma singular de fazer rir e chorar, de surpreender o leitor e de o reconduzir a si próprio. E é, a seu modo, um emblema de

como a literatura constitui uma interface privilegiada e necessária para a teologia e para a espiritualidade.

Como estrutura desta dissertação, começar-se-á pela apresentação de cada uma das obras, dedicando-lhes um capítulo. Interessou-nos descrever primeiramente a sua morfologia para, pouco a pouco, passar à discussão dos eixos semânticos que uma e outra põem em jogo. No capítulo de abertura, foca-se o auto vicentino para passar, em seguida, para o teatro escrito por Ariano Suassuna. Concluir-se-á com uma breve síntese que aborde aspectos de ambos Autos.

Em cada apartado dos capítulos, procura-se contextualizar o período histórico e social dos temas centrais, bem como a averiguação da mentalidade e conceção do mundo donde provêm. Em cada segmento tenta-se, de modo sucinto, expor também a biografia e uma espécie de cartografia teológica destes autores, para transitar depois para a análise propriamente dita, tomando em consideração quer a estrutura externa, quer a estrutura interna. Por fim, analisar-se-á os autos sob o prisma teológico, com o mapear das referências bíblicas e espirituais que se tornam importantes chaves de leitura. Verificar-se-á como estes textos apresentam argumentos teológicos muito curiosos e densos que podem servir de luz para a indagação que os leitores de todos os tempos podem fazer da fé, da vida e da morte, do seu sentido, da comunicação de Deus na história. Tal verificação liga-se ao nó deste simples trabalho que tem como pretensão salientar a importância teológica e espiritual da literatura, pois a teoliterária foi – e é! - uma grande formadora da alma da cultura luso-brasileira.

Ao parecer desse trabalho, a teoliterária deveria ser cada vez mais revisitada, pois é uma excelente forma de recordarmos quem somos, de onde viemos, e para onde vamos; é uma ótima lente para nos conhecermos em toda a nossa complexidade e originalidade. Mas é também um meio para aprofundar a natureza do próprio cristianismo. Não é por acaso que René de Chateaubriand deixou escrito: “*De todas as religiões que alguma vez existiram, a*

*cristã é a mais poética, a mais humana, a mais favorável à liberdade, às artes e às letras [...]”*¹. Essa liberdade serve para descrever o que a proposta cristã é.

¹ (PIRES,197: 8)

CAPÍTULO I

O Auto da Barca do Inferno

1.1. Gil Vicente, retrato e enigma

Pouco se sabe sobre a vida de Gil Vicente (1465?-1537). Sabe-se que foi poeta, escritor, ourives, mestre da balança da Casa da Moeda de Lisboa e artista que esteve ao serviço da corte real portuguesa. Acredita-se que tenha tido origens humildes, mas, embora demonstre um grande carinho pela cultura popular, os conhecimentos que demonstrou nas suas obras são vastos e profundos². Os esforços realizados na tentativa de reconstrução da biografia de Gil Vicente permitem constatar que não existem muitos documentos que abordem os dados da história e da vida do escritor. Com efeito, o mestre e autor preocupou-se mais com as suas obras literárias e e com a mensagem nelas inserida do que propriamente com a sua autorreferencialidade. Considerado o pai da dramaturgia portuguesa, tem uma vasta e extraordinária obra literária, que continua a ser, mesmo passados quinhentos anos de existência, uma referência para os dias de hoje, como é o caso da sua *Trilogia das Barcas*.

Não se sabe ao certo onde e quando Gil Vicente nasceu. Sobre estas temáticas existem discussões em aberto até aos dias de hoje. O que a maioria dos escritores e estudiosos estão de acordo é que muito provavelmente, tenha nascido em 1465 ainda que os pormenores escasseiem. Em relação a sua terra natal, suposições diferentes apontam Guimarães, Barcelos ou Lisboa. Todas as hipóteses possuem pretensamente argumentos com alguma validade, mas permanecem no campo das conjeturas³. Há estudos que indicam também que ele teria tido um

² (Cf. BERNARDES, 2009: 9).

³ (Cf. VIANA, António; VIANA, Maria; AFONSO, Maria 1972: 9-10)

segundo casamento e que teve cinco filhos: Gaspar e Belchior Vicente, do primeiro matrimónio, e três do segundo: Paula Vicente, Luís Vicente e Valéria Borges⁴.

Respigando os traços psicológicos do autorretrato desenhado nas suas obras, e o relativo consenso retirado do confronto de múltiplos estudos, Gil Vicente seria um homem livre e desembaraçado, sensível, criativo e cristão. Segundo alguns, Gil Vicente poderia ter recebido uma formação em alguma escola conventual e dessa forma conhecer as técnicas ensinadas pela *ars praedicandi*. Daí se justificaria, por exemplo, o seu conhecimento da língua latina, mais avançado que a grande maioria dos fiéis, bem como o profundo conhecimento da Sagrada Escritura que revela. Gil Vicente não era clérigo, mas como o comprovam as suas obras, era um homem próximo da teologia⁵.

Tal como indica João Nuno Alçada, Gil Vicente foi um homem, sábio e atento às problemáticas do seu tempo, portanto não se pode afirmar de nenhuma maneira que Gil Vicente era um espírito inculto⁶. O mestre Gil Vicente, como é conhecido em grande parte pela sua profissão de ourives, foi um homem medieval, profundamente medieval até, embora também demonstre, e não poucas vezes, uma sabedoria humanista, imagem dos períodos da história em mudança. Pendulando entre o período medieval e o embrião de algumas categorias do mundo moderno, Gil aproxima-se das ideias e do ambiente da Reforma⁷. Esta mudança de paradigma surge expressa nas suas obras, quando, por exemplo, aborda o tema da Expansão Marítima portuguesa, pois a Expansão teve uma missão ampla: levar a fé, tipicamente medieval, e não só favorecer o mercado, mas ao mesmo tempo contribuir para os avanços dos conhecimentos científico, geográfico, matemático, etc. Anterior a Camões, Gil Vicente foi o principal representante e modelo da literatura portuguesa, incorporando elementos populares na sua escrita que influenciou, por sua vez, a cultura popular portuguesa.

⁴ (Cf. TEYSSIER, 1982: 10-14)

⁵ (Cf. VICENTE 1943: 11)

⁶ (Cf. ALÇADA, 2003: 91)

⁷ (Cf. *Ibdem.* 30; Cf. BERNARDES, 2003: 147; 150; 153; 175)

Não é possível falar deste autor e de suas obras, sem considerarmos a profunda espiritualidade cristã vertida nas suas obras. Como veremos mais à frente ao analisar a dita *Trilogia das Barcas*, o seu apogeu como autor é um reflexo da sua séria e convicta experiência religiosa cristã.

Não nos é possível traçar um perfil pessoal deste autor, nem sequer ao menos uma biografia teológica, mas o que podemos afirmar convictos, até pelo tempo em que viveu, que Gil Vicente era católico. Afirmamos não somente pela obra mais à frente apresentada, mas pelos seus escritos de maneira geral. É impossível falar deste autor e de suas obras, sem considerarmos a sua profunda espiritualidade cristã que nas suas obras se refletem. Como veremos mais à frente a dita *Trilogia das Barcas*, o seu apogeu como autor, é um reflexo da sua séria e convicta experiência religiosa cristã. Não podemos saber como foi a sua real vivência como crente, mas que existe nele uma aguda sensibilidade espiritual, é inegável.

1.2 - Organização da obra vicentina

Como se vem tornando cada vez mais conhecida, a obra vicentina pode ser agrupada em três fases temporais: 1502-1514, com forte influência do espanhol Juan del Encina; 1515-1527, o ápice de sua carreira literária e teatral quando escreveu os seus mais célebres textos: *Trilogia das Barcas*, *A Farsa de Inês Pereira*, e o *Auto da Alma*. Este período ficou conhecido como teatro da atualidade, onde Gil Vicente faz muitas vezes um retrato satírico da sociedade do seu tempo, em que a crítica social não isenta nenhuma classe social; e por último 1528-1536, quando o seu teatro se torna bastante intelectualizado.

Mas antes de passarmos para a análise teológica de sua obra mais célebre, *O Auto da Barca do Inferno* ou *Auto da Moralidade*, destacaremos primeiramente as técnicas literárias, os termos e recursos estilísticos de Gil Vicente. Desta forma, mais facilmente conheceremos a

personalidade singular deste autor, para posteriormente passarmos à perscrutação teológica desta obra-prima indiscutível.

1.3- Um homem e o seu estilo

Veremos no mestre Gil Vicente, filho do seu tempo, mas marcado por um período histórico de transição civilizacional, quanto à sua cultura, baseada numa vivência moral, religiosa e espiritual sobressai num estilo literário próprio. Se pensarmos no que o Padre António Vieira (1608-1697) teorizou sobre o estilo este deve ser muito fácil e muito natural, mas ao mesmo tempo “muito claro e muito alto; tão claro que o entendam os que não sabem, e tão alto que tenham muito que entender nele os que sabem”⁸. António Vieira, que viveu no século posterior ao do mestre Gil Vicente, entendia que uma obra, sobretudo religiosa deveria chegar a todos, cultos e incultos, e que o estilo seria a chave para tal efeito. Ele opunha-se ao recurso à erudição exagerada e aos seus efeitos:

“Este desventurado estilo que hoje se usa, os que o querem honrar chama-lhe culto, os que o condenam chamam-lhe escuro, mas ainda lhe fazem muita honra. O estilo culto não é escuro, é negro, e negro boçal e muito cerrado. É possível que somos portugueses, e havemos de ouvir um pregador em português, e não havemos de entender o que diz?”⁹.

Se considerarmos atentamente os escritos vicentinos, havemos de notar que o seu estilo literário e a mentalidade encaixam-se perfeitamente nas palavras do padre António Vieira,

⁸ (ALVES, 1959: 20)

⁹ IDEM.

pois Gil Vicente pretendia que a linguagem deveria chegar às pessoas diretamente e não como vagos sermões “eruditos”.

“Pregar não é praguejar, mas sim animar os crentes a permanecer na fé e os não crentes a aderir a ela, dando assim prova do mais santo zelo religioso”¹⁰.

É fundamental termos em conta que, para lá de algumas obras de Gil Vicente constituírem uma forma de pregação¹¹, por serem catequéticas ou moralizadoras, este autor escreve especificamente o *Sermão feito à rainha D. Leonor* (1506)¹². Com Gil Vicente as palavras não “vêm e vão” vagamente. O seu génio aparece refletido numa linguagem desassombrada, mesmo inscrevendo-se no quadro da ortodoxia religiosa. Segundo José Alberto Lopes da Silva, Gil Vicente deve ser visto como um reformador religioso e cultural, mas dentre todas as críticas que lhe são atribuídas – entre estas estão incluídas proibições da Inquisição - não se encontra nenhuma relacionada com heresia¹³.

Podemos assim compreender que para Gil Vicente o seu teatro servia também como uma eficaz forma de intervenção, mantendo um considerável teor didático. Acerca desta perspetiva, Dalila da Costa sugere: “Esse caráter didático das obras de Gil Vicente, em especial *A Barca do Inferno*, seguem sempre, dentro do cristianismo, o ensino de Santo Agostinho e Dante, que veem a ordem submetida à vontade de Deus, que é o poder superior e regedor do universo”¹⁴.

Essa realidade observa-se especialmente no *Auto da Barca do Inferno*, pois encontramos aqui um conseguimento estilístico em tal grau que chegava a todos: as suas apresentações davam-se muitas vezes na corte, mas ao mesmo tempo, a clareza da linguagem

¹⁰ (Cf. VIANA, António; VIANA, Maria; AFONSO, Maria 1972: 26-27)

¹¹ (CRUZ, 1990: 18-19)

¹² Ibidem. 52-53

¹³ (Cf. LOPES 2002: 150)

¹⁴ (PEREIRA, 1989: 85)

atingia o povo. Não é por acaso que Gil Vicente retrata nas suas obras todas as classes: plebe, nobreza, fidalguia, clero e monarquia. A obra vicentina era tanto alta e nobre quanto acessível e popular, também pelo fato de ser comum a presença de marinheiros, ciganos, camponeses, fadas e demónios, e de referências – sempre com um lirismo nato – a dialetos e linguagens populares. Gil Vicente mantinha a linguagem habitual das personagens¹⁵.

Contudo, vemos que Gil Vicente recorre magistralmente à linguagem literária conotativa, chegando a misturá-la com tal maestria com a denotativa a ponto de deixar intrigado o seu interlocutor. Ao mesmo tempo que desperta nos seus interlocutores a sensibilidade à beleza literária, procede à denúncia incisiva dos vícios da sociedade.

1.4- Elementos da gramática vicentina

Defende Luiz Francisco Rebello que o teatro vicentino segue a trajetória do teatro medieval, que é vinculado à liturgia cristã. Contudo nota-se no teatro vicentino o ponto de viragem para o teatro moderno. Mas sublinha que os autos têm uma essência medieval muito forte¹⁶. Ora, um dos traços da medievalidade de Gil Vicente é a sua inclinação para os Autos como forma de criação. Grande parte de sua obra é composta por este tipo de composição. É importante lembrar que um Auto tem, para além da vertente teatral de diversão e de instrução, um fim moralizador, ainda que o tema abordado possa ser profano ou religioso, sério ou cómico¹⁷.

O autor recorre constantemente à força expressiva. Ele não fica manietado num cerimonial cortês: a frontalidade e a honestidade são das suas marcas mais originais. Aplica a ironia como instrumento purgativo em ordem à verdade. Isto a par de outros recursos estilísticos como a Elipse - Omissão de palavras necessárias ao sentido explícito. Ex: “[vinde]

¹⁵ (Cf. MONTEIRO, 1961: 21)

¹⁶ (Cf. VICENTE, 1982: 8;10;13) ; (Cf. TEYSSIER, 2005: 549); (Cf. SARAIVA, 1992: 193)

¹⁷ *Auto também pode significar uma peça de um só ato.

Á barca, à barca!” (v.1); Crases; Disfemismos; Enálages, Ex “*mantenha Deos esta coroa*” (v.417); Ênfases; Exclamações...

Carolina Michaelis, acerca dos estudos de Gil Vicente, recordava que nas suas obras o mestre não “exagera nas flores da retórica”¹⁸, mas como também sugere Dalila da Costa, coloca no seu ofício o arsenal e a economia de um grande poeta¹⁹.

O tom profético-sarcástico usado por Gil Vicente para denunciar e “ridicularizar” os vícios da sociedade e da Igreja, foi tão eficaz que Erasmo de Roterdão ficou intrigado com as suas obras²⁰. Um auto para Gil Vicente tinha essencialmente três funções: divertir, fazer uma análise da realidade social do seu tempo e defender o que entendia ser a verdadeira religião²¹. Escreve Paul Teyssier: “Tanto para conceitos de metafísica teologal como para os seus delicados sentimentos individuais, amor da natureza, e simpatia pelo povo e todos os perseguidos, o comediógrafo sempre procurava e encontrava expressão adequada, psicologicamente correta, mesmo onde as proposições subordinadas não estão gramaticalmente ligadas à principal com o rigor desejável”²².

No que concerne ao seu lirismo, Gil Vicente adota-o para as suas obras no aspeto religioso²³. As suas peças guardam composições poéticas de grande valor, a maioria delas marcadas por uma intertextualidade com a Sagrada Escritura. Um exemplo é a exortação que o Anjo (Arrais do Céu) faz para cada personagem. “Mas não só a Bíblia foi sua fonte de inspiração. Podemos apresentar aqui também a liturgia como fonte de inspiração do autor”²⁴, escreve José Alberto Lopes da Silva. Gil Vicente, nas suas obras, bebe das fontes religiosas, das quais possui um profundo convívio e procurará transmitti-las com ardor como se verá mais adiante: *Antigo e o Novo Testamento*, o *Breviário*, as *Horas Canónicas*, mas também algumas

¹⁸ (VASCONCELOS, 1945: 484)

¹⁹ (Cf. PEREIRA, 1989: 19)

²⁰ (Cf. TEYSSIER, 1982: 155)

²¹ *Ibidem.* 21.

²² IDEM.

²³ (TEYSSIER, 2005: 549)

²⁴ (Cf. LOPES, 2002: 80)

devoções²⁵. Até no esquema do seu teatro podemos ver a reprodução do esquema da sacramentária cristã: só do reconhecimento sincero do pecado pode-se chegar à redenção.

1.4.1 - O teatro da linguagem em Vicente

Neste apartado destacaremos palavras, termos, sentenças típicas, e até o modo de Gil Vicente apresentar as cenas, verificando como são delicadamente escolhidas para urdir a fluidez dramática. A linguagem forma uma espécie de teatro em si mesma, que nos permite extrair conclusões interessantes sobre o conjunto. O pai do teatro português tinha como marca uma liberdade de campo no desenho sociológico e moral das personagens, uma afiada capacidade de observação, sendo em muitas ocasiões um provocador-poético.

É tal a sua liberdade no uso de expressões e figuras, que chega ao ponto de acordar reações estupefatas nos seus espectadores ou leitores. Não poupando os poderosos no seu linguajar, Gil Vicente recorda-nos a dicção profética de Jesus Nazaré, nomeadamente em dois episódios particulares: o primeiro, na purificação do Templo (Jo 2, 13-22), onde Jesus, usando de um chicote (Jo 2, 15), derruba as mesas dos comerciantes e expulsa os vendedores do Templo que o transformaram numa casa de comércio; o segundo na perseguição que sofreu pela liberdade de linguagem (Lc 13, 31-33). Chama, por exemplo, Herodes de raposa. Gil Vicente utiliza amiúde essa força brutal que advém da demolição do estado de ilusão e mentira em que a vida social se instala. Notamos bem este fato na *Trilogia das Barcas*, onde o chicote poético e profético²⁶ estala com preventiva violência nos seus leitores ou espectadores. Lopes da Silva indica que “Gil Vicente denuncia o descalabro da sua época,

²⁵ (Cf. Vicente, 1943: 11); (Cf. TEYSSIER, 1982: 33); (Cf. LOPES, 2002: 14)

²⁶ (Cf. LOPES, 2002: 286)

umas vezes a brincar e outras a sério, apresentando-nos uma imagem surrealista dessa mesma sociedade”²⁷.

O facto de Gil Vicente não ser clérigo acabou por desempenhar um papel importante. “A tradição literária na sua época encontrava-se em grande parte nas mãos dos clérigos, como era no caso da Reforma, do grupo de famosos reformadores europeus. Até a época do autor, a preparação intelectual era levada a cabo nos conventos ou sob a sua tutela; os livros eram copiados e custodiados nas bibliotecas das catedrais e dos conventos”²⁸. Para operar um trabalho crítico como aquele que se propõe, Gil Vicente não ignora os riscos em que incorre. Ele precisava de uma estratégia genial. E desenhou-a com toda a habilidade, colocando o próprio Diabo a apresentar os vícios do clero, da nobreza e da fidalguia, “num jogo perfeito de diversão e autodefesa”²⁹. Não encontramos necessidade de comprovar que a sua ideia foi um sucesso. Gil Vicente foi um reformador, um profeta do humor.

1.5 - Uma obra começa pelo título

Na obra que passaremos agora a analisar é notável a influência da tradição medieval das chamadas moralidades. Ao relacionar o tema do Inferno com o seu “*Auto de Moralidade*”, Gil Vicente dá um importante e intrépido passo: buscar legitimidade para tratar de um tema tão religioso. Mesmo na condição de leigo ousa enfrentar a intricada questão do juízo final, temática normalmente reservada ao clero. Mas Gil Vicente apresenta a obra como sendo filho da Igreja inserido na sociedade. Existe claramente nesta obra um eco da situação da Igreja na época e traços de uma mentalidade consciente da necessidade duma reforma religiosa. Como sabemos historicamente, nesta época da cristandade, a Cúria Romana era a referência de

²⁷ *Ibdem* 284.

²⁸ *Ibdem*. 22.

²⁹ *Ibdem*. 30.

justiça, isto é, o tribunal do mundo cristão. Gil Vicente, porém, na sua ousadia poética “atreve-se” a condenar a Igreja nos seus representantes, embora não em si mesma, pois “Gil Vicente reconhece e sabe distinguir a Igreja como instituição divina, da Igreja de Roma nas suas atitudes motivadas económica e politicamente”, como aponta José Alberto Lopes Silva³⁰. Nesta obra, não só a Igreja está fora da prática da virtude e da moral, mas também muitas camadas da sociedade do séc. XVI. Consciente disso o arrais do inferno, o Diabo, e o Anjo, arrais celeste, esperam as almas em seus respetivos batéis.

1.5.1 - O ambiente da Cena I

O autor põe já na boca do arrais infernal, desde o princípio da obra, expressões fortes que captam vivamente a atenção dos espectadores ou leitores, de modo que fiquem atentos a tudo o que se vai passar. O facto do Arrais infernal invocar a Belzebu brandado para os ares, supõe um grito de uma forte chamada de atenção para algo aterrador e sinistro que se vai desenrolar.

Encontramos por exemplo, dentre estas sentenças gritadas duas emblemáticas: “*Abaxa má-hora esse cu!*” (v.16) e “*Põe bandeiras, que é festa*” (v.21). Para o leitor ou espectador, escutar ou ler o Diabo a dar ordens a um serviçal com um tom imperativo tão vigoroso, supõe que esta figura tem autoridade e poder suficientes para ordenar, rodeado por uma macabra alegria. Isto cria uma tensão confusa no leitor que se depara com um Diabo impante e disposto a levar adiante o seu trabalho de condenar almas pecadoras. Gil Vicente aborda a temática com seriedade e sentido de humor, causando já no princípio da obra, uma sensação antagónica com duas expressões que transmitem a ideia de severidade e alegria.

³⁰ Cf. *Ibidem*. 235.

1.5.2 - O ambiente da Cena II

Na cena II surge a primeira alma, a do Fidalgo. Indiferente à ideia de condenação, não se dá conta de que a barca vai ao inferno: “*Esta barca onde vai ora, que assi está apercebida?*” (v.25); faz tudo num tom de gozo: “*Para lá vai a senhora?*” (v.29); e chega a zombar do inferno “*Terra é bem sem-sabor*” (v.35) sem chegar a cogitar a sua condenação. Começam então pequenas provocações entre as personagens, onde cada uma tenta se sobrepor à outra. Somente após o Arrais infernal decretar com mais risadas (v.46) a sua condenação, Gil Vicente põe na boca do Fidalgo expressões que supõem angústia e aflição pela condenação: “*Par Deos, aviado estou!*” (v.70)³¹. Tal desespero é transmitido em forma de birra, pois o Fidalgo perante os arrais celestes chama-os de “*Jiricocins*”³² (v.71), embora se tente retratar: “*salvanor*”³³ (v.71).

Gil Vicente prossegue a construção da personagem através de detalhes sociolinguísticos que denunciam a classe: na “senhoria” do Fidalgo de “*solar*”³⁴, na “*Fantasia*”³⁵ (v.86) e “*fumosa*”³⁶ (vv.99, 105), e até no reconhecimento da sua culpa: “*folgava*”³⁷ em ser adorado”. Daqui para frente, o Diabo é que se expressa com mais veemência: “*Embarqu`a vossa doçura* (v.122), “*Ó namorado sandeu*”³⁸ (v.134), “*se estava ela* (sua amada) *requebrando*”³⁹ com outro de menos preço”⁴⁰ (vv.146-147), “*entre gritos e gritas... a quem a desassombrou*”⁴¹ (vv.153.155). Por fim, o Fidalgo mostra sofrimento pela condenação.

³¹ “Par Deos, estou bem arranjado!”

³² Asnos.

³³ Com o devido respeito.

³⁴ Linhagem.

³⁵ Vaidade.

³⁶ Arrogante.

³⁷ Tinha prazer; alegrava-me, jubilava-me, estava livre ou desafogado.

³⁸ Parvo, ingênuo.

³⁹ Saracoteando, tendo relações sexuais.

⁴⁰ Valor.

⁴¹ Consolou.

1.5.3 - O ambiente da Cena III

Na cena do Onzeneiro, Gil Vicente denuncia a vida pagã dessa personagem ao colocar na sua boca uma referência politeísta: “*Na safra de apanhar, me de Saturno⁴² quebranto*” (vv. 186-187), e mais a frente quando diz: “*Solamente pera o barqueiro nom me leixaram nem tanto...⁴³*” (vv.190-191). Adiante ainda, perto de atingir a consciência da sua condenação, o Onzeneiro reclama com o Diabo que levou “*tanta borregada⁴⁴*” (v.230) e manifesta vontade de voltar ao mundo dos vivos para pagar ao Anjo sua passagem. Nos últimos versículos, Gil Vicente apresenta a sua “brutalidade” lírica através da boca do Arrais infernal: “*per forç’⁴⁵! Que te pês⁴⁶, cá entrarás!*” (vv.234-235) ... “*Cal’-te, que cá chorarás.*” (v. 239)... “*...Falai vós cortês! Vós, fidalgo, cuidares que estai na vossa pousada? Dar-vos-ei tanta pancada com um remo, que renegues!*” (vv.243-247).

1.5.4 - O ambiente da Cena IV

Como se verá nesta cena, Joane, o Parvo, aborda o arrais infernal diferentemente de todos os outros personagens. É conveniente salientar que, nas obras de Gil Vicente, onde aparece um parvo este chama-se sempre Joane. Assim, a sua ingenuidade e espontaneidade estão já assinaladas desde a entrada e alertam os espectadores ou leitores para o que virá a seguir:

⁴² Saturno era o deus romano do tempo.

⁴³ O onzeneiro refere-se novamente às mitologias, agora porém, grega, segundo a qual os mortos teriam que atravessar o rio Aqueronte, pagando uma moeda ao barqueiro, de nome Caronte, pela passagem. Queixa-se ele de que não deixaram levar nenhum do seu dinheiro consigo, quando morreu, nem para pagar ao tal barqueiro da lenda.

⁴⁴ Recebeu tantos insultos, foi tratado como um animal, em suma recebeu do Anjo um som= insultos igual ao que faz o borrego.

⁴⁵ É necessário!

⁴⁶ Ainda que te custe.

“*Hou daquela!*” (v.248). Mas ao mesmo tempo essa figura tem uma certa dose de loucura que quer dar-se a conhecer (vv.249-551):

Joane: É esta naviarra nossa?

Diabo: De quem?

Joane: Dos tolos.”

Aqui o papel do Parvo é ao mesmo tempo o louco que não teme falar o que pensa, num grau de inocência imune ao cinismo. Esta personagem não tem medo de dirigir-se com dureza ao Diabo e nem hesita xingá-lo. Aqui manifesta-se também a sua livre loucura. Distintamente dos outros, o parvo surge como figura em outras cenas e possui mais intervenções, pois apesar de “*tolaço*” (v.262) assume aqui o papel de voz da consciência que acusa os personagens, inclusive o próprio Diabo, que na cena anterior ameaçava furioso os condenados (vv. 243-247). Escreve Paul Teyssier que “A linguagem que Joane o Parvo usa, exceto com o Anjo, demonstra que a sua audácia otimista o converte de Parvo em louco, isto é, um ser completamente à parte, liberto de regras e constrangimentos, em que a Ordem não exerce qualquer poder. O Diabo, com ele sente-se impotente. E por isso pode fazer ressoar na margem terrificante do rio de além-túmulo a jovial gargalhada da troça carnavalesca”⁴⁷.

Dos vv.248-295, ou seja, praticamente em toda a cena, encontramos termos, sentenças e expressões impactantes do Parvo que constata essa realidade: “*Hou! Pesar do meu avô!*”⁴⁸ (v.252); “*Samicas*⁴⁹ *de caganeira*” (v.258); “*De cagamerdeira. Má ravugem*⁵⁰ *que te dê!*” (v.259); “*Antrecosto de carrapato*⁵¹” (v.273); “*filho da grande aleivosa!*⁵²” (v.275); “*furta-*

⁴⁷ (TEYSSIER, 1982: 169)

⁴⁸ Com mil diabos!

⁴⁹ Talvez.

⁵⁰ Espécie de sarna (“*má ravugem*” é uma praga).

⁵¹ Espécie de piolho.

⁵² Adultera.

cebola!” (v.280); *Burrela*⁵³, *cornudo sejas* (v.282); *“cabeça de grulha*⁵⁴*! Perna de cigarra velha, caganita de coelha”* (vv.292-293) ...

Podemos observar no final da cena, junto do Anjo, que a sua humildade se destaca e que ele não é apenas um “franco-atirador verbal”. Gil Vicente aqui dá atenção aos detalhes de equilíbrio e em certa medida a sobriedade do texto:

“Joane: Queres-me passar além?”

Anjo: quem és tu?

Joane: Samica alguém”

Conclui Teyssier que “ao parvo toca ser o eixo entre os dois lados antitéticos da peça – os méritos positivos dos Cavaleiros e a corrupção dos pecadores –; servir de bode expiatório linguístico, assumindo em forma verbal, para a purgar, toda a impureza que estes representam”⁵⁵. João Nuno Alçada destaca que Joane é apresentado como louco. Contudo essa loucura é apresentada na mesma linha do *Elogio da Loucura* de Erasmo, pois essa loucura é reinterpretada como uma componente da sabedoria, e o *Louco-Sábio* é pertencente ao Reino da Razão⁵⁶.

1.5.5 - O ambiente da Cena V

Depois do intervalo salvífico com Joane, Gil Vicente volta a causticar a condição hipócrita, sempre com um tom mordaz que chega a causar polémica. Apresenta-se o Sapateiro como um homem que vem carregado de pecados, mas depois de descobrir qual é a barca do inferno, o

⁵³ Medricas

⁵⁴ Palrador.

⁵⁵ (TEYSSIER, 1982: 87)

⁵⁶ (Cf. ALÇADA, 2003: 97-101)

sapateiro com uma pergunta, dá a entender que morreu confessado. Mesmo assim o Diabo insiste que aquela é a sua barca, gerando assim uma polémica: se o sapateiro morreu confessado, por quê haveria de ser condenado? Vemos mais à frente o sapateiro insistir que deve ser salvo, pois está “*Confessado e comungado*” (v.321), ou até “*Quantas missas eu ouvi, nom me hão elas de prestar?*” (vv.332-333) e “*E as ofertas que darão? E as horas dos finados?*” (336-337). A polémica aumenta de tom, quando o Diabo denuncia a sua vida hipócrita: com “*dous mil enganós...roubaste bem trint’anos o povo*” (vv.325-327). O Sapateiro, imagem do comerciante aproveitador, rejeita veementemente a condenação com um linguajar de baixo calão (vv.319;340) causando um esclarecimento ao leitor ou espectador: como pode um homem tão convicto da graça ser tão presunçoso?

Poucos versos mais adiante a sua condenação é inevitável, e este é obrigado a aceitá-la e recolher-se (vv.338-339) impaciente (vv.364-367) na barca dos danados (v.313). Gil Vicente num rebate final põe na boca do Sapateiro uma palavra de sentido dúbio: “*Assi que determinais que vá cozer ò Inferno?*” (v.360).

Se nos detivermos sobre esta palavra “cozer”, daremos conta que na sua vertente oral, isto é, quando apresentada no teatro, os ouvintes não conseguem distinguir o seu sentido original: coser (costurar), ou seja, o de continuar a costurar os pecados no Inferno ou cozer (cozinhar), ser submetido ao fogo, tal como os alimentos, que é o que acontecerá ao Sapateiro no fogo do Inferno. Gil Vicente, com maestria linguística, usa dessa dupla interpretação para reforçar uma ideia irónica e válida em ambos os sentidos⁵⁷.

⁵⁷ (RECKERT,1983: 83)

1.5.6 - O ambiente da Cena VI

A este ponto, o mestre Gil Vicente já apresentou um mau exemplo de vivência religiosa, que abarca quase todas as suas dimensões: comungar, confessar, rezar ... *etc.* Agora o comediógrafo vai mais além e dá a conhecer uma personagem ainda pior que a anterior: um frade armado, de mão dada com uma moça, a sua prometida. Aqui Gil Vicente quer denunciar fortemente a situação lastimável em que o clero se encontrava.

Começamos por salientar que o Frade, personagem em destaque nesta cena, vem ao encontro do Arrais infernal trazendo uma moça pela mão e dançando, manifestando assim uma escassa seriedade para com a vida além-túmulo, imerso numa alegria frívola.

Este frade da ordem de São Domingos, segundo Gil Vicente a mais austera na observância dos costumes, apresenta desde logo uma discrepância entre a vida religiosa e a vida que levava de facto. Carlos Verdete e outros estudiosos apontam que esta ordem era a que na idade média, esteve, juntamente com a ordem dos Franciscanos, à frente do tribunal eclesiástico da inquisição⁵⁸. Podemos observar aqui uma crítica perspicaz de Gil Vicente.

Neste diálogo, é o próprio Frade que se condena. O Diabo apenas o confirma com as suas sarcásticas perguntas armadilhadas: “*Sabes também o tordião?*” (v.373); “*Essa dama, é ela vossa?*” (v.377); “*E não vos punham lá grossa no vosso convento santo?*” (vv.381-383). Aqui chega o frade a escusar-se acusando os outros membros do convento (v.384): “*E eles fazem outro tanto!*”. Depois dessa sentença o Diabo dita-lhes a condenação. Contudo o Frade tenta escapar com argumentos hipócritas, mal discernidos e até atrevidos para um sacrílego: “*Juro a Deos que nom t’entendo! E est’hábito no me val?*” (vv.389-390); “*Ah, Corpo de Deos consagrado! Pela fé de Jesus Cristo... Um padre tão namorado e tanto dado a virtude?*”

⁵⁸ (Cf. VERDETE, 2009: 39-42); (Cf. MESSORI, 2004: 34-36); Acesso Digital aos Sites:

<http://www.conoze.com/index.php?accion=contenido&doc=46/09-12-201722;05>;

<http://infocatolica.com/blog/historiaiglesia.php/1405051133-sobre-la-terrible-inquisicion#more23763/10-12-201721:08>; <http://infocatolica.com/blog/matermagistra.php/1401180940-establecimiento-del-tribunal/11-12-201721:46>.

Assi Deos me dê saúde, que eu estou maravilhado!” (vv.393-400) “*com tanto salmo rezado?*” (v.413); o frade ainda tenta através da luta de espada (vv.425-455) mostrar que aprendeu a “combater” contra o mal, mas em vão pois mais adiante será expulso da barca do paraíso.

Há aqui um pormenor importante. O Anjo nem lhes dirige a palavra. Quem lhes fala, acusando sobretudo o frade, é Joane (vv.465-466): “*Furtaste o trinchão*⁵⁹, *frade?*”. Existe aqui uma mensagem sem palavras, uma espécie de protesto silencioso da parte do Anjo. Gil Vicente soube expressar-se sem falar, e comunicar-se sem palavras.

1.5.7 - O ambiente da Cena VII

Gil Vicente continua penetrando sua temática de maneira áspera e sem reboço. Desta vez a personagem a dirigir-se para a barca do Inferno é a Alcoviteira Brísida Vaz, uma das poucas personagens cujo nome próprio aparece (incluindo Joane, Joanatão, o Sapateiro e Florença, a amante do Frade).

Tal como outras personagens Brísida Vaz confessa e admite os seus pecados, mas não demonstra arrependimento e sim a mais alta hipocrisia. Gil Vicente é duro na crítica ao afirmar que a Alcoviteira vinha com seiscentos virgos⁶⁰ postiços, três arcas cheias de feitiços, três armários de mentir, cinco cofres de mexericos, alguns furtos alheios, joias, e dois coxins⁶¹ d’encobrir, mas a maior carga são as vendas comerciais das moças (vv.501-504).

Gil Vicente continua a chicotear ironicamente esta personagem (retrato duma figura social), denunciando a sua ganância, perversidade e hipocrisia, ela que se autorrepresenta

⁵⁹ Mulher apetitosa.

⁶⁰ Hímenes ou membranas que representam a virgindade das mulheres.

⁶¹ Almofadas em que se sentavam as moças e os frequentadores.

como mártir (vv.509, 531), sofredora de açoites e tormentos (vv.501-511), chegando a afirmar que se ela fosse ao inferno, todos deveriam ir (vv.513-514). Brísida dirige-se à barca do paraíso, e tenta por meio de sutil delicadeza entrar na barca: “*mano, meus olhos*” (v.517). Contudo o Anjo responde-lhe três coisas: a primeira, que não sabe quem a traz até àquela barca (sinal de que não há nada entre a salvação e Brísida Vaz) e a segunda e terceira são curtas despedidas pouco delicadas: “*Ora vai lá embarcar, não estês importunado... Não cures de importunar, que nom podes ir aqui.*” (vv.541-542,545-546). Brísida confessa os seus pecados, mas não vê mal algum em seus atos, antes apresenta-se mais santa que Santa Úrsula, a padroeira das virgens. Por fim o Diabo depois de recebê-la em sua barca diz-lhe que ela sentirá a boa vida que viveu, sendo “bem recebida” (vv.554-556).

1.5.8 - O ambiente da Cena VIII

Em continuação, mal embarca Brísida Vaz, vem um Judeu com um bode às costas. Como sabemos o bode é o animal que faz parte dos sacrifícios nos rituais da religião judaica, como o meio de expiação dos pecados. Gil Vicente poderia muito bem ter apresentado esta figura de outra maneira: com uma *quipá* por exemplo, mas não o faz. Porquê? Como tem visto até agora, todas as almas que vão ao encontro das barcas trazem consigo aquilo que viveram em vida, menos no caso de Joane, que transporta na sua ingenuidade a louca tolice. Em todos os casos os condenados levam consigo aquilo que foi imagem do seu pecado em vida.

O Judeu poderia ter aparecido muito bem com dinheiro ou com um saco vazio como o Onzeneiro, no entanto vem com um bode às costas. Estaria o mestre Gil Vicente fazendo uma alusão à religião judaica, referindo-a como pecaminosa, ou que praticá-la seria um erro? A resposta é não. Gil Vicente utiliza termos fortes para denunciar a falta de honestidade e consistência moral dessa personagem, retrato social de outros judeus que agiam desta

maneira. Sendo arrogante pergunta porque não irá o bode onde vai Brísida Vaz (vv.573-574) e tenta mercantilizar mais uma vez, pedindo o auxílio doutro condenado, o Fidalgo, que nada pode fazer por nenhum dos dois. Há aqui uma crítica velada, pois predominava a ideia, naquela altura, de que os Judeus, ricos, controlavam a justiça, dessa forma deformavam a justiça⁶². Não conseguindo levar o bode, o Judeu impropera contra o Diabo sem poupar linguajar forte (vv.581-587).

Aqui o Anjo também não tem participação (possível forma de protesto silencioso). Quem fala, por conseguinte, é Joane, que denuncia com vigor o seu pecado e põe o Judeu na condição do animal: “*Furtaste a chiba, cabrão?*” (v.588) “*gafanhoto d’Almeirim*”(v.591), “*Ele mijou nos finados n’ergueja de São Gião!*” (vv.595-596), “*E comia a carne da panela no dia de Nosso Senhor!*” (vv.597-598).

Dessa forma ficam manifestos os pecados do Judeu: roubo, corrupção, falta de amor e de misericórdia com mortos e vivos e o facto de estar fechado à verdade de Cristo. A crítica vicentina é tão mordaz a essa figura que na sequência da sua condenação, o Judeu nem sequer vai na barca como os outros condenados, mas “*à toa*”⁶³ (v.601). Com isso pode querer dizer Gil Vicente que o Judeu é tão mau que não merece nem ir junto com os condenados. É bem provável essa interpretação se tivermos em conta que a este, o Diabo não faz sarcasmos: *Sus, sus! Dêmos à vela!.. que sois mui ruim pessoa*”. A esta personagem o Diabo é direto e sem delongas, e assim embarca.

Resta-nos perguntar: seria Gil Vicente antissemita? À partida pode parecer que sim, pois, historicamente falando, o período em que essa obra foi escrita situa-se bem próximo ao período da instituição da inquisição em Portugal, a qual sentenciou judeus ao exílio ou à morte. Contudo podemos afirmar categoricamente que a resposta é não. Gil Vicente não era antissemita. Ele dirigiu as suas críticas por todo o espectro social e religioso. Maria Leonor da

⁶² Cf. Acesso Digital ao Site: <https://www.luso-livros.net/Livro/auto-da-barca-do-inferno/> 08-10-2017 22:34.

⁶³ No reboque da barca.

Cruz escreveu: “Nos tempos da perseguição aos judeus, Gil Vicente não teve medo algum em criticar o fanatismo obscuro de certos clérigos demasiado prontos em descobrir castigos divinos, como sucedeu em Santarém com o terramoto de 1531”⁶⁴. Por essa ocasião escreveu Gil Vicente a el-rei uma carta na qual descreve a “fala” que dirigiu aos frades da cidade, censurando-os por aumentarem o terror do povo, querendo ver no terramoto o efeito da cólera divina e não um facto natural⁶⁵.

1.5.9 - O ambiente da Cena IX

Esta é a cena do Corregedor. Mal acaba de chegar, o Diabo já o recebe com uma saudação mordaz: “*Oh amador de perdiz, que gentil carga trazes!*” (vv.608-609). Perdiz é uma ave que se dizia usar como pagamento para subornar alguém, pedindo-lhe favores. Ao dizer que o corregedor é um apreciador de perdiz está a dizer ao mesmo tempo que ele aceitava suborno⁶⁶. Dessa forma entendemos o Corregedor carregado de processos judiciais. Estes não foram os seus pecados, mas sim a falta de honestidade em conduzi-los. O Corregedor fazia aceção de pessoas.

Depois de protestar inocência (v.610), tal como os outros condenados, não aceita a sua sorte. O Diabo, porém, repleto de ironia, convida-o para o embarque: “*Santo descorregedor, embarcai, e remaremos*” (vv.619-620)⁶⁷. O leitor atento dar-se-á conta que a figura do Arrais infernal é incansável, e de certa maneira até se diverte com a condenação das almas: dessa maneira meditará ele próprio em como está aberta a possibilidade da condenação.

⁶⁴ (CRUZ, 1990: 13)

⁶⁵ (Cf. VIANA, António; VIANA, Maria; AFONSO, 1972: 26)

⁶⁶ Acesso Digital ao Site: <https://www.luso-livros.net/Livro/auto-da-barca-do-inferno/> 09-10-2017 20: 36.

⁶⁷ (CRUZ, 1990: 22)

Apesar do Corregedor “gastar todo o seu latim” demonstrando sabedoria mundana, na tentativa de escapar às penas infernais, é contestado à altura. Percebe então que o Diabo é perspicaz e astuto, e não como os pobres lavradores que ele desprezava sem lhes fazer justiça (vv.661-664). Gil Vicente numa manobra magistral põe a mentira escancarada em latim na boca do Corregedor e depois da mesma forma o contra argumento na boca do Diabo. Mas até em latim o Arrais infernal sabe expressar-se com ironia.

O fato de o Corregedor falar em latim quer dizer que era, para lá de juiz, um homem excepcionalmente culto. É importante lembrar que o latim era a língua da Igreja, mas também ligada às artes, ensino, e no caso do corregedor, ao Direito. Mas nem isso lhe serve. Para ele corrupto, conformista com subornos, nem bradar em latim basta: “*Domine, memento mei!*”⁶⁸ (v.647). Todo o seu papel foi isca para o fogo infernal (cf.vv.645-646), não temeu a Deus (a sua justiça divina), nem ele, nem a sua mulher (vv.659-660). Também no seu caso não há uma audiência com o Anjo. O Diabo diz que outros como ele, “*lá estão atormentados*” (cf.vv.675-676). Mas não se dá por vencido. O Corregedor tenta ainda na próxima cena levar o pleito adiante, mas agora com mais uma personagem.

1.5.10 - O ambiente da Cena X

Entra em cena mais uma alma em direção à barca infernal. O Procurador carregado de livros intervém na conversa com um tom solene e formal, mal sabendo da sorte que o espera. O Diabo sentencia a condenação de ambos. O vocabulário é latinista, isto é, jurídico e religioso. Gil Vicente na condição destes dois evidencia que a salvação esteve ao alcance de um e outro, mas eles não cuidaram do que era mais importante (v.695). Mesmo morrendo confessado, “*o que havia roubado encobriu ao confessor...*” e como queria a absolvição de qualquer

⁶⁸ Ó Senhor, lembra-te de mim!

maneira, não restituiu o roubo para poder obter o perdão (vv.698-704). Nota-se que este é um homem voltado somente para as leis e as letras não entendendo nada acerca da Graça, da liberdade e do perdão divino. Mas agora é tarde para “*esperar em Deus*” (v.706)

Resolvem então acudir ao Anjo da barca do Paraíso, e esta figura celeste diz-lhes que para serem filhos da ciência e voltados sempre para os processos colocaram-se numa condição insuficiente (vv.711-714). Agora o Anjo é o seu juiz. Mas não só Joane, o Parvo é o advogado de acusação! E mesmo com o “*latinus macairos*” Joane apresenta formalmente a acusação: “*Hou homens dos breviários, rapinastis coelhorum et pernis perdigitorum*⁶⁹ e mijais nos campanários” (vv.717-720). Em relação a esta última parte é difícil saber se deve ser tomada de modo literal é uma metáfora sobre o desprezo, pois o Parvo compraz-se em falar de excrementos.

Aqui já nada os pode salvar, nem mesmo os belguins, isso é, os antigos funcionários judiciais, espécies de seguranças. A condenação é imediatamente sentenciada pela justiça divina o Anjo divino “bate o martelo” (vv.725-728). Para mais uma surpresa do leitor, dentro da barca o Corregedor cumprimenta Brísida Vaz, porque era sua conhecida, tanto por ser seu cliente ou por não fazer justiça às jovens.

1.5.11- O ambiente da Cena XI

É a vez de o Enforcado ir ter com o Arrais infernal. No caso desta personagem, o sentido do seu nome é literal. Foi condenado à morte pela força. Temos de situar este encontro na mentalidade da época. No entanto o Enforcado chega com a esperança de que foi um bem-aventurado, segundo Garcia Moniz⁷⁰ (vv.755-761).

⁶⁹ Roubastes coelhos e pernas de perdigotos.

⁷⁰ Tesoureiro da Casa da Moeda de Lisboa e superior de Gil Vicente; (Cf. BRAAMCAMP,1944: 118)

O Diabo como sempre deleita-se e ironiza com os enganados. O diálogo com esta personagem é rápido. As poucas vezes que lhe fala o Diabo, são para confirmar a sentença infernal (vv.754; 762-763; 765; 794-795). Sem se dar por vencido o Enforcado tenta argumentar com a finalidade de convencer o Diabo de que é um bem-aventurado digno do Paraíso. Mas o Arrais infernal não permite que ele “se enforque” mais com conversas. A condenação pela vida trapaceira, e não purificada pela violência ou pelas rezas da prisão é mais que certa. Como prova disso, podemos ver mais uma vez que não existe interlocução com o Anjo, isto é, não existe sequer a possibilidade de recorrer a um diálogo com a misericórdia divina.

1.5.12 - O ambiente da Cena XII

Nesta cena, o leitor atento questionar-se-á se não há quem possa salvar-se, pois de acordo com a cena IX de Joane o parvo, o Anjo pediu-lhe que aguardasse, na beira do rio à espera: “*veremos se vem alguém merecedor de tal bem que deva de entrar*” (vv.304-307).

Entram em cena quatro cavaleiros cantando, cada um traz uma Cruz, o autor apresenta-os como mártires que morreram em poder dos mouros, tendo, portanto, dessa maneira todos os pecados perdoados. O leitor que provavelmente esperaria mais um personagem com esperança de salvar-se com Joane, fica espantado por “deparar” com quatro personagens já redimidos dos seus pecados. No seu cantar aludem à barca do Paraíso, mas cantam também para os pecadores (vv.836-839):

*“Vigiai-vos, pecadores,
Que, depois da sepultura,
Neste rio está a ventura*

*De prazeres ou Dolores!**

Diferentemente dos condenados, não param na barca do Inferno: vão diretamente para a do Paraíso. O Diabo tenta convidá-los para conversar, mas eles negam-se a isso. Aqui a trama inverte-se: toda a autoridade está na boca dos cavaleiros e não do Diabo: “*Vós Satanás, presumis? Atentais com quem falais!*” (vv.845-846).

Seguidamente a uma última tentativa do Diabo, os Cavaleiros dizem que morreram por Cristo e que, portanto, quem o faz não vai em tal barca (vv.853-854). Ao chegarem à barca do Anjo, são recebidos com louvores e alegria, tendo como promessa a paz eterna, e assim embarcam.

1.6 - Uma perscrutação teológica

No ambiente social, cultura e religioso em que se desenvolve a literatura vicentina, a Europa mergulhava paulatinamente no período da Reforma Religiosa, com profundas consequências. Nos anos de 1517-1519 em que Lutero é condenado, Gil Vicente escreve a *Trilogia das Barcas*, dessa forma, como sugeriu Dalila da Costa: “integrando-se na missão reevangelizadora católica, e tornando-se assim um dos seus maiores representantes em Portugal, como leigo e escritor”⁷¹.

A grande temática tratada pela Reforma foi a Graça: esta dá-se pela Fé ou pelas obras? Como veremos todos os personagens são julgados e condenados não só pela Fé, mas sobretudo pelas obras explicitando passagens como: “Nem todo que disser Senhor, Senhor,

⁷¹ (Cf. PEREIRA, 1989: 72)

entrará no Reino dos Céus, mas sim aquele que fizer a vontade de meu Pai que está nos céus” (Mt7,21) ⁷².

Entretanto o debate Fé-Obras é somente um aspeto de uma questão maior. Maria da Cruz aponta que “para Gil Vicente, o mundo está condenado porque perdeu a fé e o temor de Deus, consciência do que é pecado, o respeito pelos mandamentos; não louva mais a Deus, não o adora, esqueceu a Paixão de Cristo e a redenção trazida por ele. O homem banuiu a bondade e a caridade; prefere gozar a vida, sem recordar a morte”⁷³. O mestre Gil Vicente reconhece a figura do Maligno, daquele que semeia o mal na terra, contudo, a inconsistência e a falta de honestidade em relação as matérias da fé, faz com que o homem peque e proceda mal, mas o pecar é um ato livre do homem, é um mau uso do seu livre arbítrio. O homem tem uma capacidade de escolha, portanto é responsável por suas ações, e por elas deve responder.

A *Barca do Inferno* apresenta o mundo terrestre como algo passageiro e a vivência cristã, com tudo o que a abarca moralmente - amor, honestidade, simplicidade, humildade - como parâmetro para a vida e para a morte. O contrário é o apego aos bens materiais, os prazeres da carne, os vícios, a hipocrisia, em suma, os anti valores que o escritor critica duramente, não só pelo fato de ser cristão, mas por constatar uma falta de consistência não só na sociedade portuguesa do séc. XVI, mas no homem geral.

Paul Teyssier escreveu: “A Barca do Inferno é uma peça de riqueza excepcional, desenrolando-se em vários planos e dilatando-se em várias dimensões. Como veremos, está sátira feroz contra o descalabro dos grandes e os poderosos — o aristocrata orgulhoso e mentiroso, o frade dissoluto, o juiz corrupto — mas não poupa os pecadores de condição mais modesta. Ao mesmo tempo que uma meditação terrificante sobre os mistérios do «Além», é

⁷² Cf. Tg 2, 14-17: “De que serve, meus irmãos que alguém diga: Tenho fé, se não tiver obras? Acaso poderá salvá-lo esta fé? [...] Assim também a fé, se não tiver obras está realmente morta”.

⁷³ (Cf. CRUZ, 1990: 52-53)

uma peça de franca comicidade. Globalmente a Barca do Inferno é uma obra-prima incontestável”⁷⁴.

Lopes da Silva, por sua vez escreve: “Gil Vicente nunca adota uma atitude pedagógica nem apologética relação à teologia, usa sim, o tema religioso, e sobretudo o Religioso para construir belos poemas, criticar a situação degradada e degradante da sua Igreja, ou simplesmente para obter certos efeitos nas suas obras dramáticas”⁷⁵.

O autor do Auto procura chamar a atenção para a obra e para os temas que serão abordados. Para isso toca em argumentos e linhas de força, que impactam os leitores e espectadores, a começar pelo título. A salvação e a vivência religiosa eram temas cruciais para a sociedade. O mestre Gil Vicente, homem de espírito profético, não hesita em denunciar com lucidez, mordacidade, um certo sarcasmo, com zombaria satírica original os abusos e incoerências que pululam à sua volta⁷⁶. Esta comédia em estilo profético assemelha-se às preces salmodiadas em estilo profético: “Socorro Iahweh! Não há mais homem fiel! A lealdade desapareceu dentre os filhos de Adão! Cada qual mente ao seu próximo, falando com lábios fluentes e duplo coração...” (Sl 12, 2-3)⁷⁷.

O autor procura não só alertar a sociedade portuguesa, mas todos a quem chegar esta obra, que o amor deve ser vivido, sobretudo o amor a Deus e ao próximo, reenquadrando assim a vivência cristã sem frieza ou de maneira abstrata. Justamente por essa regra de vida ter sido ignorada pela maioria das personagens, que muitos são condenados à barca do inferno.

⁷⁴ (TEYSSIER, 1982: 50-51)

⁷⁵ (LOPES, 2002: 284)

⁷⁶ (Cf. VIANA, António; VIANA, Maria; AFONSO, 1972: 26)

⁷⁷ A este respeito das orações proféticas, sabemos que Gil Vicente teve muita familiaridade com a Sagrada Escritura, em especial com os salmos, portanto, podemos afirmar aqui um eco desta espiritualidade: Sl 18,31; Sl 19,8; Sl 31, 19; Sl 55,22; Sl 119, 113; Is 33,10; Is 59.

Nesta perspectiva, o Auto toca no tema da morte com uma estética literária própria, com a finalidade de chamar a atenção não só pelas palavras em si, mas sobretudo pelo tema que a barca todos os viventes, inclusive os leitores/expectadores.

O autor faz questão aqui de apresentar esta obra tendo por título “Inferno” justamente para explicar que após a vida nenhuma discussão é possível, nenhum arrependimento é admitido. Enquanto isso Joane o parvo (*parvus*, em latim pequeno; apoucado; diminuído; limitado) e os Cavaleiros que viveram em simplicidade, humildade e dando a vida por Cristo são salvos e entram na barca do Paraíso, pois não se deixaram influenciar pela maioria.

Existe nessa obra um evidente tom cômico-enraivecido ou sarcástico agudo, pois Gil Vicente castiga aquilo que na sociedade ele julga como reprovável. As personagens são postas na obra como se fosse num desfile carnavalesco e estereotipado, em que a sociedade religiosa move-se nesta oscilação de castigo-salvação⁷⁸. Como se verá aqui, nesta espécie de metáfora ampliada, cada uma dessas figuras alegóricas tem algo a dizer sobre si e sobre a sua realidade, o que toca o leitor ou espectador, convidando-o a olhar para si e refletir sobre “a aspiração aos bens celestes e não terrestres” (Cf. Col 3, 1-3).

1.6.1 - A Barca do Inferno

Se nos debruçarmos sobre este peculiar título, descobriremos que ele tem em si uma grande carga antropológica e teológica. A barca sempre esteve ligada à vida do homem, seja como instrumento de trabalho ou como simples meio de transporte. Se voltarmos o olhar para a cultura grega antiga, constataremos que havia um mitificado e peculiar costume, porém muito simbólico, relacionado com a passagem da vida para a morte: punham-se duas moedas nos olhos dos defuntos para poderem pagar a viagem para o reino dos mortos, isto é para o Hades.

⁷⁸ (Cf. LOPES, 2002: 251)

O barqueiro Caronte recebia os óbolos que lhe eram devidos por parte dos mortos, e somente com o ajuste de contas, realizavam a viagem.

Aqui sublinha-se bem: para a viagem. A barca na Sagrada Escritura sempre foi relacionada com uma travessia ou viagem de suma importância: para chegar de uma à outra margem como fez Jesus com os apóstolos, e como fez Paulo com as suas viagens apostólicas... Esta imagem por sua vez foi se estabelecendo no decorrer da história e ganhando enorme pujança até encontrar na cultura portuguesa o seu *status* durante o período dos descobrimentos marítimos (sécs. XV-XVI), época em que Gil Vicente escreveu este Auto. Este título é peculiar pois toca numa imagem importantíssima.

Gil Vicente toma essa imagem, que antes foi pagã, mas agora tem um novo sentido para a cultura cristã e portuguesa, para aplicá-la na sua obra. Tendo em conta que para a cultura cristã a barca é um símbolo da Igreja, isto é, da assembleia convocada, entende-se também a chave hermenêutica deste Auto. Jesus com os seus apóstolos muitas vezes ensinou em cenas de embarcamentos, na tempestade acalmada (Mt 8, 23-29), na pesca (Mt 4, 19), na sua ressurreição (Jo 21). Assim a Igreja reconhece que a barca é sua imagem, que não afunda nas águas, mas antes, na companhia de Jesus retira os homens da morte. Lembre-se por exemplo o que diz S. Cipriano a respeito da Igreja, comparando-a à arca de Noé: “*Extra ecclesia nula salutis*”⁷⁹.

Por esta razão aquele que escuta ou lê esse título tendo em conta que é um Auto de Moralidade, dá-se conta da profunda e obscura mensagem nele inserido, uma vez que a barca é a que reúne a Igreja, isto é, a assembleia, os convocados. Mas se poderia perguntar: que convocados? Convocados para a companhia de Deus na barca que conduz ao Paraíso, ou para tomar parte na sorte dos condenados na Barca do Inferno?

⁷⁹ Ainda que com o pensamento da época pendulava entre o medieval e o renascentista, está visão teológica perdurou durante muitos séculos sendo tomada como única verdade, e a Igreja como sendo uma exclusiva tábua de salvação para o mundo.

Olhando para a palavra Inferno o que vem à mente uma realidade sombria, assustadora, eterna, sofrida... e de fato Gil Vicente não esconde essa ideia. Como já foi explicado, para os gregos a barca fazia o transporte das almas para as regiões inferiores (daí a palavra Inferno).

O comediógrafo causa incômodo com esse título, pois o Inferno, para os cristãos, é o lugar para onde vão as almas condenadas que em vida não quiseram livremente converter-se de coração e não produziram frutos de vida eterna. Dessa forma, são privados da comunhão com Deus. Biblicamente falando, o mar era a imagem destas zonas inferiores, onde viviam os monstros como leviatã, os dragões, e até o peixe grande que engoliu o profeta Jonas⁸⁰ (Jn 2, 1-6), dos demónios que possuem a vara de porcos (Cf. Mt 8, 30-32). Gil Vicente apresenta um braço de rio/mar, pois em Portugal essa realidade é latente e faz-se entender com mais facilidade.

Em (Mt 4, 19), Jesus chama os seus discípulos para o seguirem, pois Ele fará com que estes sejam pescadores de homens, ou seja, que os apóstolos, por meio de Cristo, tiram os homens da morte, dessa forma, o mar também é símbolo da morte. Em (Mt 14,22-33) Pedro olhando para Jesus caminha sobre as águas, mas sentindo o forte vento, teve medo e afundou-se, contudo Jesus o salva. Com isso o evangelista Mateus mostra que Cristo pode tirar da morte os que gritam por Ele, uma vez que Ele tem o poder sobre a morte. Por outras palavras, em Cristo o homem vence a morte ôntica e física. Essa referência também é encontrada em (Mt 8, 23-29), no episódio da tempestade acalmada⁸¹.

Contudo, é curioso o fato de Gil Vicente falar na Barca do Inferno. Quer isso dizer que o “protagonista” da obra é o Arrais infernal e a sua barca é o mais importante elemento da

⁸⁰“E Iahweh determinou que surgisse um **peixe grande** para engolir Jonas. Jonas permaneceu nas entranhas do peixe três dias e três noites. Então orou Jonas a Iahweh, seu Deus, das entranhas do peixe. Ele disse: De minha angústia clamei a Iahweh, e ele me respondeu; do **seio do Xeol** pedi ajuda, e tu ouviste a minha voz. Lançaste-me nas **profundezas**, no **seio dos mares**, e a **torrente me cercou**, **todas as tuas ondas e as tuas vagas passaram sobre mim**...._As águas me envolveram até o pescoço, o abismo cercou-me... (Jn 2, 1-6)”

⁸¹ “Depois disso, entrou no barco e os seus discípulos o seguiram. E, nisso, houve no mar uma grande agitação, de modo que o barco era varrido pelas ondas. Ele, entretanto, dormia. Os discípulos então chegaram-se a ele e o despertaram, dizendo: "Senhor, salva nos, estamos perecendo!" Disse-lhes ele: "Por que tendes medo, homens fracos na fé?" Depois, pondo-se de pé, conjurou severamente os ventos e o mar. E houve uma grande bonança. Os homens ficaram espantados e diziam: "Quem é este a quem até os ventos e o mar obedecem?"

obra. O leitor/espectador é convidado a ver a estória na perspectiva do Diabo, procurando o mal e os pecados, mas ao mesmo tempo lê a obra também na sua condição humana de pecador. A reação do leitor/espectador é antagônica, ora na perspectiva do Diabo, ora na sua.

Analisemos a Rubrica:

“Auto de Moralidade composto per Gil Vicente [...] Começa a declaração e argumento da obra. Primeiramente, no presente auto, se fegura que, no ponto que acabamos de espirar, chegamos supitamente a um rio, o qual per força havemos de passar em um de dous batés que naquele porto estão, scilicet, um deles passa pera o Paraíso e o outro pera o Inferno [...] tem cada um seus arrais na proa: o do Paraíso um Anjo, e o do Inferno um Arrais infernal e um Companheiro”.

Nesta obra repleta de teologia, constata-se que existem nela ressonâncias explícitas e implícitas da Sagrada Escritura. Contudo o maior eco da obra que pode ser encontrado, acerca da temática do Juízo, é de modo geral, a do Evangelho Segundo João: “Sairão; os que tiverem feito o bem, para uma ressurreição de vida; os que tiverem praticado o mal, para uma ressurreição de condenação” (Jo 5,29) ou até “Saibam que o Filho do homem virá com toda a glória do seu Pai, rodeado dos seus anjos; então retribuirá a cada um conforme o seu procedimento” (Mt 16,27).⁸²

⁸² Sobre este mesmo tema vide: 5,12; 13,39; 25,31-46, a narração do Juízo Final, quando todos serão julgados segundo as suas obras; **Hb 3,20**; **Rm 2,6** “[Deus] pagará a cada segundo as suas obras”; **Gl 6,5**: “Cada um terá que responder pelas suas próprias obras” **II Cor 5,10**; **11,15**; **Ef 4,30**; **6,8**; **I Pd 1,5**; **1,17**: “Vós chamais Pai ao que não discrimina as pessoas, mas que julga cada um segundo as suas obras”; **Ap 20,12**: “Então os mortos foram julgados [...] cada um segundo as suas obras” **2,23**; e **22,12**.

1.6.2 - Aspeto Escatológico

É importante situar e entender ainda esta obra no período histórico da cristandade. O *Auto da Barca do Inferno* tem em si uma carga escatológica. A obra apresenta a morte como destino de todo o homem, e juntamente com o seu fim terreno surge também o seu justo julgamento⁸³. Nesta obra esse julgamento é realizado pelos mediadores de Deus, os anjos, conhecedores do bem e do mal e que fazem presente o poder de Deus.

Todas as ressonâncias bíblicas encontradas podem ser lidas numa ótica estético-escatológica. Bruno Forte sintetiza este conceito ao afirmar que toda a beleza deve ser lida à luz da cruz de Cristo, isto é na sua expressão máxima de amor (que salva). Dessa forma a teologia redefine a estética.⁸⁴ Ou seja, essa obra situada na sua vertente estético-literária é teologizada pelo tema da salvação. Esta obra trata também do tópico do julgamento, este é baseado na beleza do amor, em definitiva, na beleza da vida individual com que os réus viveram em relação a Deus e de um modo especial aos próximos, uma vez que Cristo manifesta-se neles (Mt 25,31-46). Pois esse julgamento de salvação dá-se de forma automática no amor. Portanto aqui também situa-se a estética-escatológica da obra.

As passagens explícitas do julgamento (sobretudo ligadas aos Evangelhos de Mateus, Luca e João e a literatura apocalíptica), tanto na condenação com da salvação, pelas boas ou más ações (como por exemplo a impiedade e a avareza), pela escolha de um dos caminhos (Mt 7,13; 25) devem ser entendidas sob o prisma da escatologia e da estética, e não somente por um prisma moral. Aqui os dois caminhos manifestam-se sobretudo nas figuras das duas barcas.

⁸³ Cf. AQUINO, Tomás, *Suma teológica*. Vol. VI, q 60: JULGAMENTO.

⁸⁴ Cf. FORTE, Bruno, *La porta della bellezza*, Brescia 1999. p. 37.

Nesta leitura deve-se fazer um acrescento no que se refere a Joane, pois a sua fundamentação bíblica encontra-se nos livros sapienciais (Pr 4,1-19;11,1-10...), que por sua vez deve ser observado também pela ótica da cruz, mas da “sabedoria/loucura da cruz”.

Começa por situar duas personagens muito importantes dentro do primeiro capítulo para depois passar aos personagens individuais de cada cena.

1.6.3 - Cena I- Anjo

Os Anjos, belas e serenas figuras vicentinas, impõem-se pela pureza e beleza das falas. É deveras importante ter em conta que desde o séc. XV encontra-se uma crescente devoção aos anjos em toda a península ibérica. De fato estabilizou-se no mesmo século XV, o costume de consagrar a segunda-feira aos anjos. Desde 1513 Portugal tinha uma festa em honra aos anjos, e em 1590, o papa Sisto V concedeu à Nação Portuguesa um ofício especial⁸⁵. Ou seja, a figura do anjo estava, desde o séc. XV, difundido no imaginário cristão, e Gil Vicente usufrui magistralmente dessa figura tão simbólica para a época, com o fim de transmitir a mensagem do seu Auto.

A sua função nesta obra, para além de catequética, é despertar a consciência dos seus auditores ou leitores. Essa mesma função recai sobre o Diabo. Gil Vicente mostra-se, como disse Lopes Vieira: “O maior poeta místico da nossa linguagem”⁸⁶. Em geral, nas obras vicentinas, encontramos o Anjo não só como enviado, embaixador, medianeiro de Deus, mas também como aquele que dá proteção imediata ao homem⁸⁷. Dalila da Costa observou: “Os anjos serão, nesta conceção do cristianismo, em âmbito metafísico, teológico e escatológico,

⁸⁵ IGREJA CATÓLICA, Secretariado Nacional do Apostolado da Oração, Organização de LEITE, José. *SANTOS DE CADA DIA III*. Braga: Editorial – A.O, 1985. p. 110.

⁸⁶ (VIANA, António; VIANA, Maria; AFONSO, 1972: 121)

⁸⁷ Ex 23,20: “Eis que vou enviar um anjo diante de ti, para que te guarde no caminho, e te conduza ao lugar que te tenho preparado”; Tob 5,27: “Um anjo vos acompanhará”.

os mensageiros, os servidores de Deus, trabalhando e cooperando para a glória prometida ao mundo e ao homem: com esse fim único a atingir”⁸⁸.

O Papa Pio XII na *Humane generis* referiu-se explicitamente aos anjos como “criaturas pessoais”⁸⁹. É importante lembrar que o autor não apresenta as figuras angélicas em sentido mitológico, mas antes como figuras teológicas ligadas diretamente a Deus e ao seu julgamento, pois é dessa forma que estas são apresentadas na Sagrada Escritura e dentro deste aspeto está o conceito da visão beatífica dos anjos⁹⁰.

Neste Auto, o Anjo sempre que aparece, faz uma exortação catequética a cada uma das personagens que se lhe apresentam⁹¹. Em certa medida, pode-se afirmar que é o Anjo que sentencia a condenação das almas. Este Anjo remete-nos para as figuras angélicas do livro do Apocalipse que anunciam a julgamento de Deus: “Vi depois outro Anjo que voava no meio do céu, com um evangelho eterno para anunciar aos habitantes da terra, a toda nação, tribo, língua e povo. Ele dizia em alta voz: "Temei a Deus e tributai-lhe glória, pois chegou a hora do seu julgamento; adorai aquele que fez o céu e a terra, o mar e as fontes". Outro Anjo, o segundo, continuou: "Caiu, caiu Babilónia, a Grande, a que embebedou todas as nações com o vinho do furor". Outro Anjo, ainda, o terceiro, seguiu-os, em alta voz: "Se alguém adora a Besta e a sua imagem, e recebe a marca sobre a fronte ou na mão, esse também beberá o vinho do furor de Deus, derramado sem mistura na taça da sua ira; será atormentado com fogo e enxofre diante dos santos Anjos e diante do Cordeiro. O fumo do seu tormento sobe pelos séculos dos séculos: os que adoram a Besta e a sua imagem, e quem quer que receba a marca do seu nome nunca têm descanso, dia e noite...Nisto repousa a perseverança dos santos, os que guardam os mandamentos de Deus e a fé em Jesus” (Ap 14, 6-12).

⁸⁸ (PEREIRA, 1989: 93)

⁸⁹ (Cf. MARCONCINI; AMATO; ROCCHETTA; FIORI, 1991: 174-176)

⁹⁰ IDEM.

⁹¹ (Cf. LOPES, 2002: 223)

1.6.4 - Cena I-Diabo

Ao Diabo atribui-se a origem do mal. O Diabo tanto nesta obra como nas outras de Gil Vicente é apresentado como aquele que engana (v.215) e acusa (satã): “[...] O acusador dos nossos irmãos, aquele que os acusava dia e noite diante do nosso Deus...” (Cf. Ap 12,10). O Diabo aqui é retratado como zombador, irónico, escarnecedor, ímpio. É o que não tem piedade. Nota-se esta realidade nos seguintes versículos da obra: (vv.47;61;138-139;188-189;237;322-327;388;391-392;553-56;603;609;619;641-644;653-654). É da boca dele que saem as maiores acusações aos pobres mortais que não souberam despir-se dos bens do mundo para atravessar o rio da Morte.

Mas este arrais infernal leva propositadamente o nome de Diabo. A respeito desse tema, diabo (do grego “*Diábolos*”, quer dizer o que divide no sentido separar, partir, afastar, distanciar, isolar, desunir, cindir) entendemos essa figura de acordo com a passagem da Escritura: Jo 13,2: “Durante a ceia, quando já o diabo pusera no coração de Judas Iscariotes, filho de Simão, o projeto de entregá-lo...”. Este ser infernal e diabólico separa os homens, primeiramente de Deus e depois da própria comunidade humana. Por ser inimigo, semeia a discórdia entre bons semeando o mal (Cf. Gn 3, 1-13), esse joio semeado pelo inimigo deve ser separado do trigo pelos ceifeiros (imagens dos seres angélicos): “No tempo da colheita, direi aos ceifeiros: Arrancai primeiro o joio e atai-o em feixes para ser queimado” (Mt 13,30).

Nesta obra o Diabo também é o adversário como se vê no caso de Joane e dos cavalheiros. Mas também é sedutor para com as outras personagens (sobretudo Brísida Vaz), pois seduziu-as com uma vida terrena, apegada, egoísta e fechada. As duas dimensões, de adversário e de sedutor, compreendem-se se confrontado o diálogo dessas personagens com 2 Ts 2, 3-4: “Não vos deixeis seduzir de modo algum por pessoa alguma; porque deve vir

primeiro a apostasia, e aparecer [...] o adversário, que se levanta contra tudo que se chama Deus...”

Aqui o Diabo é personificado. Diferentemente dos anjos quem vêm mais caracterizados na Escritura, o Diabo aparece representado ora como serpente ora como dragão. Porém é de salientar a o afrontamento teológico do autor ao apresentar essa figura, uma vez que esta sim sempre foi apresentada por diversas perspectivas teológicas no decorrer da história.

Acerca deste tema, Joseph Ratzinger escreveu: “O diabo não é uma figura pessoal, mas sim uma não-figura que se desenvolve em qualquer coisa de anónimo e sem rosto, em ser que perverte no não-ser: é uma pessoa no modo da não-pessoa”⁹². Neste sentido ele aparece aqui como a personificação do Mal enquanto também está próximo daqueles que pecam, ou seja faz o mau. O Mal, isto é, o Diabo tem nessa peça um papel de ceifador do mau. Existe aqui uma distinção de Pecado, no seu sentido mais perverso, ligado diretamente ao Diabo e à culpa, e ao pecador que erra⁹³.

Contudo, é incomum o fato de que o Diabo aqui ser tratado quase como personagem principal, o que gera uma confusão no leitor, mas serve para que este saiba com convicção: desejar ou esperar o mal ao Diabo não é querer que a história acabe mal; é querer e desejar que apesar da personagem má ser quase a principal, o leitor ou espectador se sintam convidados a pôr-se do lado das almas humanas. Gil Vicente não pretende confundir, nem transtornar os destinatários da sua obra. Para Gil Vicente, o Diabo é o que transtorna, e é assim que ele costuma ser retratado em suas obras e de um modo especial nesta: “*Essa barca que lá está vai pera quem te enganou*” (v.215). Como se verá aqui o Diabo alegra-se com o fracasso, o engano e a perdição do homem.

⁹² (RATZINGER, 1974: 197)

⁹³ (BINGEMER; YUNES, 2001: 32)

1.6.5 - Cena II- Fidalgo

Um estudo feito acerca da época histórica deste Auto chegou à seguinte conclusão: Tanto a nobreza quanto a fidalguia, à grande parte da burguesia mercante estava em decadência, tanto económica como moralmente. Ambicionavam títulos, ávidos de apanhar doações régias e comando de armadas e capitánias, pois era o único meio de contrabalançar o seu capital⁹⁴. Aqui começam as críticas vicentinas alicerçadas na tradição bíblica, pois a fidalguia vivia alardeando riquezas, explorando o trabalhado dos servidores e desprezando-os, prometendo muito e dando nada, como disse o profeta Amós: “vendem o justo por prata e o indigente por um par de sandálias. Eles esmagam sobre o pó da terra a cabeça dos fracos e tornam torto o caminho dos pobres...” (Am 2, 6-7).

O mesmo estudo indicou: “Entretanto esta ainda era a classe dominante. É frequente em muitas das suas obras, Gil Vicente criticar a fidalguia, pois o autor não se conformava com o pedantismo e o lazer destes fidalgos, que passavam o tempo, segundo ele, a compor maus versos para os cantarem às burguesas remediadas, e caçarem os seus dotes. O trabalho, de qualquer espécie que ele fosse, era mister indigno da sua classe, e o seu capital estava pelas ruas da amargura”⁹⁵.

O Fidalgo surge com um Pajem que lhe leva um “*rabo mui cumprido*”⁹⁶ e a uma “*cadeira d’espaldas*”. A simbologia dessa personagem apresenta e caracteriza o seu *status* social. Esses objetos, e também o Pajem, falam de sua vida vazia, acomodada, apegada aos fúteis bens materiais.

Aqui pode observar-se também o pajem como participante deste símbolo, porque uma vez que o autor não fala na sua condenação, não se pode dizer que seja uma figura pessoal.

⁹⁴ (Cf. VIANA, António; VIANA, Maria; AFONSO, 1972: 122)

⁹⁵ IDEM.

⁹⁶ Uma cauda.

Assim sendo, analisa-se, em tese, como uma imagem. O Fidalgo vivia na condição de senhor, esquecendo que “O Senhor é o único Iahweh” (Dt 6,4), o que supõe por sua vez orgulho, vaidade e soberba. Apesar de ir a Igreja de nada lhe valia pois não vivia para glória de Deus, mas sim para sua.

Depois de uma vida cheia de divertimentos boémios, o Fidalgo não considera o que é a vida para além da morte, isto vê-se pela forma indiferente como conversa com o Diabo “*Terra [inferno] é bem sem sabor*” (v.35...). Assim como não encarou bem a vida, não pode fazê-lo depois da morte, pois só viveu para si mesmo: “*E tu viveste a teu prazer*” (v.47)

Somente após o diálogo com o arrais infernal e com o Anjo barqueiro, o Fidalgo começa por encarar a difícil situação em que se encontra: prestes a viajar na embarcação infernal. Esta personagem é recusada no batel divinal porque foi em vida vaidoso, tirano (vv.83,100) desprezador dos pequenos esquecendo que Cristo veio como pobre e pequeno, mas também porque disse Jesus no Evangelho: “Em verdade vos digo: cada vez que o fizestes a um desses meus irmãos mais pequeninos, a mim o fizestes” (Mt25,31) e em relação à sua vacuidade: “Aquele que procura a sua vida, vai perdê-la” (Mt10,39).

Quando concebe a ideia da condenação denuncia a sua atitude ante a vida e a morte (vv.114-119):

*“Enquanto vivi não cuidei que o i havia.
Tive que era fantasia;
folgava ser adorado
confiei no meu estado
e não vi que me perdia”.*

Ainda que tente voltar a vida para rever a sua amada, o Fidalgo descobre que a sua oportunidade de ter uma vida séria e honesta, verdadeiramente vivida no amor, perdeu-se. Não pode voltar atrás, agora resta-lhe o eterno arrependimento desgostoso.

E o início do seu eterno suplício consiste em descobrir que nem sequer a sua amada lhe queria bem. A acusação recai sobre os seus ombros e descobre que o pecado não “valeu a pena”, pois estava ele a morrer e a sua amada mantinha um caso sentimental com outro homem; e depois de morto, a sua amante encheu-se de júbilo e chega até mesmo a rezar. Para a maior vergonha do Fidalgo, a sua amante, segundo o Diabo deu “*entre gritos e gritas, graças infinitas ao que a consolou*” (vv.154-155), ou seja, a sua amante somente mantinha relações com ele por mera conveniência, não havia amor verdadeiro.

Pode-se analisar toda a vida do Fidalgo, com tudo o que a abarca, comodismo, desprezo, vaidade, luxúria, tirania... como uma vida direcionada pelo “ter”. O Fidalgo nunca se preocupou com fazer o bem, ajudar os pobres, abrir-se aos outros... em suma, nunca amou. O que o Fidalgo buscava arduamente na sua vida era ter “poder”, mas esta foi uma busca egoísta e infantil, pois nunca saindo desta realidade fechada não pôde ter o auxílio divino. Nunca sequer saiu da condição “*eros*” do amor, não pôde chegar ao “*filos*” porque queria unicamente ser amado e servido: “*tornarei à outra vida ver minha dama querida que se quer matar por mim*” (vv.129-131) ou até: “*Folgava em ser adorado*” (v.117). Esta personagem não cogitava o amor na dimensão do “*agápe*”: “*e não vi que me perdia*” (v.119).

A sua mesquinha vida direcionou-o apenas a um incongruente egoísmo. É clara a crítica teológica de que esta personagem viveu uma vida completamente idólatra: o seu ego, o seu comodismo, os seus bens, a sua amada, o seu poder, eram ídolos aos quais prestava o seu verdadeiro culto. O seu ilusório poder atingia até a camada religiosa: “*Que leixo na outra vida quem sempre reze por mim*” (vv.43-44). Geralmente os que rezavam pelos mortos com mais veemência eram os clérigos, ou seja, este Fidalgo poderia ter o padroado de algum

mosteiro ou convento, ou ter pagado missas, e pela sua presunção podemos perfeitamente afirmar que esta figura teria o intento de comprar a religião, achando-se com direito à salvação.

Tanto o padroado como a “compra” de missas eram tidas como grandes obras de caridade, isso suporia uma grande esmola, o que é bom segundo o livro de Tobias: “A esmola livra da morte e purifica de todo pecado. Os que dão esmola terão longa vida” (Tb 12, 9)⁹⁷. Mas a salvação não pode ser comprada, é gratuita, e reduzi-la a favores obtidos é uma presunção, pois subestima-a, como podemos ver no versículo seguinte da mesma passagem de Tobias: “Os que cometem o pecado e a injustiça são inimigos da própria vida” (Tb 12, 10).

Doutra perspectiva, poder-se-ia considerar também a possibilidade do Fidalgo ter sido mais um membro da sociedade que comprava indulgências, com a expectativa de obter o perdão dos pecados e conseqüentemente salvar-se; algo reprovável, mas que contudo era frequente e comum no período anterior à Reforma. Encontra-se aqui um paralelo entre a atitude desta figura com a do Simão, o mago, que tenta subornar os apóstolos para receber o Espírito Santo (At 8, 9-21). Em relação ao debate Fé-Obras, ve-se que o Fidalgo acredita que se salvará. Contudo, Gil Vicente apresenta essa pseudo fé, como nada, e até diz no *Auto da Barca da Glória*: “*Sin obras la confianza/ hace acá mucha fortuna*”⁹⁸.

Outro ponto que pode ser observado com atenção, é que todos os passageiros embarcarão com aquilo que foi imagem do seu pecado ou da sua virtude em vida, mas no caso do Fidalgo, este é proibido de embarcar com a sua cadeira d’espaldas. O argumento do arrais infernal é: “*Cousa qu’esteve na igreja não se embarca aqui*”. Apesar de tudo Gil Vicente sempre amou a Igreja, apesar inclusive de constantemente, em suas obras, o clero ser

⁹⁷ Em relação a esmola neste contexto: Eclo 3,30: “*A água apaga a chama, a esmola expia os pecados*”; Eclo 29,8-13: “*Tu, porém, sê indulgente para com os humildes, não os faças esperar tuas esmolos. Por causa do mandamento, socorre o pobre; em sua necessidade, não o despeças sem nada. Sacrifica tua prata por um irmão e um amigo, não se enferruje ela, à toa, debaixo de uma pedra. Acumula um tesouro segundo os preceitos do Altíssimo, ser-te-á mais útil do que o ouro. Fecha a tua esmola nos teus celeiros, ela te livrará de todo mal. Mais do que um forte escudo e uma lança poderosa, por ti ela combaterá o inimigo*”; Eclo 7, 32-33: “*Estende a tua mão ao pobre para que tua bênção seja perfeita. Que tua generosidade atinja todos os viventes*”.

⁹⁸ (VICENTE, 1982: 21)

duramente criticado. Tem de se admitir que existe aqui, como também em outras obras suas, uma eclesiologia.

O estudo realizado por António Viana, Maria Viana e Maria Afonso acerca das perspetivas da *Trilogia* considerou: “Essa reflexão eclesiológica pode ser notada com mais ênfase no Auto da Barca da Glória (1519). Apesar da situação turbulenta que toda a Igreja enfrentava naquela época, o que segundo Gil Vicente também era culpa da hierarquia eclesiástica, como se pode comprovar no Auto da Barca da Glória, a Igreja continua a ser a «Santa estalajadeira», guarida de peregrinos cansados da jornada em demanda de Deus. Esta é «Una e santa», e os seus representantes são apenas homens frágeis e fracos, carregando o poder que os transcende. Os seus erros não diminuem o brilho sagrado e intemporal da fiel depositária da Paixão e glória de Cristo, testemunha viva da sua ressurreição”⁹⁹.

O mesmo estudo remata: “É na Igreja hóspede santa e fiel depositária das iguarias da paixão que a alma se acolhe para receber conforto e força, que é ela, e só ela, a guardiã dos merecimentos de Cristo postos à disposição dos homens”¹⁰⁰.

Nesta passagem específica do fidalgo, o próprio Diabo reconhece que o que esteve na Igreja não entra naquela barca. Apesar da participação do Fidalgo na vivência eclesial ter sido considerável, esta vivência não foi verdadeira, outro motivo pelo qual surge a cadeira, isto é, símbolo da sua hipocrisia. Entretanto o Diabo sabe que esta não pode entrar na barca. Gil Vicente através da boca do Arrais infernal reconhece o poder divino e sagrado da Igreja e ao mesmo tempo constata a separação existente entre a Igreja e o Inferno, confessando assim o caráter sagrado e moral da Igreja.

Portanto, para o Fidalgo, não haverá consolo, ou o eterno descanso, já que os seus pecados terrenos foram orientando a sua vida é o momento de entrar na desordem (caos eterno) pois “O salário do pecado é a morte” (Rm 6,23).

⁹⁹ (Cf. VIANA, António; VIANA, Maria; AFONSO, 1972: 27)

¹⁰⁰ IDEM.

1.6.6 - Cena III- Onzeneiro

A figura do Onzeneiro¹⁰¹ surge com um saco vazio. Apesar da sua agiotagem nada conseguiu levar para a vida além da morte. Esta personagem viveu somente para o dinheiro, ou seja, para emprestar e receber mais, mas este não é o espírito do cristão: “Mas, ai de vós, ricos, porque já tendes a vossa consolação!” (Lc 6,24).

O que pesa na dívida do Onzeneiro é justamente a sua falta de gratuidade; pesa-lhe o vazio da graça. A ganância e o abuso para com os mais necessitados sempre foram reprovados pelo cristianismo. Não encontramos aqui uma referência explícita a uma passagem determinada da Escritura, porém constatamos que está de acordo com os ensinamentos de Jesus: “E se emprestais àqueles de quem esperais receber, que graça alcançais? Até mesmo os pecadores emprestam aos pecadores para receberem o equivalente. Muito pelo contrário, amai vossos inimigos, fazei o bem e emprestai sem esperar coisa alguma em troca. Será grande a vossa recompensa, e sereis filhos do Altíssimo, pois ele é bom para com os ingratos e com os maus” (Lc 6,34-35). Aqui a acusação do anjo diz tudo: “*Não no seu coração*”. (v.219).

O Onzeneiro poderia ter usufruído bem do seu dinheiro, isto é do seu talento como um serviço, poderia ter ajudado o próximo com o dinheiro da iniquidade (Lc 16, 9-13), mas não o fez, cedeu ao engano do Maligno (v.215) e por isso perdeu-se, escondendo o seu talento de forma egoísta e medrosa. Na verdade, ao esconder o dinheiro do próximo como ajuda e não abrir mão do que lhe sobrava, o Onzeneiro mostra uma falta de confiança na providência divina e um medo de ficar sem nada. Existe aqui um pequeno reflexo da evangélica parábola dos talentos: “Porque a todo aquele que tem será dado e terá em abundância, mas daquele que não tem, até o que tem lhe será tirado. Quanto ao servo inútil, lançai-o fora, nas trevas. Ali

¹⁰¹ Homem que empresta dinheiro a juros excessivos, isto é, a onze por cento.

haverá choro e ranger de dentes!” (Mt 25,29-30). Aqui o Onzeneiro é o que nada tem, daí ter o saco vazio, apesar de ter tido tudo, nada tinha.

Em Mt 6, 19-21 encontramos explicitamente o resumo e vida desta personagem no que concerne o “*saco vazio*”: “Não ajunteis para vós tesouros na terra, onde a traça e o caruncho os corroem e onde os ladrões arrombam e roubam, mas ajuntai para vós tesouros nos céus, onde nem a traça, nem o caruncho corroem e onde os ladrões não arrombam nem roubam; pois onde está o teu tesouro aí estará também teu coração”.

A sua usura ditou-lhe as regras de conduta. Para Gil Vicente, a riqueza é de fato o maior obstáculo entre os homens. Gil Vicente, ciente desta realidade, apresenta seriamente este engano e este pecado nesta personagem, lembrando assim duas passagens da Escritura: (Lc 6,34-35; 18, 22-27).

Lopes da Silva relaciona esse personagem com o mau rico que nunca olhou para o pobre Lázaro à sua porta, o Onzeneiro acaba por descobrir que está condenado, e que tal como o mau rico não tem mais poder nenhum na relação com o mundo dos vivos ou até mesmo com o mundo dos mortos (Lc 16, 19-31). O Onzeneiro não pode buscar dinheiro para subornar o Anjo (vv. 226-229). Resta-lhe aceitar a sua condenação, enquanto fica no ar a exortação: “Não podeis servir a Deus e ao Dinheiro” (Lc 16, 13).

O problema do Onzeneiro não foi propriamente a quantia de dinheiro que acumulava, mas o fato de nunca ter encontrado o Senhor, que o libertaria da escravidão da avareza, permitindo que ele fosse indulgente com os mais necessitados (Cf. Eclo 29, 8-10). Depois, encontram-se ensinamentos propriamente morais e que podem ter possíveis referências bíblicas: imprudência, idolatria e blasfêmia (Cf. vv.187-218). Nesta obra a riqueza mal refletida é vista como a que leva à impiedade e assim ao engano de vida. Para Gil Vicente, quem engana é o Demónio; ele ajuda com a riqueza, mas a sua ajuda é um engano (v.215; 237).

Gil Vicente deixa este tema em aberto, contudo, não se limita a denunciar este pecado social, mas vai mais além da crítica e passa para o anúncio do Evangelho. Tendo como pano de fundo na apresentação do Onzeneiro o perigo das riquezas

1.6.7 - Cena IV- Joane o parvo.

Já foi aqui salientada a etimologia da palavra “Parvo”, pois é muito importante que toda esta cena seja analisada sob esta ótica. O autor Gil Vicente não faz menção a pecados ou objetos relacionados a pecados. Este “*tolaço eunuco*” (Cf. v. 262) aparece sem malícia, com ingenuidade, humildade, uma certa inocência e pureza.

- No princípio da cena, Joane ganha relevo pela humildade, pois reconhece-se como tolo (v.215). Esta sua simplicidade leva-o a ser considerado inocente perante os arrais (v.299). O Parvo, na peça de Gil Vicente, é um desses pobres em espírito (Mt 5,3) a quem pertence o reino dos céus. O Diabo com astúcia, tal como faz na vida terrena das pessoas, “tenta” Joane para que entre na embarcação dos condenados, enganando-o ao afirmar que aquela é a “*sua barca*” (Cf. v. 252). Podemos ver no Diabo a sua dimensão de mentiroso: “Ele foi homicida desde o princípio e não permaneceu” na verdade, porque nele não há verdade: quando ele mente, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso e pai da mentira” (Jo 8,44).

Ao descobrir a intenção do *Adversário*, Joane não “se deixa levar por parvo”, mas com autoridade renuncia ao Diabo (Cf. vv.269-295). Entretanto essa renúncia não se dá de maneira sábia, isto é, eruditamente; o Parvo não argumenta como Jesus argumentou nas tentações do deserto, mas renuncia-o de modo semelhante ao de Jesus (Cf. Mt 4, 1-11).

Contudo, vê-se na sua renúncia uma sabedoria bíblica inconsciente, mas que se cumpre nesta personagem: “Deus resiste aos soberbos, mas dá graça aos humildes. Sujeitai-

vos, pois, a Deus; resisti ao diabo e ele fugirá de vós... Chegai-vos a Deus e ele se chegará a vós... Humilhai-vos diante do Senhor e ele vos exaltará... Só há um legislador e juiz, a saber, aquele que pode salvar e destruir..." (Cf. Tg 4,1-12).

Apesar de parvo, reconhece Satanás e a sua armadilha (*Escandalón* em grego, em português escândalo), corta com ele para não ir para a Geena (Mt 18,5-10). Na sua renúncia ao Diabo pode-se traçar um pequeno paralelismo com a litúrgica tríplice renúncia a Satanás situada na profissão de fé batismal. Esse paralelismo não é completo, mas encontramos a renúncia a Satanás e às suas obras (vv. 269-295), e o crer na Igreja (Cf. v.281). Só após essa renúncia e essa pequena profissão de fé que Joane pode chegar a salvação, isto é, a Barca do Paraíso, relacionada neste caso com o Batismo.

Joane não é uma figura intelectual, mas demonstra apesar de tudo convicção e apoio na Santa Madre Igreja, e esse suporte divino foi suficiente para resistir ao Maligno.

- “*Toma o pão que te caiu*” (v.283)

É uma expressão dita pela boca de Joane. É possível encontrar também aqui uma ressonância subjacente de uma passagem da Sagrada Escritura. Esta sentença é dita logo após a afirmação: “*excomungado das Igrejas*” (Cf. v.281). Ora o Diabo não participa na comunhão dos santos em nenhuma realidade, terrestre, celeste ou purgativa. A única referência que se tem acerca desta excomunhão das igrejas relacionado com o pão e o Diabo no NT é o Ev. de João:

“Durante a ceia, quando já o diabo colocara no coração de Judas Iscariotes, filho de Simão, o projeto de entregá-lo (...) também estais puros, mas não todos". Ele sabia, com efeito, quem o entregaria; por isso, disse: "Nem todos estais puros"(...) Não falo de todos vós; eu conheço os que escolhi. Mas é

preciso que se cumpra a Escritura: Aquele que come o meu pão levantou contra mim o seu calcanhar!..._Tendo dito isso, Jesus perturbou-se interiormente e declarou: "Em verdade, em verdade, vos digo: um de vós me entregará..."Quem é, Senhor?" Responde Jesus: "É aquele a quem eu der o pão que vou humedecer no molho". Tendo umedecido o pão, ele o toma e dá a Judas, filho de Simão Iscariotes. Depois do pão, entrou nele Satanás Como era Judas quem guardava a bolsa comum, alguns pensavam que Jesus lhe dissera: "Compra o necessário para a festa", ou que desse algo aos pobres. Tomando, então, o pedaço de pão, Judas saiu imediatamente. Era noite" (Jo 13, 1-30).

Aqui, esta ideia de pão do Diabo e de excomunhão unificam-se. Judas, tentado a não entrar na comunhão, recusa este sinal de Cristo e trai-o.

O Parvo, depois desta renúncia ao Diabo, passa para a barcaça do Anjo, ali apresenta-se com humildade e modéstia como sendo "*Talvez alguém*" (Cf. v. 298). Encontramos aqui um outro ponto de importante reflexão teológica e antropológica. Joane conhece-se profundamente, pois no princípio da cena auto denomina-se de "*tolo*", e diante do Anjo afirma ser talvez alguém. Sempre foi uma prática da Igreja o exame de consciência, que leva a pessoa a um encontro verdadeiro consigo mesma para como finalidade reconhecer a verdade e a necessidade pessoal da salvação¹⁰². Ora, uma vez que Joane é honesto, demonstra que se não viveu constantemente na prática do exame de consciência, ao menos viveu retamente buscando a verdade. É por isso que o Anjo o autoriza a passar para a barca divinal, pois não errou por malícia. Apesar de pecador, foi sincero e buscou viver retamente segundo a sua condição e consciência.

¹⁰² (Cf. IGREJA CATÓLICA, Catecismo. N.ºs: 1435, 1453, 1797, 1848)

Hans Urs von Balthasar disse: “O pecado cometido na ignorância ou no estado de queda é mais leve do que o pecado cometido conscientemente”¹⁰³. Essa realidade fica explícita na figura de Joane. Segundo o teólogo, essa realidade é o que impede de saber como será o juízo final dos homens, ou seja, não saber como será o julgamento de Deus porque tal julgamento sonda os corações, ao passo que o dos homens fica apenas no exterior. Portanto dessa forma, o cristão não deve viver no medo, mas antes na esperança cristã de que Deus conduz a história¹⁰⁴. Essa perspectiva teológica é latente em Joane.

Lopes da Silva salientou: “O Parvo permanece, entretanto, ao lado da barca do Anjo, como uma maneira – uma tipologia! - de expurgar os seus pecados”¹⁰⁵. Como já se salientou, existem duas interpretações que se complementam: uma que afirma que o facto de Joane ficar ao lado e não entrar na barca, ser uma purificação dos seus pecados, cometidos de alguma maneira, ainda que sem malícia (Cf. vv.300-303). Uma segunda apresenta outro ponto de vista que gostaríamos de salientar: se repararmos bem, notaremos que o Anjo não tem companheiro como o Arrais infernal. Dessa maneira, em chave de hipótese (Tese) e de reflexão, argumenta-se que este Parvo torna-se o companheiro e assistente do Anjo, isso é, o intermediário entre o divino e as almas. Pode-se constatar esta ideia se reparando que a partir desta parte do Auto, o Parvo assume esse cargo, mais concretamente com o Frade, com o Judeu, com o Corregedor e o Procurador.

Por fim, pode-se encontrar nesta figura de grande realce, um eco do campo temático da “loucura”, também de grande valia, como trataram Erasmo, Sebastian Brant, Bosch e Bruegel. Nuno Alçada contribui para a compreensão dessa figura: “Vemo-la como *Insipientia*, mas não no que entendemos a Ignorância ou o Vício, ou até sob a roupagem de pecado, como fazem Brant e Bosch, mas sim uma simplicidade”¹⁰⁶, isto é, a loucura erasmina,

¹⁰³ (BALTHASAR, 2008: 85)

¹⁰⁴ Cf. IDEM.

¹⁰⁵ (Cf. LOPES, 2002: 51)

¹⁰⁶ (ALÇADA, 2003: 101)

como uma via de perfeição humana, elevada à participação (humorística) na condição divina. Essa sabedoria do pobre, ilógica para os homens faz frente à *Insipientia* (Vício- Ignorância). Esse combate está latente no livro dos Provérbios (8,1-36).

Essa sabedoria/loucura vicentina está em perfeita sintonia com as palavras do Apóstolo são Paulo:

“Mas o que é loucura no mundo, Deus o escolheu para confundir os sábios; e, o que é fraqueza no mundo, Deus o escolheu para confundir o que é forte” (1Cor. 1,27).

Ainda no contexto dessa figura, o autor apresenta de forma clara um aspecto escatológico como já indicamos. Este aspecto é mais saliente na figura de Joane, pois a sua vida bela foi vivida de forma mais limpa sem tanta sujidade de alma, talvez por um aspecto de ignorância. Com isso a obra ressalta a ideia teológica de que o julgamento de cada um está no seu quotidiano sempre que este tem a possibilidade de amar a Deus e ao próximo, ou amar a Deus no próximo, pois no próximo está a salvação, porque está Cristo. A passagem para o Céu ou o Inferno são portanto a consumação deste julgamento:

“Quando o Filho do Homem vier em sua glória, e todos os anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória. E serão reunidas em sua presença todas as nações e ele separará os homens uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos cabritos, e porá as ovelhas à sua direita e os cabritos à sua esquerda. Então dirá o rei aos que estiverem à sua direita: 'Vinde, benditos de meu Pai, recebei por herança o Reino preparado para vós

desde a fundação do mundo. Pois tive fome e me destes de comer. Tive sede e me destes de beber...” (Mt 25,31- 46)

O leitor/espectador dessa época perceberá que a sua vida é já uma vida escatológica, ou seja que é vivida na presença dos santos e na presença de Cristo no próximo¹⁰⁷. O leitor/espectador mais atento verá que o mal, manifestado na barca infernal é o mesmo mal que se encontra na oração escatológica do *Pai-nosso*. Segundo Ratzinger: “O Mal de que pedimos que nos livre é a morte, que aparece como último e definitivo inimigo, o que segue a todos os demais, contra o qual há que buscar refúgio e proteção no Senhor.”¹⁰⁸ Esse aspeto é perene em Joane.

1.6.8 - Cena V- Sapateiro.

Esta personagem chega junto ao batel infernal carregado. Não só de formas de sapatos, mas sobretudo de pecados. Vem de tal maneira pesado que ironiza o Diabo com ele: “*Como vens tão carregado*”? (v. 310). Com esta personagem o ambiente atinge uma certa degeneração, tanto por via do linguajar cruzado dos figurantes, como da explícita hipocrisia do Sapateiro. Daqui em diante os pecados das personagens só hão de piorar e o cinismo será cada vez mais absurdo.

O Sapateiro começa por afirmar que não pode ser condenado pois morreu confessado e comungado. Na sua tentativa de defender-se das acusações afirma que fez com o seu dinheiro o sacrificio das ofertas, e cumpriu os preceitos religiosos, como por exemplo ir à missa: (Cf. vv.332-333;336-337). O Diabo contra-argumenta, acusando os seus atos de duplicidade (vv.326;335-336;338-339) e sublinhando as suas omissões (v.325). Além do mais, o que o

¹⁰⁷ (RATZINGER, 2007: 31)

¹⁰⁸ *Ibidem.* 32.

Sapateiro dava era fruto do roubo ou do que lhe sobrava e não teve uma atitude de fé como a viúva evangélica que apesar da sua penúria deu as duas modinhas que tinha para viver (Mc 12, 41-44).

O Arrais infernal não só o acusa, mas afirma que de nada lhe serviu morrer confessado e comungado se em vida escondeu os seus pecados (Cf. vv. 323; 325): é por estes que o Demónio agora espera (Cf. v. 329). Foque-se este ponto: o Sapateiro é condenado não só pelos seus pecados, mas também porque os esconde. Reparando bem, a teologia vem diretamente do Diabo, ou seja, este tem perfeitamente definido o que é o bem e o mal, e dessa maneira pode-se observar a maldade deste ser, que se compraz com gozo na iniquidade e malvadez.

Poder-se-ia por esta razão, fazer uma comparação entre esta figura apegada aos bens e Zaqueu, que substituiu no coração a usura pelo próprio Cristo: “Senhor, eis que eu dou a metade de meus bens aos pobres, e se defraudei a alguém, restituo-lhe o quádruplo” (Lc 19,8). Aqui a referência é evidente. Não aceitando a condenação, busca a barca angelical, mas em vão, pois para o Anjo ele nunca quis mudar de vida. O Sapateiro não viveu a fé retamente; sempre possuiu uma perversidade interior; convencia-se de que sacrifícios vão agradavam a Deus (Sl 51 (50), 18-19). Contrapondo-se ao livro da vida, o Sapateiro escreveu o seu próprio nome no livro da morte, isto é, nas “*ementas infernais*” (vv. 363-364).

1.6.9 - Cena VI-Frade

Esta figura aparece em clima de festejo, quase um folgado. Eis que surge com uma moça pela mão, uma espada na outra e uma espécie de elmo a juntar ao escudo. O leitor, por certo, deve admirar-se com esta cena, pois esta figura é a representação direta da autoridade eclesial.

Entretanto o que chama à atenção nesta personagem é que ela deveria viver um estilo de vida baseado na pobreza, castidade e obediência, mas em vez de pobreza, bens; em vez de castidade, uma moça; e em vez de obediência, a sua razão e o seu ego armados.

Se repararmos bem existe um paralelo mais expressivo entre as armas do Frade e a armadura de Deus de Ef 6, 11-17:

“Revesti-vos da armadura de Deus, para poderdes resistir às insídias do diabo. Pois o nosso combate não é contra o sangue nem contra a carne, mas contra os Principados, contra as Autoridades, contra os Dominadores deste mundo de trevas, contra os Espíritos do Mal, que povoam as regiões celestiais. Por isso deveis vestir a armadura de Deus, para poderdes resistir no dia mau e sair firmes de todo o combate”.

Em vez da armadura de Deus, o Frade veste a armadura do mundo. Em vez de anunciar a paz ao mundo estava pronto a lutar ao lado dele, mas não contra o verdadeiro Inimigo:

“Portanto, ponde-vos de pé e cingi os vossos rins com a verdade e revesti-vos da couraça da justiça e calçai os vossos pés com a pregação do evangelho da paz, empunhando sempre o escudo da fé, com o qual podereis extinguir os dardos inflamados do Maligno. E tomai o capacete da salvação e a espada do Espírito, que é a Palavra de Deus” (Ef 6,14-17).

O Frade apesar de levar o hábito da Ordem e o seu cingulo aqueles de nada lhe valiam, pois vivia uma mentira; do mesmo modo como sua couraça (imagem do hábito) não levava a justiça (da cruz), mas a falsidade do mundo; o seu escudo não era o da fé, portanto não lhe

servira de nada uma vez que não resistiu às insídias. O seu capacete não era imagem da coroa da justiça misericordiosa como ele acreditava, a sua tonsura ou o seu capelo de nada lhe beneficiaram (v.417), mas defendia unicamente a sua razão. O Diabo ciente desta realidade contra argumenta: “*Ó padre frei Capacete! Cuidei que tínheis barrete*” (Cf. vv. 418-419); e por fim, a sua espada não era do Espírito, ou seja, não levava a Palavra de Deus. O seu combate nunca consistiu no verdadeiro “combate da fé” (Cf. 2Tm 4, 7-8).

Aqui o Diabo na sua dimensão de acusador, incrimina-o por não viver como padre, ou seja, configurado com Cristo em sua vida, buscando a perfeição (Mt 19,16-21). Desta forma pode-se constatar que em vez de levar a morte de Cristo para manifestar a sua ressurreição (2 Cor 3, 7-12), levava um coração cheio dos bens terrestres (Cl 3, 2-3). É uma figura anti-evangélica.

Também é explícita a sua ânsia por possuir, pelo poder e o seu egocentrismo, considerando-se uma pessoa importante “*sou cortesão*” (v.372). E tinha a moça Florença por sua (vv.378-379; 420). Em tudo isso se reflete a falsa intenção de coração (vv.389-390; 393-394;396-400;409-412;); para ele, a sua vida religiosa servia-lhe somente para obter privilégios e uma suposta salvação.

Caminham para o batel divinal, mas o Anjo nem mesmo lhes dirige uma palavra. Como já vimos, esta é uma ferramenta que Gil Vicente usa para enfatizar pelo silêncio uma espécie de protesto. O que estabelece a comunicação é Joane, que mesmo sendo parvo, reconhece que o Frade e sua namorada pecaram gravemente. O Parvo toma a palavra, e denuncia-o, assumindo também um papel social. O clero estava presente em muitas camadas da sociedade, desde a corte até às aldeias. Uma vez que o Frade não busca a própria santificação (imagem do clero), a sua ação implica diretamente a não santificação da sociedade. A fala do Parvo é embaraçosamente impactante, curta e direta, a tal ponto de nos recordar alguns diálogos de Jesus com os fariseus (Cf. Mt 23,13- 32; Mc 7,6-13).

Aqui existe um ponto importante que requer uma breve reflexão: Florença, a mulher que aparece em companhia do Frade, não é citada como uma personagem própria, mas em relação ao Frade, já que em nenhum momento ela possui falas ou intervenções próprias, pecados demonstrados, ou sequer o Diabo dirige-se a ela; poderia-se cogitar a possibilidade de Florença ser somente um símbolo do pecado do Frade, tal como o pajem do Fidalgo.

Resta ao Frade aceitar a sua condenação, com a certeza de que receberão na carne (Cf.v.415), o que na carne semearam:

“Com efeito, os que vivem segundo a carne desejam as coisas da carne, e os que vivem segundo o espírito, as coisas que são do espírito. De fato, o desejo da carne é morte, ao passo que o desejo do espírito é vida e paz, uma vez que o desejo da carne é inimigo de Deus: pois ele não se submete à lei de Deus, e nem o pode, pois os que estão na carne não podem agradar a Deus [...] Pois se viverdes segundo a carne, morrereis...” (Rm 8, 5-8; 13).

Pode-se presenciar que este Frade não considerou a seriedade de sua vida sacerdotal, pois ponderou unicamente as vantagens e regalias desta vida e não suas aplicações, mais concretamente o celibato:

“Há eunucos que foram feitos eunucos pelos homens. E há eunucos que se fizeram eunucos por causa do Reino dos Céus. Quem tiver capacidade para compreender, compreenda!» (Mt 19,12). Ou: “Fui crucificado junto com Cristo. Já não sou eu que vivo, mas é Cristo que vive em mim. Minha vida presente na carne, eu a vivo pela fé no Filho de Deus, que me amou e se entregou a si mesmo por mim” (Gl 3,20).

Fica então explícita a passagem que diz:

“Jesus voltou-se e disse-lhes: "Se alguém vem a mim e não odeia" seu próprio pai e mãe, mulher, filhos, irmãos, irmãs e até a própria vida, não pode ser meu discípulo. Quem não carrega a sua cruz e não vem após mim, não pode ser meu discípulo” (Lc 14, 25-27).

1.6.10 - Cena VII-Brísida Vaz

Brísida Vaz é um misto de Alcoviteira e feiticeira. Essa personagem é a mais espantosa e terrível das almas condenadas da obra. Levava à frente o negócio da prostituição e a tudo o relacionado com ele. Estava associada de igual maneira à magia, isto é, às crenças pagãs, o que supunha “remédios para cura” e drogas entorpecentes.

A quantidade exorbitante dos objetos que traz consigo e o seu conteúdo chegam a causar espanto e repugnância no leitor/espectador. Gil Vicente não poupa na crítica, toca no fundo da miséria humana e mostra aquilo de que, sem a graça divina, o ser humano é capaz. Para adicionar ao seu pecado, Brísida, tendo consciência dele, demonstra a maior hipocrisia de todas as personagens deste Auto. Simboliza o interesse, o proveito, a vantagem e o lucro.

Afirma que moças tanto do povo como da burguesia foram vendidas por si (Cf. vv.524-525). Esta figura insiste em ir para o Paraíso, comparando-se a uma apóstola (v.530), uma mártir e um Anjo (vv.531). Chega a afirmar que se fosse ao fogo infernal, para lá deveria ir o mundo inteiro (Cf. vv.314-315).

Esta alcoviteira destruiu em vida a pureza das moças, submetendo-as à escravidão sexual; sujeitou-as à violência e à perversidade. O pecado de Brísida Vaz chega a atingir por si grande parte da sociedade: plebe, fidalguia, nobreza e clero. Se esta personagem se tivesse convertido seriamente, tal como afirma, toda essa camada social que o autor critica, estaria ileso.

Diante do Anjo, Brísida tenta persuadir com gracejos e relatando a sua “santa” vida. A Alcoviteira ainda “invoca” a divindade para justificar as suas ações, “*fiz cousas mui divinas*” (v.332), que em realidade são pecados bárbaros. A sua obra de vida foi de tal modo corrompida que o Diabo, ao condená-la ao Inferno, trata-a por senhora, que quer dizer que o Diabo a deseja. Com efeito o tratamento de senhora somente se dava nas cantigas de amor, ou no caso de muito respeito¹⁰⁹. Tanto num caso como noutro o Diabo quer embarca-la. Brísida, congrega em si a imagem da impiedade (Cf. Sl 1, 4-6).

1.6.11 - Cena VIII- Judeu

O Judeu surge trazendo consigo um bode, contrapondo o Cordeiro de Deus, o que realmente perdoa os pecados, no real sacrifício vicário. Para um Judeu, o bode representa a expiação dos pecados (daí a expressão: o bode expiatório) (Cf. Lv 1,1-17). No caso do Judeu o seu pecado foi fazer sempre negócio, de tudo e de todos. E, mesmo perante Deus, o Judeu continua a ser comerciante: tenta pagar a viagem de barco para ele e para o seu bode. Muito semelhante é o que faziam os pagãos gregos e romanos, na sua mentalidade quando levavam moeda(s) para pagar a derradeira viagem. Com efeito a vida de um pagão e um judeu não poderiam ter semelhanças (Cf. 2Cor 6, 11-18). Viver e pensar como um pagão, isto é, um gentio politeísta é um pecado tão grave para o povo de Israel, que é comparado à prostituição.

¹⁰⁹ Como por exemplo Gil Vicente na Rúbrica da Obra, trata D. Leonor de “nossa senhora”, mas aqui o sentido é de rainha.

O Judeu pensa que pode entrar com o seu bode, e não imagina navegar sem ele. Questiona que se Brísida Vaz pôde fazer a viagem por que não ele, não sabendo com efeito que esta outra personagem está condenada. Nesta perspectiva o Judeu, como sempre o fez em vida, tenta mais uma vez resolver as coisas à sua maneira. Na verdade, é observável que esta personagem teve uma relação em vida com os outros condenados, tornando-se dessa forma membro da corrupção moral da sociedade. O Judeu não conversa com o Anjo. Com efeito, o seu emissário, Joane o Parvo, o desconsiderado em vida, é que tem a palavra. O Parvo acusa-o das piores malfeitorias. Começa acusando-o de ser ladrão, o que atenta contra o Decálogo (Ex 20,15). Mostra assim Joane que o Judeu não tinha a menor consideração pela Lei, símbolo da Aliança divina. Por isso até o próprio Diabo se recusa a levar o Judeu, quer dizer com isso, que o Judeu é tão mau que nem no Inferno deveria entrar (Cf. 593-594).

Continuando a sua acusação, o Parvo alega que o Judeu, em sua maldade “mijou” nos finados na igreja de São Gião, portanto não só desrespeitou os mortos, contrapondo o exemplo de Tobit, Judeu zeloso trilhador dos caminhos da verdade, que em sua vida respeitou os mortos e procurava dar-lhes sepulturas (Cf. Tb 1,3-22; 2,1-8; 12-12), mas desrespeitava os mortos cristãos: “na Igreja de São Gião” (v.596). A este respeito diz o livro do Eclesiástico 7,33¹¹⁰: “mesmo aos mortos não recuses a tua piedade”.

Para exemplificar o seu desprezo pelo Cristianismo, o Parvo também o acusa de comer carne no dia de Nosso Senhor (v.597-598). Ora um Judeu em circunstância alguma é obrigado a cumprir os preceitos cristãos, mas o Parvo acusa-o não de não cumprir um preceito de uma outra religião, mas de desprezá-la (Cf. Pr 14, 21). Nem é necessária a intervenção do Anjo, o Diabo ordena-o que embarque no reboque da barca com o bode na trela. O Diabo somente diz-lhe que este é uma pessoa muito ruim (v.603). Aqui o apartado do Judeu está apoiado claramente no diálogo de Jesus com os fariseus:

¹¹⁰ Sobre o dever de dar aos mortos sepultura decente: Cf. 2Sm 21,10-14; Jr 22,19; Is 34,3. Inclusivamente mais tarde surge a preocupação de oferecer pelos mortos orações e sacrifícios: 2Mc 12, 38-46.

“Jesus lhes disse: "Vós sois os que querem passar por justos diante dos homens, mas Deus conhece os corações; o que é elevado para os homens, é abominável diante de Deus” (Lc 16, 14-15).

1.6.12 - Cena IX- Corregedor

O Corregedor chega junto à comarca infernal carregado de processos e com a sua vara na mão. A Vara é o símbolo da justiça que o Corregedor fazia sentir sobre os outros. No caso dele, dá-se a entender, pelos versos dos capítulos IX e X, que a sua justiça era parcial e perversa (v.650), era semelhante a vergastadas sobre as costas dos inocentes. Para além de sua injustiça o Diabo, o seu acusador, incrimina-o pela sua corrupção. Ao escutar a sentença, o Corregedor surpreso, não concorda e apela, pois na sua soberba um corregedor não pode ir ao Inferno (v.617-618).

O Corregedor não concorda com a sentença, mas o barqueiro diabólico inicia por apresentar-lhe os seus pecados: compactuar com o roubo (v.642), realizar maldade e corrupção (Cf. v.650), fazer subornos (v.653), enriquecer com o trabalho dos lavradores ingénuos, pois indiferente nem sequer os ouvia (Cf. v.664).

1.6.13 - Cena X- Procurador

Outra personagem ligada ao mundo jurídico aparece para acompanhar o julgamento do Corregedor e tomar parte nele. O Procurador chega na posse de livros, também estes lhe pesam, pois poderia tê-los usado como meio de justiça, “um jugo suave e uma carga leve” (Mt 11,28-30) e não como instrumento de pecado. O Procurador demonstra ter muita proximidade

com o Corregedor, o que explicita também a sua familiaridade não só no que concerne o trabalho jurídico, mas também no pecado. Constata-se esta ideia ao observar que juntos tentam salvar-se. Logo após receber a sua sentença, também infernal, o Procurador, com a atitude semelhante a do Corregedor recusa-se a entrar na barca do inferno.

Entretanto, no diálogo entre o Corregedor e o Procurador, descobre-se que ambos tiveram a oportunidade de em vida alcançarem a salvação e o perdão dos pecados. O Procurador não se confessou mesmo estando nos últimos momentos de sua vida. O Corregedor, por sua vez, confessou-se, porém não teve a verdadeira contrição, escondendo do confessor quanto roubava. Em consciência, o Corregedor era conhecedor das leis, mas mesmo ciente não as cumpria. Portanto, ambos são réus pois não souberam cortar com o pecado. “Caso o teu olho direito te leve a pecar, arranca-o e lança-o para longe de ti, pois é preferível que se perca um dos teus membros do que todo o teu corpo seja lançado na geena” (Mt 5, 29).

No caso destes membros da “justiça” poderiam ter-se reconciliado: “Assume logo uma atitude conciliadora com o teu adversário, enquanto estás com ele no caminho, para não acontecer que o adversário te entregue ao juiz e o juiz ao oficial de justiça e, assim, sejas lançado na prisão” (Mt 5,25-26). Não obstante, optam por esperar na misericórdia de Deus (v.706) e dirigem-se para a barca da Glória.

Diante do Arrais divinal, ambos encontram-se na mesma condição dos iníquos da terra (Cf. v.713). O Anjo aqui faz o papel do juiz justo e o Joane, o Parvo, é imagem dos jurados ou da testemunha de acusação. Na sua intervenção usa com ironia o latim para expor os pecados deles. Vê-se aqui Joane revestido de uma autoridade angélica: “*Rapinastis coelhorum et pernis perdiguitorum e mijais nos campanários*”. Dessa maneira estes membros da magistratura tiveram em vida os mesmos pecados que as outras personagens (Cf. vv.718-720).

Com efeito não é sabedoria mundana que garante a salvação, pois esta é direcionada para a transitoriedade do mundo. Estas personagens nunca adquiriram a verdadeira sabedoria, nem tão pouco temeram a Deus:

“A coroa da sabedoria é o temor do Senhor, [...]. O Senhor a viu e a enumerou, ele fez chover a ciência e a inteligência, exaltou a glória daqueles que a possuem. A raiz da sabedoria é temer ao Senhor, os seus ramos são uma vida longa» (Eclo 1, 18-20). É vão todo esse poder e influência “pois [os maus e ímpios] são como a erva, secam depressa, eles murcham como a verde relva...” (Sl 37).

1.6.14 - Cena XI- Enforcado

O Enforcado surge como sendo um conhecido do Diabo pelos seus crimes, pois em vida foi ladrão (vv.781; 811). Na verdade foi ladrão sem astúcia, um ladrão menor, porquanto foi enganado por Garcia Moniz, que lhe disse que por seus atos teria uma morte santa, honrosa e digna da santidade (vv.757;768;773;783;797-798;805-809). Mas o símbolo que traz consigo é a corda no pescoço, o que quer dizer que não teve uma morte natural.

Conforme o diálogo se vai desenvolvendo, pode-se observar que este iludido homem, sempre teve os olhos postos na “recompensa”: por esta tola ganância aceitou morrer com o laço no pescoço. Segundo o seu pensamento, a prisão no Limoeiro e as duras penas que lá sentira por si só lhe serviriam de motivo suficiente para atingir a salvação direta e contemplar a glória de Deus.

Ao escutar a sua sentença, o Enforcado, com espanto, traz na boca e no coração o nome de Barrabás como se fosse um santo protetor. Barrabás é a imagem da culpabilidade, é

o culpado absolvido em vez do inocente. Com efeito é possível entender que o Enforcado tinha uma pequena parcela de consciência da sua condição, mas mesmo assim julgava-se digno das alegrias celestiais, e não esperava sequer o purgatório. Considera que as orações que foram feitas por si pelo saltério, as missas pelos defuntos e a pregação são suficientes para salvar-se (Cf. vv.811-817), ainda que reconheça perante o Diabo que com a corda no pescoço a pregação de pouco serve e até se aborrece com o sermão (Cf. v.788-793). Chega a afirmar que pensa só na recompensa e no deleite corporal (Cf. vv.790-791;797-798).

Portanto reconhece que de nada lhe serviu tudo o que passou na prisão, uma vez que não convergiu para a sua purificação e arrependimento pessoal. Stephen Reckert escreve: “O enforcado supõe que ao saldar a sua dívida para com a sociedade a saldou também para com Deus, acabou por descobrir, no entanto, que se enganou nas contas”¹¹¹.

Por esta razão o Enforcado não chega sequer a dialogar com o Anjo, pois, no seu caso, tal como o sermão, as palavras de pouco ou nada servem. Esta personagem tinha o coração endurecido: “Oxalá ouvísseis hoje a sua voz! "Não endureçais vossos corações” (Sl 95 (94)); insensato: “Pois, tendo conhecido a Deus, não o honraram como Deus nem lhe renderam graças; pelo contrário, eles se perderam em vãos arrazoados, e o seu coração insensato ficou nas trevas” (Rm 1, 21) e perverso: “O coração perverso causa tristeza” (Sb 36,20).

1.6.15 - Cena XII- Os Cavaleiros

Eis que surgem, por fim, quatro Cavaleiros da Ordem de Cristo, herdeira da Ordem dos Templários. Estes vêm a cantar, anunciando com a sua presença o fim do Auto. São quatro cavaleiros cruzados, que trazem cada um a Cruz de Cristo. Estes cavaleiros morreram em poder dos mouros dando a vida na defesa da fé. Assim, estão absolvidos de todo o pecado.

¹¹¹ (RECKERT,1983: 78-79)

Cantam alegres lembrando a transitoriedade da vida, mas cantam na alegria do Ressuscitado, na certeza da vida eterna.

Chegam com autoridade, perante a morte. Com efeito, não a temem mais, caminham na certeza de receberem a vida eterna. O Diabo, ao vê-los passar, tenta entrar em diálogo com eles, mas tal como em vida conquistaram o discernimento e venceram as insídias do Diabo, em morte saem vitoriosos e desprezam esta figura demoníaca. Estes cruzados encontraram a conversão sincera de coração.

Ao aproximarem-se da barca da Glória são recebidos com alegria pois fazem parte dos redimidos: “Estes são os que vêm da grande tribulação: lavaram as suas vestes e alvejaram-nas no sangue do Cordeiro” (Ap 7,14). Da mesma forma que foram em vida, isto é, uma vida em Cristo, também o são na morte (Mt 22, 34-40).

Estes cavaleiros são distintos de todas as outras personagens, porquanto nunca se esqueceram da vida para além da morte, viveram em Cristo, e morreram com e por Cristo. Não foram acomodados como o Fidalgo, viveram sempre na tensão escatológica; não procuraram a usura do Onzeneiro que extorquia os outros, esses com simplicidade defendiam o próximo; não roubaram e não viveram na desonestidade como o Sapateiro, antes deram tudo quanto tinham, as suas próprias vidas; não viveram os prazeres da carne como o Frade e Florença, nem tão pouco lutaram em defesa própria, mas em penitência abdicaram de suas vidas por um bem maior, Cristo na sua Igreja; não compactuaram com a exploração e a magia, não abusavam dos inocentes, não corrompiam os outros como fez Brísida Vaz, mas procuraram defender cristãmente os que poderiam morrer nas mãos dos mouros; não comercializaram a salvação com o sangue de bode ou desprezaram vivos ou mortos como fez o Judeu, mas com o seu próprio sangue uniram-se ao sacrifício salvífico de Jesus na Cruz, pelo bem dos vivos e para que o menor número possível de pessoas morressem; não agiram como o Corregedor e o Procurador, corrompendo a justiça, mas ajustaram-se à vontade de

Deus, que os configurou com Jesus, e foram os agentes da paz que não deixavam que a guerra chegasse aos inocentes; e, por último, não buscaram a mera recompensa de maneira perversa e insensata como fez o tolo Enforcado, mas dando as suas vidas pelos amigos, demonstraram o maior amor: “Este é o meu mandamento: amai-vos uns aos outros como eu vos amei. Ninguém tem maior amor do que aquele que dá a vida por seus amigos” (Jo 15, 12-13). Dessa forma receberam a coroa da justiça pela graça.

O teólogo Mário Corti escreveu: “Com boas obras obtém-se o aumento da graça santificante, e por isso também o aumento da glória no céu. Para que as obras mereçam o aumento da graça santificante é preciso que aqueles que as fazem se encontrem já em graça com Deus. Os atos de um notário não têm nenhum valor legal, se não trouxeram a assinatura do mesmo notário”¹¹².

As ações dos cavaleiros fazem recordar a seriedade do Cristianismo: “Grandes multidões o acompanhavam. Jesus voltou-se e disse-lhes: “Se alguém vem a mim e não odeia o seu próprio pai e mãe, mulher, filhos, irmãos, irmãs e até a própria vida, não pode ser meu discípulo. Quem não carrega a sua cruz e não vem após mim, não pode ser meu discípulo” (Lc 14, 25-27).

As palavras do Apocalipse cumprem-se nas vidas destes valentes guerreiros:

“Ouvi então uma voz forte no céu, proclamando: "Agora realizou-se a salvação, o poder e a realeza do nosso Deus, e a autoridade do seu Cristo: porque foi expulso o acusador dos nossos irmãos, aquele que os acusava dia e noite diante do nosso Deus. Eles, porém, o venceram-no pelo sangue do Cordeiro e pela palavra do seu testemunho, pois desprezaram a própria vida até à morte. Por isso, alegrai-vos, ó céu, e vós que o habitais! Ai da terra e do

¹¹² (CORTI, 1968: 128)

mar, porque o Diabo desceu para junto de vós, cheio de grande furor, sabendo que lhe resta pouco tempo” (Ap 12, 10-12).

E assim embarcam os Cavaleiros e Joane transportando para as suas vidas a passagem que se lê:

“As nações tinham-se enfurecido, mas a tua ira chegou, como também o tempo de julgar os mortos, de dar a recompensa aos teus servos, os profetas, aos santos e aos que temem o teu nome, pequenos e grandes, e de exterminar os que exterminam a terra” (Ap 11, 18).

1.7 - Conclusão- A Barca do Inferno

Gil Vicente deseja provocar um conflito interior nos seus ouvintes ou leitores. Esse conflito consiste no despertar da consciência. Para isso apresenta o pecado de forma personificada como defende Maria Leonor Garcia: “A cadeira do Fidalgo= tirania e orgulho, a bolsa do Onzeneiro= ozena, as formas do Sapateiro= roubo, a moça [e a espada] do Frade= concubinato, a mercadoria da Alcoviteira, o bode do Judeu, os processos do Corregedor= subornos e corrupção da justiça, os livros jurídicos do Procurador e o barão do Enforcado”¹¹³.

Esta obra, como já foi visto, é filha do seu tempo, isto é, situa-se no período da reforma religiosa. Como se pôde constatar, todas as figuras são julgadas, absolvidas ou condenadas pelas obras que praticaram em vida. Dessa forma, Gil Vicente, na posição de cristão católico traz o debate *Fé-Obras*, muito discutido na época para a sua obra, abordando e desenvolvendo o tema com genialidade literária. Como consequência, o *Auto da Barca do Inferno* serviu como instrumento de consolidação católica, como o próprio autor indica na rubrica da obra.

Contudo, Gil Vicente não pretendia somente defender uma posição teológica ao escrever esta obra, pois ela foi apresentada no ambiente do teatro popular. Esta peça, tal como as outras obras da chamada *Trilogia das Barcas*, apresentavam um retrato real da sociedade no seu todo. O autor executa magistralmente a finalidade deste Auto moral, que não só expor e denunciar os pecados e vícios da sociedade como ações reprováveis, “Quem peca contra mim fere a si mesmo, todo o que me odeia ama a morte” (Pr 8,36). Neste sentido existe um alerta antropológico-teológico como resalta Giulio Franco: “O homem carrega em si uma chamada para viver em Deus, contudo o homem é livre para aceitar ou para rejeitar tal

¹¹³ (CRUZ, 1990: 54)

chamada”¹¹⁴. “Esta obra também quer denunciar a falta de consideração para com Deus, pois nessa época os avanços científicos e metodológicos do homem ganhavam muito destaque”¹¹⁵.

Esta obra, sobretudo torna presente o inestimável valor da salvação e a consideração de uma vida eterna, de uma vida celeste com Deus, que pode começar aqui na terra. Essa união com Deus manifesta-se no abandono filial e consecutivamente nas obras operadas: “Ouvi então uma voz do céu, dizendo: "Escreve: felizes os mortos, os que desde agora morrem no Senhor. Sim, diz o Espírito, que descansem de suas fadigas, pois as suas obras os acompanham” (Ap 14,13).

A peça situa os seus leitores/expectadores na última realidade (*eschaton*), para que os mesmos possam dar-se conta que esta é na verdade a realidade última do homem. O homem situa-se no lugar “escatológico”, pois é um ser “catapultado” para a morte, não a morte física ou espiritual, mas para a passagem da morte à vida, isto é para a vida eterna. Este fato é apresentado aos cristãos como centro da sua existência¹¹⁶.

Gil Vicente destaca o bem, isto é, as boas obras, mostrando justamente o que não é o bem. Gil Vicente não apresenta uma realidade pessimista acerca do homem, mas tenta reforçar nos seus leitores ou espectadores a ânsia pelo bem: “Procurai com mais diligência consolidar a vossa vocação e eleição, pois, agindo desse modo, não tropeçareis jamais; antes, assim é que vos será outorgada generosa entrada no Reino eterno de nosso Senhor e Salvador Jesus Cristo” (2 Pe 1,10-11).

As personagens desse auto, apresentadas por Gil Vicente, tinham em vida dois caminhos (Dt 30, 15-20), o do bem e do mal, o que segundo Dalila da Costa se “digladiam nesta obra”¹¹⁷. O bem e o mal estão configurados nas duas barcas, uma do Céu e outra do Inferno, uma da ordem e da harmonia e outra do caos e da discórdia, uma dos que viviam

¹¹⁴ (BRAMBILLA, 2005: 125)

¹¹⁵ (PEREIRA, 1989: 30)

¹¹⁶ (Cf. BALTHASAR, 1969: 45)

¹¹⁷ (Cf. PEREIRA, 1989: 64)

livremente como filhos de Deus e a outra dos que viviam distante de Deus sem temor nem amor, na condição de escravos.

Podemos resumir este magnífico auto com uma passagem do sermão da montanha, que apresenta a imagem do homem novo, imagem essa que nem todas as personagens optaram por avizinhar-se de Deus:

“Por isso vos digo: não vos preocupeis com a vossa vida quanto ao que haveis de comer, nem com o vosso corpo quanto ao que haveis de vestir. Não é a vida mais do que o alimento e o corpo mais do que a roupa? Olhai as aves do céu: não semeiam, nem colhem, nem ajuntam em celeiros. E, no entanto, o vosso Pai celeste as alimenta. Ora, não valeis vós mais do que elas? Quem dentre vós, com as suas preocupações, pode acrescentar um só côvado à duração da sua vida? E com a roupa, por que andais preocupados? Aprendei dos lírios do campo, como crescem, e não trabalham e nem fiam. E, no entanto, eu vos asseguro que nem Salomão, em toda a sua glória, vestiu-se como um deles. Ora, se Deus veste assim a erva do campo, que existe hoje e amanhã será lançada ao forno, não fará ele muito mais por vós, homens fracos na fé? Por isso, não andeis preocupados, dizendo: Que iremos comer? Ou, que iremos beber? Ou, que iremos vestir? De fato, são os gentios que estão à procura de tudo isso: o vosso Pai celeste sabe que tendes necessidade de todas essas coisas. Buscai, em primeiro lugar, o Reino de Deus e a sua justiça, e todas essas coisas vos serão acrescentadas. Não vos preocupeis, portanto, com o dia de amanhã, pois o dia de amanhã se preocupará consigo mesmo. A cada dia basta o seu mal” (Mt 6, 25-34).

CAPÍTULO II

O Auto da Compadecida

2.1. Ariano Suassuna: um homem, várias pessoas

Nascido dia 16 de Junho de 1927, filho de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Vilar, oitavo de nove filhos, natural de Paraíba, cidade capital de Paraíba, cujo estado tinha por governador o seu pai. A sua vida começa com um drama. Com apenas três anos de idade, experimenta a dor pela morte do pai na sua vida família. A partir de então terá o resto de seus anos marcados pela estrela da morte. Antigo presidente da Paraíba (título hoje declinado como Governador), o seu pai foi assassinado na então capital do Brasil, Rio de Janeiro, com um tiro pelas costas, por causa de contendas, revoltas e disputas políticas que de maneira geral marcaram profundamente o Brasil na Revolução de 1930. João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna, foi tido como suspeito do assassinato do candidato à vice-presidência do Brasil, João Pessoa, do partido do ditador Getúlio Vargas. O assassino de João Pessoa foi na verdade um primo da mulher, João Dantas. Dessa forma podia-se entender o motivo da perseguição ao pai de Suassuna, para lá dos conflitos políticos da época. Mas mesmo depois de morto, João Suassuna foi julgado e inocentado de qualquer responsabilidade na morte de João Pessoa¹¹⁸.

Ariano guardou poucas lembranças de seu pai, porém todas elas muito preciosas. Este acontecimento teve tanto impacto na sua vida que a palavra pai para ele deveria sempre ser escrita com “P” maiúsculo, ainda que não começasse a frase. Também o faz com outras

¹¹⁸ (VICTOR; LINS, 2007: 12)

palavras tais como: Sol, Luz, Rei, Mar, Noite¹¹⁹... com a finalidade de realçar a importância e a intensidade dos seus significados. Acerca do seu pai declarou no discurso na Academia Brasileira de Letras:

“Posso dizer que, como escritor, eu sou, de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra a sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo essa precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança, dos depoimentos dos outros, das palavras que o Pai deixou”¹²⁰.

Pode-se assim imaginar a força que esse acontecimento funesto teve no seu destino. Segundo Suassuna não foi fácil para dona Rita criar os filhos. Viúva no Sertão, aos 34 anos, mãe de nove filhos, ela nunca desanimou. Seguiu em frente, ensinando amor a todos, afastando, em qualquer tempo, o mínimo sentimento de vingança, ódio ou rancor que pudesse surgir na família por causa do assassinato do marido (atendia assim ao último pedido de João Suassuna). Incentivando os estudos de cada um, estimulando valores como partilha, companheirismo, humildade, dignidade e generosidade, dona Rita criou todos os filhos. Era uma figura forte, guerreira, referência para toda a família. Sobre ela, Ariano revelou que o maior desgosto que alguém podia dar à mãe era ficar lamuriando-se da vida: “Ela foi muito forte. Usou luto a vida inteira, mas não deixou a gente usar”¹²¹. Para além deste acontecimento sua família experimentou o “exílio”, pois teve que “fugir” da sua terra por

¹¹⁹ *Ibidem.* 10.

¹²⁰ *Ibidem.* 11.

¹²¹ IDEM

causa de perseguições políticas. A sua infância foi marcada por constantes mudanças. Foi neste período que experimentaram também a precariedade financeira.

Mesmo no meio de tanta dor, a sua vida familiar foi assinalada pela alegria. A sua mãe tinha um grande sentido de humor, e apesar de tudo, a morte do pai foi motivo de maior união entre os filhos e a mãe Rita. Ariano, nesta fase infantil apaixonou-se pelas artes circenses, a sua inclinação pelo circo o acompanhará na sua escrita futuramente, e em especial no *Auto da Compadecida*.

A infância sertaneja abriu-lhe um universo de mitos, símbolos e enigmas. A literatura neste contexto vital, serviu-lhe quase sempre de refúgio. Ele herdou toda a vasta biblioteca do seu culto pai: deitado em seu leito deleitava-se com a literatura. Hábito nunca perdido. Suassuna neste período contactou com obras clássicas da literatura brasileira: Monteiro Lobato; Viriato Correia; Machado de Assis; Sílvio Romeiro; José de Alencar; José Lins do Rego; Euclides da Cunha... e da literatura mundial: Camões, Cervantes, Dostoievski, Lev Tolstoi, Alexandre Dumas, Friedrich Nietzsche, Burroughs... foi também iniciado pelos tios em outras leituras, tanto anti clericalistas como devocionais/católicas até mesmo com histórias de reis. Nunca se afastou da literatura cristã: “São Francisco de Assis, São João da Cruz, Santa Tereza...marcaram-no muito”¹²² Mas não somente pela literatura, mas pelas artes em geral, Suassuna cresceu cercado de um ambiente onde a cultura tinha um forte impacto, seja na música, na pintura, nas artes cénicas do teatro ou do circo e até na arquitetura regional¹²³. Foi também fortemente influenciado pela leitura da Literatura de Cordel¹²⁴. O próprio reconheceu a vigorosa instigação desse universo sertanejo e mítico na sua formação.

¹²² (CADERNOS, 2000: 35 -37)

¹²³ (Cf. VICTOR; LINS, 2007: 14)

¹²⁴ Segundo Ariano, é uma das heranças ibéricas deixadas no Brasil. A Literatura de cordel, também conhecida no Brasil como folheto, é um gênero literário popular escrito frequentemente na forma rimada, originado em relatos orais e depois impresso em folhetos. Remonta ao século XVI, quando o Renascimento popularizou a impressão de relatos orais, e mantém-se uma forma literária popular no Brasil. O nome tem origem na forma como tradicionalmente os folhetos eram expostos para venda, pendurados em cordas, cordéis ou barbantes em Portugal.

Na adolescência, em 1942, mudou de estado: foi morar com a família em Recife, capital de Pernambuco. Foi em Pernambuco que se encantou mais pelo mundo da literatura, no colégio protestante que frequentou, e foi onde a sua mãe dona Rita, seguindo a avó de Ariano, converteu-se ao protestantismo, e ele a partir dos quinze anos passou a ser criado como protestante.

Já iniciando a fase adulta, Ariano com dezoito anos começava oficialmente o seu trabalho de escritor. Escrevia, enquanto frequentava o curso de Direito em Recife. Porém sentia que a sua felicidade necessitava de ser alimentada continuamente, pois o “fantasma” do passado, a morte de seu pai, rondava a sua vida, abatendo continuamente a sua alegria. A morte era uma imagem sempre presente na vida de Suassuna. As suas obras eram obsessivamente de teor trágico. O amor era uma necessidade para além da literatura.

Zélia era o nome da rapariga que o conheceu numa noite literalmente literária e cinematográfica: estavam dentro da sala de cinema, pouco antes do início da sessão de um filme português sobre o poeta Luís de Camões. A moça tinha ido até lá e reparou quando o rapaz foi passar de uma fileira para outra mais à frente e, em vez de dar a volta, passou por cima das cadeiras. Passaram-se breves anos, e ela nunca deixou de reparar no jovem Ariano nas ruas da cidade de Recife. Até que certo dia, incentivados pelas irmãs das duas famílias, conheceram-se. No dia em que se apresentaram um ao outro, os dois encontraram-se em frente à igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, fato que levaria Ariano a dizer, tempos depois: “Tinha que ser mesmo com ajuda da Compadecida!”.

O ano de 1954 foi um marco para a história de Suassuna. Ariano estava formado em Direito, contudo havia decidido que era urgente mudar o rumo de sua vida, e que nesse novo caminho não estavam incluídas as funções de um advogado:

“Percebi que precisava deixar o direito exatamente quando comecei a ganhar dinheiro com a profissão. Vi que, aos 50 anos, seria um advogado rico e totalmente infeliz”¹²⁵.

Em seu perfil biográfico pode-se ler: “A decisão gerou duas consequências. A primeira meramente simbólica: ele queimou os livros de Direito, como que se libertando de uma carreira com a qual não se identificava; a segunda e definitiva para a literatura brasileira foi a troca do gênero trágico para o humorístico, risível e picaresco”¹²⁶. Neste âmbito de mudanças, em 1955, escreveria a sua obra mais famosa, da qual se há de tratar, *O Auto da Compadecida*; nota-se nesta obra todo o peso vivencial e espiritual pelo qual passou Ariano, para além da carga teológica nela velada.

Em 1956, depois de se ter afastado do meio jurídico da advocacia, tornou-se professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco, reformando-se em 1994. E em 1957, dia dezanove de Janeiro, casou-se com Zélia. Peculiar é o fato de que casou no dia em que o seu pai cumpriria anos de vida.¹²⁷ Ariano confirmou: “Meu sangue iluminou-se e a crispação desapareceu”. Casado com Zélia, teve seis filhos: Joaquim, Maria, Manuel, Isabel, Mariana e Ana.

Talvez a influência mais decisiva tenha, portanto, sido este seu percurso de vida, marcado inicialmente por sangue e sofrimento e só depois iluminado com sopros de alegria. Nota-se esse movimento existencial claramente refletido nas suas obras, e de um modo especial na *Compadecida*. E foi como se um caminho para o riso se houvesse descortinado na literatura de Ariano e começasse a ocupar um espaço no palco principal. Um caminho que

¹²⁵ (VICTOR; LINS, 2007: 41)

¹²⁶ IDEM.

¹²⁷ *Ibidem* 37-38.

teve um início lento, cuidadoso, até deparar-se com um êxito arrebatador: o *Auto da Compadecida*.¹²⁸

Teve uma brilhante carreira, depois de se reformar como professor universitário, trabalhou como Secretário de Cultura de Pernambuco (1994-1998) e Secretário de Assessoria do governador Eduardo Campos até abril de 2014. Magnífico dramaturgo, romancista, ensaísta, poeta e professor, faleceu no Recife, Pernambuco, aos oitenta e sete anos no dia 23 de Junho de 2014, vítima de um acidente vascular cerebral.

A sua fascinante capacidade de produzir alegria marcou profundamente a sua personalidade e a de todos que o conheceram. Ariano em várias entrevistas ou Aulas-Espetáculo definiu-se e definiu sua literatura como a obra de um menino que marcado pela morte do pai, tenta resgatá-lo como palhaço. Suassuna dizia que dentro si existiam várias personalidades: um cangaceiro manso, um palhaço frustrado, um frade, um mentiroso, um professor, um cantador sem repente, um monarquista e um profeta¹²⁹.

2.2. Movimento Armorial

Não se pode deixar de mencionar, quando se fala do legado de Suassuna, do movimento que cria, o Movimento Armorial. Este Movimento tem como objetivo criar uma arte brasileira erudita a partir de elementos da cultura popular brasileira. Tal movimento procura orientar para esse fim todas as formas de expressões artísticas: a música, a dança, a literatura, as artes plásticas, as artes cénicas do teatro, as do cinema, da arquitetura, etc. Desde cedo, Ariano se interessou por diversas expressões artísticas. Aprendeu a tocar viola e piano, pintou, criou as iluminografuras¹³⁰ que acompanham as páginas do seu *Romance d'A Pedra do Reino*. A

¹²⁸ Cf. *Ibdem*. 41-42

¹²⁹ Acesso Digital aos Site: <httpswww.youtube.com/watchv=mW4zTJq7k0M/> 12-02-2018 22:09.

¹³⁰ Gravuras a partir da ideia das iluminuras medievais.

palavra “armorial” é, originalmente, um substantivo, o nome que se dá ao livro onde são registrados símbolos de nobreza, como os brasões, ou então ao conjunto desses símbolos, ou até a arte ou ciência dos brasões¹³¹. Mas Ariano Suassuna, idealizador do Movimento Armorial, explicaria no programa distribuído no concerto de 1970:

*“Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque está ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas”. Descobri que o nome ‘Armorial’ servia, ainda, para qualificar os ‘cantares’ do Romancero, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música Barroca do século XVIII”.*¹³²

Coerente e bem fundamentado nas ideias que estava lançando, por levar as manifestações de arte muito a sério, como um compromisso de criação e vida, Ariano achou que precisava escolher e dedicar-se a apenas uma delas. Foi dessa forma que Ariano tornou-se escritor, sem deixar de se encantar por muitas outras formas de arte, e de se preocupar com o rumo que artistas davam às suas criações. Quando o Movimento Armorial foi lançado, ele confessa que buscava lutar contra uma possível vulgarização e descaracterização da arte brasileira. Não se deve esquecer que a obra de Ariano Suassuna surge do cruzamento da tradição popular com a cultura erudita.

Para o criador do Movimento, se “armorial” era um nome usado para definir um conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um povo, entre os brasileiros, a

¹³¹ (Cf. VICTOR; LINS, 2007: 45)

¹³² IDEM.

heráldica era, então, uma arte popular. Ele sempre defendeu que a unidade nacional brasileira vem do Povo, e a Heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão até as bandeiras das Cavallhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata, desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos até as Escolas de Samba...

Aqui entra um conceito importante, que não se pode deixar de mencionar, pois nos servirá de auxílio para compreendermos o pensamento de Ariano e das suas obras. A essência do Movimento Armorial, o binómio “Brasil real” e “Brasil oficial”, são conceitos usado por Machado de Assis, o maior escritor da literatura brasileira. Assis dividia o Brasil em dois países: “O Brasil real: é bom, revela os melhores instintos; o Brasil oficial: é caricato e burlesco”¹³³. Ariano absorve esta ideia intensamente.

Segundo a interpretação de Ariano, o Brasil real é o Brasil de todos, mas de um modo especial dos pobres, indigentes e necessitados. Apesar disso é neste Brasil que está a força e a criatividade cultural. Ariano exemplificava que foi no Brasil real, no caso no nordeste, que nasceu o “Maracatu Rural” (típica dança nordestina, com um ritmo musical, animada e ritual). O Maracatu dá, segundo o nosso autor, um exemplo magnífico de beleza e de alegria. Existe também a capoeira, que nasceu dos escravos... Dessa forma, Ariano segue a sugestão de Machado de Assis ao afirmar que de onde menos se espera, pode surgir algo novo, belo e ser uma espécie de tábua de salvação face à decadência em redor. Para Ariano o mistério esconde-se aí no Brasil real, pois aos olhos reais é impossível sair algo bom de uma realidade “má”, ou belo da “feiura da precariedade” ou até algo completo da simplicidade. É o Brasil real que transforma o Brasil oficial, ainda que aparentemente pareça impossível pois como afirmou: “O real nem sempre é crível”¹³⁴.

¹³³ ASSIS, Machado de.– *País real e país oficial*. *Diário do Rio de Janeiro* (29 de Dez. 1861).

¹³⁴ Cf. Acesso Digital aos Site: <https://www.youtube.com/watch?v=Z5HxQzDKdBQ> 20-02-2018 23:16

No entanto o Brasil oficial, por sua vez, é o ambiente onde todos são moldados. Este não apresenta a verdadeira identidade cultural e idiossincrática de uma nação, mas sim um projeto ou imagem daquilo que pretende aparentar. Essa imagem distorcida segundo Ariano, seguindo a opinião de Machado de Assis, é quase sempre política.

Daí entende-se a expressão de Machado de Assis, tomada por Ariano. Ainda que o país seja apresentado como oficial é, na verdade, inconsistente. Tanto Machado de Assis como Ariano Suassuna defendiam que o Brasil oficial deveria ser o resultado do Brasil real, daquilo que os cidadãos urbanos ou camponeses pensam e sentem de si mesmos, de quem são, de onde vieram e como vivem, para no futuro ser solidificada cada vez mais a verdadeira expressão do país real, de modo a que todos saibam quem são. Segundo o autor: “O papel da arte é recriar o real, magnificar a realidade: é “um acerto de contas com a realidade”, é a criação de algo “puramente belo”, que possibilite superar a destruição representada pelo fluir inexorável do tempo”¹³⁵.

2.3. Esboço de uma Teobiografia

Tendo em conta a perspectiva teológica deste trabalho, não é possível deixar de olhar para a vida de Ariano Suassuna sem analisá-la pelo prisma teológico. Como já foi realçado, a vida de Ariano foi profundamente marcada, e até mesmo condicionada, pela morte do pai. A morte e o sofrimento tornaram-se indagações constantes no percurso do escritor. Ele questionou o mundo injusto, a pobreza, a falta de consideração para com os pobres, a injustiça para com os necessitados de justiça, sejam ricos ou pobres. A juventude, compartilhada entre a Arte e os amigos, não conseguiriam apagar um tormento que parecia perseguir a vida de Ariano: a

¹³⁵ (Cf. CADERNOS, 2000: 42-43)

morte do pai, uma marca de sofrimento jamais disfarçada: “A vida assim me aparecia: estranha e perigosa”¹³⁶.

Segundo afirmou, nunca foi protestante, mas antes, criado como protestante, todavia em sua juventude, tempo de maiores crises e revoltas, abandonou toda a crença. A religião protestante não dava respostas à sua problemática existencial. O seu pai, ciente de que poderia ser assassinado, trazia sempre no bolso do fato uma carta para a sua família. Essa carta foi encontrada com o corpo do seu pai. Nela dizia:

“Se me tirarem a vida os parentes do presidente J. Pessoa, saibam todos os nossos que foi clamorosa a injustiça – eu não sou responsável, de qualquer forma, pela sua morte, nem de pessoa alguma neste mundo. Não alimentem, apesar disso, ideia ou sentimento de vingança contra ninguém. Recorram para Deus, para Deus somente. Não se façam criminosos por minha causa!”¹³⁷

O fato desta carta se encontrar conservada até aos dias de hoje, indica uma forte influência da vida e da espiritualidade do pai presente na sua vida. O pai de Ariano era católico; a família da sua mãe, originalmente, também. Rita e João Suassuna casaram-se numa cerimónia católica em dezembro de 1913.

Ariano lembra-se de, quando era menino, ver certo dia, um funcionário de joelhos perante dona Rita, implorando que ela lhe permitisse vingar o marido, e ela não aprovar tal pedido.¹³⁸ Nesse contexto de descrença e desesperança, o perdão foi algo racionalmente impossível na sua vida. Não só o perdão, mas também a paz. Ariano “refugiava-se” na literatura e nas artes.

¹³⁶ (VICTOR; LINS, 2007: 37)

¹³⁷ *Ibidem.* 12.

¹³⁸ Cf. Acesso Digital ao site: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/06/ariano-suassuna-conta-que-hoje-reza-pelos-assassinos-do-seu-pai.html> 23-02-2018 22:51.

E foi no final da sua juventude que a literatura foi o instrumento de Deus na sua vida. Segundo ele, esta resgatou-o para a vida nova do crer: “voltei à noção de Deus”¹³⁹. Ao ler em Dostoievski: “Se Deus não existe, tudo é permitido¹⁴⁰” ficou profundamente tocado e naquele momento reencontrou o confronto com a verdade religiosa. Para Suassuna: “Deve existir um Princípio indiscutível e Absoluto de Bem que impeça o homem de cometer monstruosidades¹⁴¹”:

“Eu não conseguiria conviver com essa visão amarga, dura e sangrenta do mundo. Então, ou existe Deus ou então a vida não tem sentido nenhum; bastaria a morte para tirar qualquer sentido da existência. Deus para mim é uma necessidade. Se eu não acreditasse em Deus, eu era um desesperado”¹⁴².

Após essa revelação reconheceu com verdade que deveria cultuar Deus. Porque a vida real deve ser vivida em Deus. O seu pai foi assassinado por uma “mentira oficial”. Ariano viveu desiludido com a vida real, por causa do sofrimento, mas viu na afirmação de Dostoievski a necessidade de um Bem supremo que regule o mundo e proíba o mal. O seu pai estava convicto de que essa verdade consistia em buscar refúgio em Deus, e não viver alimentando a vingança. Esta era a vida real: “O real nem sempre é crível” como afirmou o nosso autor. E foi justamente partindo dessa realidade impossível que Ariano começou a mudar de vida em 1954.

Desde então a sua relação com Deus, “destruída” pelo evento com seu pai, passou a mudar de perspectiva, pois se Deus não existisse estava “justificado” o assassinato do seu pai, pois “seria permitido sem Deus”. Assim, Deus era o que manifestava que o seu pai deveria ter

¹³⁹ Cf. Acesso Digital aos Site: <httpswww.youtube.com/watchv=Z5HxQzDKdBQ/> 14-02-2018 09:56.

¹⁴⁰ Fiódor Dostoiévski, Os Irmãos Karamazov.

¹⁴¹ AcessoDigital ao Site: <httpswww.youtube.com/watchv=Z5HxQzDKdBQ> 23-02-2018 12:18.

¹⁴² AcessoDigital ao Site: <httpswww.youtube.com/watchv=WJQpAkBvtQg> 19-02-2018 09:22.

vivido, o Bem supremo que proíbe o mal. Para Ariano, não crer em Deus seria crer na morte e no sofrimento como vida real. Crer em Deus é crer no Bem supremo, é ver a vida para além da morte: “VIVA O SANGUE DE DEUS LIMPANDO A LUZ DO MAL!”¹⁴³.

Entende-se assim mais um motivo pelo qual Ariano escreveu sempre a palavra “pai” com “P” maiúsculo, pois é dessa forma que os cristãos se dirigem a Deus, o Pai por excelência. Ariano “perdeu” um pai para ganhar outro Pai. Este recurso a Deus e à sua Misericórdia aparecem nítidos no *Auto da Compadecida*.

Ariano conciliou a orientação e o exemplo do seu pai e voltou como filho para a Igreja Católica. Mesmo com todos os seus defeitos humanos, Suassuna reconheceu a sua natureza divina e a sua importância¹⁴⁴. E nela Ariano confessou ter recebido e ter sempre presente o mandato do perdão. O valor do perdão foi deveras fundamental na vida de Ariano. Depois de fazer as pazes com Deus, deveria fazer com o próximo, o que admitiu não saber se era capaz ou não, porque o perdão “é uma coisa difícil” que só com a ajuda de Deus se alcança¹⁴⁵.

Pode-se assinalar desta forma o marco de 1954, como o ano da grande mudança na vida de Ariano Suassuna. Foi neste momento que começou a experimentar na *Graça e com a graça* uma vida para lá da morte ôntica. Foi também nessa época que conheceu a sua esposa Zélia, que contribuiu também para essa vida nova.

O homem quando crê em Deus, quando empreende um caminho de conversão, e começa a possuir a fé, pode, em Deus, tornar-se novo sem deixar de ser o mesmo. Foi essa

¹⁴³ Poema escrito por Suassuna em comemoração a “Batalha de Guararapes” onde portugueses, negros e índios se uniram contra o invasor holandês, gerando assim, em conceção mitológica a semente da brasilidade. O Movimento Armorial consiste em uma “luta” artística contra elementos culturais que exterminam o belo da cultura brasileira, neste sentido essa luta cultural consistem em defender a belza do cristianismo, que limpa o mundo do mal (entendido também em sentido estético e pagão).

¹⁴⁴ Cf. Acesso Digital ao Site: <https://www.youtube.com/watch?v=Z5HxQzDKdBQ> 23-02-2018 12:18.

¹⁴⁵ Acesso Digital ao Site: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/06/ariano-suassuna-conta-que-hoje-reza-pelos-assassinos-do-seu-pai.html> 23-02-2018 22:51.

realidade que Ariano representou na sua vida e aplicou nos seus trabalhos, e de um modo especial na *Compadecida*, na personagem de João Grilo.

Tamanha foi a sua compreensão da bondade e da misericórdia de Deus, que acreditava no Inferno, e no Demónio, mas tinha dificuldade de pensar na sua eternidade. A questão que o assolava era esta: “Se existe um mal eterno e absoluto, então o Demónio e o Inferno se tornariam tão “importantes” quanto o próprio Cristo. Mas como Cristo é o único absoluto, então não poderiam existir penas eternas e absolutas”¹⁴⁶. Ambos os aspetos (a misericórdia de Deus e a impotência do Demónio frente a Jesus) estão na *Compadecida*.

Ariano manifestou, em entrevistas já aqui citadas, que não era ignorante em relação a teologia. Ariano reconhecia que a sua arte era provocadora e impertinente, mas que a verdade da Igreja Católica (não só como instituição humana, mas divina) estava acima da compreensão humana. Em Ariano os pontos fixos foram: a arte e a religião: “Entende que há uma estreita ligação entre religião e arte: ambas têm carácter de absolvição”¹⁴⁷.

2.4. Um olhar ao estilo

Para entender a obra de Ariano não se podem ignorar as raízes e os elementos do estilo modernista no Movimento Armorial. O Modernismo no Brasil foi composto por três momentos: o primeiro (1922-1930), conhecido como “Paulista”; o segundo¹⁴⁸ (1930-1945) conhecido como “Nordestino”; e o terceiro que vem de 1945 aos dias de hoje. Ariano Suassuna é considerado um dos escritores do movimento modernista da 3ª fase.

O Modernismo, que teve por maior animador Graça Aranha, pré-modernista, conheceu o seu arranque na semana de arte moderna de 1922. Esta exposição carregava consigo um

¹⁴⁶ Acesso Digital ao Site: <https://www.youtube.com/watch?v=Z5HxQzDKdBQ> 24-02-2018 12:31

¹⁴⁷ (Cf. CADERNOS, 2000: 41)

¹⁴⁸ Contudo os seus primórdios deram-se em 1926, inspirado por Gilberto Freyre. Ficou conhecido como *Manifesto Regionalista* de 1926.

simbolismo: completavam-se cem anos da proclamação da independência do Brasil. Contudo, a emancipação nas áreas da arte, da estética e da “cultura” “moderna” “estavam por realizar”. Não se pode esquecer o cenário político nacional e internacional deste período.

Graça Aranha pretendia transmitir, através da arte e da cultura, normas filosóficas neste atribulado período histórico com a sua estética da vida: pretendia que o homem brasileiro atingisse a unidade vencendo a natureza que o esmagava, o terror, o medo metafísico, a compreensão subjetiva impregnada de supostos atrasos que a deturpavam, os instintos primários, tais sempre aludidos ao Brasil real, como referia Machado de Assis, pelo qual Graça Aranha nutria um profundo respeito. Para Graça Aranha, Brasil real e Brasil superficial são a mesma coisa. Para chegar a tal fim, o primeiro passo seria assentar uma linguagem e uma estética autenticamente nacionais... segundo ele só vencendo a impotência do homem perante a natureza, poder-se-ia criar uma grande cultura. Contudo os modernistas de São Paulo julgaram o contrário; os modernistas brasileiros compreenderam que, ao invés do que aconselhava Graça Aranha, o homem deveria entregar-se às suas tendências naturais, pretendidas deficiências, identificar-se com a exuberância da sua natureza, a sua metafísica, mesmo saturada de superstições pois isto marca uma cultura¹⁴⁹.

O Modernismo na sua primeira fase (positivista) caracterizou-se pela tentativa de definir e marcar posições, sendo rico em eventos, manifestos e revistas de circulação efêmera. O seu programa não obteve, na época, aprovação nem consenso¹⁵⁰. Foi o período mais radical do movimento modernista, justamente em consequência da necessidade de romper com as estruturas do passado. Havia a busca pelo moderno, original e polêmico, com o nacionalismo em suas múltiplas facetas. A “volta às origens”, através da valorização do indígena e a língua falada pelo povo. Devido à necessidade de definições e de rompimento com todas as

¹⁴⁹ CARVALHO, Olavo – *Vocação, Modernismo e cultura brasileira*. Relatório do seminário de filosofia, C.O.F; (Cf. BOSI, 1995: 344-350).

¹⁵⁰ Cf. LOBATO, Monteiro – *Paranóia ou Mistificação*. *O Estado de São Paulo*, edição da noite. (20 de Dez. 1917).

estruturas do passado foi a fase mais radical, assumindo um caráter anárquico e destruidor. Um mês depois da Semana de Arte Moderna, o Brasil vivia dois momentos de grande importância política: as eleições presidenciais e o congresso de fundação do Partido Comunista, em Niterói¹⁵¹.

O segundo Modernismo foi categórico na obra de Suassuna¹⁵². É representado por grandes escritores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, do qual Ariano bebeu na infância. José Lins do Rego é uma referência com a sua obra-prima “Cangaceiros”¹⁵³ para a identidade da segunda fase do Modernismo. Esta introduz uma sucessão brusca, pois admitia e buscava a transcendência. A maioria dos escritores de 30 absorveram experiências de 22, como a liberdade temática, o gosto da expressão atualizada ou inventiva, o verso livre e o anti academicismo. Portanto, ela não precisou ser combativa como a geração de 22, pois herdara uma linguagem poética modernista já estruturada. Ocupou-se então em ampliar a temática social e da inquietação filosófica e religiosa, com Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade¹⁵⁴. Havia, por outro lado, uma busca do homem brasileiro nas diversas regiões, tornando o regionalismo importante. Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, Orígenes Lessa, Drummond e outros escritores criaram um estilo novo, completamente moderno, totalmente liberto da linguagem tradicional, nos quais puderam incorporar a real linguagem regional, as gírias locais, o humorístico e o cômico.

¹⁵¹ (Cf. BRITO, 2004: 6)

¹⁵² (MARCONDES, 2015: 150)

¹⁵³ O romance conta a história de um casal de lavradores do interior do Nordeste brasileiro, que encontram-se desorientados no meio de um conflito entre cangaceiros e fazendeiros. No entanto surge um **cego, cantor de feiras que escuta todas as histórias da região e guarda-as como única maneira de conhecimento**, e no momento em que conhece o casal, conta-lhes os fundamentos dos conflitos. Com isso **o casal, compreende o mal e muda-se escapando dos conflitos e salvando suas vidas**. O romance faz a alusão ao nascimento da civilização através da linguagem; o poder da linguagem que **unifica** os vários dados dos sentidos da realidade puramente humana para o universo onde tudo faz sentido e o homem completa-se e realiza-se. O homem pela linguagem não é mais um ser de instintos e isolado, e sim um ser participante duma história, onde tem o seu papel, onde tem uma participação **única**.

¹⁵⁴ (Cf. BOSI, 1995: 407-408)

Na terceira fase houve, por sua parte, uma procura por uma literatura intimista, de sondagem psicológica e introspectiva, tendo como destaque Clarice Lispector. O regionalismo, neste tempo, ganha uma nova dimensão com a recriação dos costumes e da fala sertaneja com Guimarães Rosa, João Cabral de Melo, penetrando fundo na psicologia do Brasil global e regional. A pesquisa da linguagem foi um traço característicos dos autores deste tempo.

Nota-se um salto do primeiro para o terceiro momento. Esse último excluiu a ideia dos escritores das fases passadas do modernismo, que defendiam que a literatura brasileira deveria ser consolidada por meio de atributos que ressaltavam a identidade tupiniquim nas mais variadas manifestações artísticas. Na terceira fase, erroneamente chamada de pós-modernista, a visão da brasilidade é enraizada, total e regional ao mesmo tempo.

É aqui onde se pode situar o estilo de Ariano. Ao mesmo tempo, ele faz convergir outros elementos como o simbolismo e o barroco. Agrega também à sua escrita a influência da literatura de cordel, tão presente no Nordeste.

Ariano costuma ser associado ao teatro, principalmente pelo papel que desempenhou na modernização do teatro brasileiro. A produção de Ariano Suassuna tem como característica a improvisação e o texto popular. O escritor dispõe de vários elementos da cultura nordestina em suas peças. O dramaturgo procura “aterrar” a arte no território do artista popular que não teve por exemplo acesso aos padrões da cultura erudita, mas que ainda assim é um artista. Aqui é possível fincar a bandeira *Popular* defendida por Ariano, e que lhe servirá de símbolo para o movimento Armorial.

Com expressões por vezes rudes e outras pitorescas, o autor conseguiu um diálogo eminentemente teatral, vivo e saboroso, colorido e descritivo, popular sem ser vulgar e paradoxalmente literário, nada tendo de precioso ou extravagante. A linguagem de Ariano não deve impactar negativamente. E essa “pseudogrosseria” e a forma direta de indicar situações ou comenta-las não lhe tiram o sentido cristão que lhe encontramos. É preciso não esquecer

que se quis evocar uma representação de circo, uma farsa muito marcada, portanto, em que a caricatura tinha de ser forte¹⁵⁵.

Newton Jr. distingue três temas dominantes na poesia de Suassuna: a morte, a partir do evento dramático do assassinato do pai de Ariano. O segundo tema é o sentimento de exílio existencial: o mundo é “visto como um lugar de sofrimento, privação, dificuldades de toda ordem”. O terceiro é a redenção, a salvação, num futuro reino de paz e harmonia, de justiça, identificado com os reinos mencionados nos folhetos de cordel, recriados poeticamente, onde os fazendeiros são reis, suas filhas são princesas, e os vaqueiros e cangaceiros são os cavaleiros vestidos de armaduras de couro¹⁵⁶.

2.5. Mapeando recursos estilísticos

Escreve Idelette dos Santos: “A arte de Suassuna é fundada numa estética da recriação, apoiada na transtextualidade: a literatura que cria mantém relação com a literatura oral e popular, apresentando analogias com as propostas de Gil Vicente, Calderón de la Barca, Cervantes, Lorca, José de Alencar, Euclides da Cunha”¹⁵⁷. Isso é algo que se verifica analisando as ferramentas estilísticas com que operou.

Dentre os variados recursos estilísticos típicos de Ariano, encontra-se, de modo particular, e sobretudo na *Compadecida*, a imitação, trabalhada do ponto de vista do humor e do risível. Ariano compreende a sua imitação segundo o que diz Bergson, para quem o ser humano se torna cômico quando permite que uma mecanização no seu espírito, na sua linguagem ou nos seus gestos, substituía a inventividade e a graciosidade da vida. Esse é para

¹⁵⁵ Cf. *Ibidem*. 10-11.

¹⁵⁶ (NEWTON, 2000: 152-153)

¹⁵⁷ (SANTOS, 2000: 98-99)

Bergson o princípio do risível. Desta forma, entende-se a imitação/mecanização anafórica como princípio de percepção na obra de Suassuna.

O escritor recorre também a outros recursos, como o Disfemismo, as Ênfases, o Epifonema, as Epígrafes, a Hipérbole, e de modo muito fino a Ironia. Escreve Henrique Óscar: “O seu encanto está nesse ar de ingenuidade que o caracteriza, na singeleza dos recursos empregados, no primarismo do argumento, tudo a nosso ver perfeitamente dentro do espírito popular em que a sua obra se inspira e que quer manter”¹⁵⁸.

2.6. Elementos da gramática suassuniana

É bastante nítida a influência do teatro ibérico: Gil Vicente e García Lorca. Ambos apresentavam ciganos, festas de ruas, feiras e tinham uma essência popular. Ariano aproveita o ambiente literário modernista, para aplicar na obra a escrita segundo a linguagem oral. Aplica os brasileirismos e os regionalismos léxicos e sintáticos da prosa moderna.

Sendo propriamente cômica, a *Compadecida* é filha do teatro popular. Diz Décio do Prado: “Sempre desmanchada, construída em torno de pequenas fraudes, de ingénuas astúcias, de elementais jogos de palavras: com as incessantes voltas das peculiares situações e a inevitável vitória final dos fracos sobre os fortes, o escritor, fiel à sua terra, se integra igualmente numa das mais respeitáveis tradições da literatura ocidental, a do teatro cômico popular”¹⁵⁹. Também encontramos semelhanças com a *commedia dell’arte*. Como sabemos, foi a *commedia dell’arte* com os seus atores itinerantes, peças bem-humoradas e improvisadas, que lançou os fundamentos do circo moderno e contemporâneo. Foi também ela que criou a figura do palhaço tal qual temos hoje. Segundo Henrique Óscar: “Estes paralelismos podemos encontrar nesta peça, tanto no desenvolvimento da ação, como na

¹⁵⁸ (SUASSUNA, 2005: 10)

¹⁵⁹ (PRADO, 1988: 82)

conceção das personagens, particularmente na figura de João Grilo, que lembra muito as características do “arlequim”, embora seja um tipo autenticamente brasileiro e não copiado da tradição italiana, mesmo porque é uma figura lendária da literatura popular nordestina, tanto que é herói de dois romances intitulados *As Proezas de João Grilo*¹⁶⁰.

Acrescenta Mónica Serra: “Os códigos do teatro popular presentes no Auto da Compadecida de Suassuna, que explicitam o intertextualismo, acham-se espalhados em diferentes planos, primordialmente no nível literário e imbuem a totalidade da obra, com o aparecimento de personagens nordestinos e populares além da dimensão popular que eles incorporam nas crenças, lendas e superstições que transmitem e personagens universais mas eminentemente populares como o palhaço; a intimidade proposta no tratamento do tema religioso; sua corroboração linguística na fala das personagens; e no nível teatral, com o modo de encenação universalmente mais popular: o circo”¹⁶¹.

Esta obra pode, como afirma Henrique Óscar, ser enquadrada na tradição das peças da Alta Idade Média, geralmente designadas como Milagres de Nossa Senhora (do séc. XIV), em que, numa história por vezes profana, o herói em dificuldades apela para Nossa Senhora que aparece e o salva, tanto no plano espiritual como temporal. Acerca da obra disse o próprio Ariano:

“Não é contra a igreja e nunca foi. Acho que não sou anticlerical, sou católico e tenho grande consideração pela Igreja. Se eu não me importasse com a Igreja, não me incomodava por existir padre ruim e bispo ruim, eu falei mal de um padre ruim e de um bispo ruim exatamente porque tenho consideração pelos padres bons e pelos bispos bons”¹⁶².

¹⁶⁰ (SUASSUNA, 2005: 10)

¹⁶¹ (Cf. SERRA, 2001: 205-216)

¹⁶² Acesso Digital ao Site: <httpswww.youtube.com/watchv=mW4zTJq7k0M> 26/02/2018 10:58

A peça de maior sucesso de Ariano Suassuna é totalmente influenciada pela literatura do Nordeste, mais especificamente em três folhetins da Literatura de Cordel¹⁶³: o enredo do primeiro ato baseia-se em *O dinheiro*, folhetim escrito pelo poeta Leandro Gomes de Barros, e registado como *O enterro do cachorro*. Tempos depois, descobriu que *O enterro do cachorro* era uma história do século V, encontrada no norte da África.

O segundo ato onde surge o gato que pode render fortunas porque “descome” dinheiro, despertando a cobiça de Dorinha baseia-se em outro folhetim: *A história do cavalo que defecava dinheiro* registrado por Leonardo Mota, e de autoria desconhecida.

No terceiro ato, quase todos os personagens são mortos e deparam-se com o julgamento divino. Alguns são socorridos pela intervenção de Nossa Senhora, a Compadecida. O episódio é baseado em *O castigo da soberba*, mais um Auto popular, este anônimo, que Ariano conheceu na sua infância, em Taperoá.

Na verdade, não é de estranhar tamanha presença de fontes que Ariano usa para escrever a *Compadecida*. Sobre a intertextualidade como condição da própria literatura escreveu Northrop Frye: “Com efeito, a cultura não é apenas um conjunto de histórias que mantém unida uma sociedade. Inclui também as histórias das suas origens, a autobiografia de uma sociedade que diz quem é”¹⁶⁴. Não são de se estranhar as referências usadas por Ariano para escrever a sua obra, uma vez que o Brasil é fruto também da cultura europeia. Em relação ao cruzamento que se dá na obra de características regionais e ao mesmo tempo universais, Suassuna adverte: “As histórias mais populares e nacionais são realmente as mais universais, as mais vigorosas porque expressam exatamente o que o homem do povo, em todos os lugares, tem de mais primordial e profundo, o que, na gente do povo, é mais

¹⁶³ (Cf. SUASSUNA, 2005: 8-10)

¹⁶⁴ (*Ibidem.* 10)

característico do humano”¹⁶⁵. Henrique Óscar recorda: “Quanto à forma e ao tratamento, podemos aproximar a obra dos autos de Gil Vicente e do teatro espanhol do séc. XVII. A linguagem desabrida não deve chocar ninguém. Entre Gil Vicente e Ariano Suassuna encontramos a liberdade de expressão fortemente ligada a “licença poética”¹⁶⁶. O componente religioso, a cultura popular solidamente presente, a presença do anti-herói e a linguagem compreensível, bem articulada e descomplicada nas falas das personagens, são elementos que destacam-se e necessitam por conseguinte um olhar atento. Essa rica combinação constitui a arquitetura e a lógica da *Compadecida*.

2.7. A galeria das personagens

A análise literária dos termos e a análise teológica far-se-ão por atos. Primeiramente faz-se também uma apresentação sintética das personagens, uma vez que no próprio Auto, são todas elas retratadas minuciosamente pelo Diabo e pela Compadecida:

- O palhaço

O palhaço atua como um narrador (*alter ego* de Suassuna), entrando e saindo da trama e conversando com o público. O Auto foi escrito com a finalidade de se assemelhar aos espetáculos de circo. O autor na obra elucida os motivos:

“Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, 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 solécia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo,

¹⁶⁵ (Cf. SERRA, 2001: 205-216)

¹⁶⁶ (SUASSUNA, 2005: 5)

baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades”¹⁶⁷(pp.22-23).

Ariano ao apresentar a figura do Palhaço pretende também que a peça seja encenada dentro do mesmo espírito de simplicidade com o qual foi escrita, como ele mesmo diz: “Em todo caso, o autor quer deixar claro que seu teatro é mais aproximado dos espetáculos de circo e da tradição popular do que do teatro moderno”¹⁶⁸.

- João Grilo

João Grilo é uma crucial figura para o desenvolvimento e conclusão deste Auto. Apesar das voltas dadas na peça, é o protagonista, uma vez que toda a história e os seus acontecimentos sucedem por seu intermédio, inclusivamente a aparição da *Compadecida*. É um personagem da literatura nordestina que provém da tradição ibérica: é o vivaço que recorre permanentemente à sua astúcia para sobreviver, e serve-se precisamente de um instrumento “mágico”, tão presente nos contos populares, neste caso a gaita que tem supostamente o poder de ressuscitar.¹⁶⁹ Nesta obra João Grilo é um homem pobre, amarelo “safado” e aproveitador. Vive arranjando confusões. Trabalha para o Padeiro e é o melhor amigo de Chicó. Parceiro de Chicó em artimanhas e presepadas tem astúcia, “*a coragem do pobre*”, segundo um ditado popular nordestino. Também o nome e a natureza do personagem têm raízes profundas. O autor encontrou-o em mais um cordel, do poeta e editor de folhetins João Martins de Athayde também um paraíbano que viveu em Pernambuco, *As proezas de João Grilo*. Queria prestar uma homenagem à vertente picaresca da herança ibérica por achar

¹⁶⁷ *Ibidem*. 25-26.

¹⁶⁸ *Ibidem*. 12.

¹⁶⁹ Havia, na verdade, uma identidade profunda entre os escravos da comedia latina, os zanni da commedia dell'arte e os heróis do *Auto da compadecida*, [...] são personagens extraídos da literatura de cordel, 'arlequins nordestinos, astutos, maliciosos, inventivos' [...]", observa Décio de Almeida Prado. PRADO, 1988. p.82.

que era um nome nordestino. Tempos depois, o escritor descobriria que a personagem também aparece no romanceiro português, com o mesmo traço sagaz do Grilo nordestino.

- Chicó - é um homem covarde, um tanto aparvalhado que gosta de contar histórias fantasiosas. Trabalha para o Padeiro, é o melhor amigo de João e está sempre junto dele.
- O Padeiro - homem avarento, dono da padaria de Taperoá. Esposo de uma mulher infiel. Não demonstra firmeza perante a mulher, e atende os seus caprichos, como por exemplo pagar o enterro do cachorro e financiar a paróquia.
- A Mulher do padeiro (Dorinha) - mulher adúltera que passa por santa. Vive agradando ao seu marido. E, assim como o seu cônjuge, é muito avarenta.
- Padre João – padre acomodado e parcial da paróquia de Taperoá. Racista e avarento procura somente o lucro material.
- Bispo – assim como o padre, ele é muito avarento, e vive difamando o seu colega, o Frade. O Bispo tem mais cargo de “*Grande Administrador*”, do que Pastor de ovelhas do rebanho.
- Frade - um homem alegre, honesto e de bom coração, puro e inocente.
- Sacristão - o sacristão da paróquia é um homem hipócrita, desconfiado. Tal como o padre, o sacristão é um homem avarento e parcial.
- Antônio Moraes - Antônio é um major rico, poderoso, arrogante e autoritário, que usa o seu poderio para amedrontar os mais pobres. É a figura do homem ímpio.
- Severino - Severino é um cangaceiro que encontrou no crime uma forma de sobrevivência, já que os seus pais foram mortos pela Polícia.
- Cangaceiro ou “*Cabra*” - é um dos capangas de Severino. Vive fazendo de tudo para agradar o seu chefe, a quem idolatra.
- A Compadecida - é a figura de Nossa Senhora. Bondosa e cândida, intercede por todos no Julgamento.

- Manuel – é uma representação crística, o Juiz do povo. Ele julga sempre com sabedoria, imparcialidade e misericórdia. Nesta versão, ele possui a pele negra.
- Encourado - é uma representação do Diabo. Vive tentando imitar Manuel, por isso exige reverências pelos lugares onde passa. É o acusador no Julgamento.
- Demônio - é o fiel servo do Encourado. Vive fazendo de tudo para agradá-lo, porém é desprezado pelo mesmo.

A peça divide-se em quatro atos ou cenas: o primeiro conta a história do enterro do cachorro; o segundo a chegada do bispo até às mortes pelas mãos dos cangaceiros; o terceiro ato é o ápice da peça, sem dúvida o momento mais importante; e, por fim, a ressurreição de João Grilo.

2.7.1. CENA I

Como se há-de ver a partir de agora, todo o vocabulário usado por Ariano é completamente português. Contudo, existem certos termos e expressões que são oriundos da região nordestina. Há-de ver-se que mesmo a estrutura de algumas sentenças são feitas dessa maneira. Por último deve-se esclarecer que esta obra, diferentemente de outras não é dividida por versículos e sim por páginas, dessa forma seguiremos a estrutura estabelecida, o gosto e a referência do autor de acordo com a edição de 1957.

Como já foi mencionado, Ariano apresenta este Auto dentro da sensibilidade circense. O Palhaço representa a alegria circense com a qual o Auto será apresentado. O leitor/espectador diante desta cena é “provocado” a dar-se conta de que a mensagem de moralidade que será transmitida virá, não da boca erudita acadêmica ou da sábia e clerical, mas sim de um Palhaço. O palco é o seu púlpito, e a graciosa piada será a sua retórica.

O Palhaço começa a bradar tal como nos espetáculos de circo: “Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade” (p.25). Contudo insiste em afirmar que tal espetáculo não é, apesar do que possa parecer uma “*palhaçada*” escarnecedora: “Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia” e é complementado por João Grilo: “Ele diz “à misericórdia”, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada” (p.26). Ou seja, o autor mostra pelos seus personagens a real consciência do pecado, mas também da necessidade da graça.

Entram então em cena João Grilo e Chicó. Estas duas personagens têm os nomes peculiares inclusivamente para um brasileiro de outra região do Brasil. Não se encontram explicações do autor sobre o porquê destes nomes a não ser um toque do originalidade e espontaneidade. João “Grilo” dá-nos a ideia de um inseto pequeno, amarelado, mas que salta alto. A própria personagem apresenta-se muitas vezes como uma pessoa de condição humilde e como um simplório: pode-se ver assim ver que o nome não é equivocado e que pretende transmitir uma ideia maior do que apenas a originalidade do autor. Chicó por outro lado é um apelido português.

Ambos conversam acerca de uma benzedura que pretendem pedir para o cachorro de Dorinha, a mulher do Padeiro. O animal está doente e na expectativa de que não morra, a sua dona manda os seus funcionários, Chicó e João Grilo à igreja¹⁷⁰ para que peçam ao padre João que abençoe o bichano (p.5). Chicó teme que o Padre João não queira “*benzer*” o dito cão (p.28), porque o povo é “*cheio de coisas*”¹⁷¹ (p.28). Contudo Chicó entende pois já teve um cavalo bento. Aqui surge um debate entre as personagens acerca das histórias mentirosas de Chicó, que ao longo do Auto repetir-se-ão. Chicó quando indagado sobre algum detalhe das

¹⁷⁰ *Paróquia de Taperoá (p.117), cidade em que Ariano cresceu e que foi usada como referência para o cenário da obra. Constatamos aqui mais uma vez o sertão nordestino do imaginário Ariano presente nos seus textos.

¹⁷¹ É um povo com muitas manias estranhas.

suas histórias, para não pô-las em causa, somente responde: “*não sei, só sei que foi assim*” (p.28). Também essa frase repetir-se-á no decorrer da obra.

Quando expuser o pedido ao padre, e este o negar, uma vez que benzer o cão é uma “*besteira*”, João Grilo resolve mentir ao dizer que o animal pertence ao major António Morais, “seu patrão”, e só então o sacerdote cede, pois o major é um homem rico e poderoso, e portanto deve ser bem atendido (cf. pp. 31-37). Além do mais o Padre João “*Não vê mal nenhum em abençoar as criaturas de Deus*”. Surgem aqui as primeiras críticas: a mentira e a hipocrisia das pessoas. Sejam pobres ou clérigos.

O Padre enganado fica à espera de que o major venha à sua igreja com o dito cão. João diz a Chicó que essa foi a única forma de conseguir a bênção, uma vez que o Padre João: “*Tem medo da riqueza do major “que se péla”*”¹⁷² (p.37). Grilo rancoroso criticando todos os avarentos, impiedosos e adúlteros patrões, critica o casal de padeiros (pp.37-41). Chicó alerta-o para que abra mão do desejo de vingança porque isso mete as pessoas em “*embrulhadas*”¹⁷³ e terminam por “*se desgraçar*”¹⁷⁴(p.41).

Eis que surge inesperadamente o major António Morais. Dirige-se à paróquia pois o seu filho está doente e quer que o padre vá “*benzê-lo*” (p.44). João Grilo aborda o major e alerta-o, mentindo que o padre está louco. Dessa forma Grilo insere António Morais na trama. O major indignando-se com a história entra na igreja. Ao captar a confusão que se inicia, Chicó tenta fugir, mas Grilo impede-lhe chamando-o de “*frouxo*”¹⁷⁵ (p.44).

Na impossibilidade de uma comunicação com afinidade, o major enfurece-se por pensar que o padre está a ofender a sua família chamando-os de cachorros. O padre, ao

¹⁷² * Termo nordestino usado com maestria. Péla é o nome da camada da cortiça. Mas aqui está o substantivo está verbalizado na terceira pessoa do singular do presente do indicativo: “*que se péla*” é igual a: *que péla-se*, ou seja é o ato de **tirar a pele, de ficar sem a pele ou a casca**. Nesse caso o acento na primeira vogal é uma distinção da partícula **pela**.

¹⁷³ *Embaraço, Confusão ou Trapalhada.

¹⁷⁴ *Causar a desgraça ou tornar infeliz

¹⁷⁵ * Mole, Bambo, mas entende-se aqui sobretudo como **Cobarde**.

contrário, que de fato falava sobre o cão, ao ver sair o major enraivecido, teme aflito por severas consequências caso o major se queixe ao Bispo (pp. 44-48).

Grilo, depois da discussão, pode resolver as coisas com a condição de que o eclesiástico faça um favor: “benzer” o cachorro do Padeiro. Depois Chicó alerta o amigo para “deixar de agouro¹⁷⁶” para com o filho do major. O padre mais confuso do que antes, maldiz a cidade que deixa todos os cães doentes (p.51). Por fim, o Padre João cheio de receio diz que é melhor não “benzer” (p.52).

Com isso, entram o Padeiro e a sua mulher Dorinha aos gritos, implorando ao Padre João que não deixe o cachorro morrer. O padre comove-se, mas não “benze”, pois está com receio do Bispo, um grande administrador, equiparado a uma “águia” (p.49). Grilo, “louco por uma embrulhada” (p.41), começa por manipular a cena afirmando que o Padre João só “benzia” o cachorro se fosse do major. O Padeiro e a sua mulher enfurecem-se contra o padre que tenta apaziguá-los, mas sem êxito. Ariano junta a esta confusão com o risível ao apresentar constantes repetições pela boca do Padeiro, que o faz repetindo por sua vez Dorinha:

“PADRE (apaziguador):

-Que é isso, que é isso!

MULHER:

-Olhe que meu marido é presidente e sócio benfeitor da Irmandade Almas!

Vou pedir a demissão dele!

PADEIRO:

-Vai pedir minha demissão!

¹⁷⁶ *Sentido negativo: mau agouro

MULHER:

-De hoje em diante não me sai lá de casa nem um pão para a Irmandade!

PADEIRO:

-Nem um pão!

MULHER:

-E olhe que os pães que vêm para aqui são de graça!

PADEIRO:

-São de graça!

MULHER:

-E olhe que as obras da igreja é ele quem está custeando!

PADEIRO:

-Sou eu que estou custeando!

PADRE, (apaziguador):

-Que é isso, que é isso!

MULHER:

-O que é isso? É a voz da verdade, padre João. O senhor agora vai ver quem é a mulher do padeiro!

JOÃO GRILO:

-Ai, ai, ai e a Senhora, o que é que é do padeiro?

MULHER:

-A vaca...

CHICÓ:

-A vaca?!

MULHER:

-A vaca que eu mandei para cá, para fornecer leite ao vigário tem que ser

devolvida hoje mesmo.

PADEIRO:

-Hoje mesmo!

PADRE:

Mas até a vaca? Sacristão, sacristão!

JOÃO GRILO:

-A vaca também é demais. Sacristão, sacristão!” (p. 53-55)

Entra o Sacristão, para aumentar a desordem da cena. Ele domina a cena, inclusive o padre que confia na sua empáfia, segurança e hipocrisia. João Grilo aproveita-se desta confusão e “ofende” a mulher do Padeiro sem que ela o perceba: “*Sacristão, a vaca da mulher do padeiro tem que sair!*” (p.56). O Sacristão na sua aparição chama a atenção de todos para um cachorro morto à porta da Igreja. O caos torna-se maior. Chicó intervém com um discurso que no fim da segunda cena será usado em relação a João Grilo:

“É verdade, o cachorro morreu. Cumpriu sua sentença e encontrou-se 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 vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre” (p.57).

João Grilo manipula mais uma vez o rumo da história: A Mulher e o Padeiro exigem do Padre João que enterre o cachorro em latim, o que o sacerdote nega firmemente. O casal repete todas as consequências para a igreja pelo desleixo do Padre. Grilo pode resolver a situação, mas precisa da ajuda do casal, que prontamente aceita. Dessa forma, Grilo inventa a história de um suposto testamento em dinheiro que o cachorro teria deixado para o padre e seu

assistente. Chicó reforça a história com uma outra das suas historietas mirabolantes sobre uma assombração canina. Quando indagado dá sua típica resposta: “*Não sei, só sei que foi assim*”.

Tanto o Padre João como o Sacristão comovem-se hipocritamente e deixam-se levar pela história do testamento com os olhos postos no dinheiro. Acabam por elogiar a nobreza do animal, e a generosidade do casal. Tudo feito com muita formalidade e repetidas mesuras. O sacerdote autoriza o enterro em latim e o sacristão reza o ofício. Vão todos ao funeral menos o padre. Dorinha sai aos prantos, seguida por seu marido, enquanto Chicó e Grilo imitam (mecanicamente) no mesmo tom o seu lamento.

2.7.2. CENA II

Eis que surge um novo discurso do Palhaço que dá início à segunda cena. Neste discurso contextualiza o que se passou até ao momento e anuncia a chegada do grande administrador, o Bispo, que recebeu queixas do major acerca do Padre João, e pretende averiguar. Entra seguidamente o Bispo, “uma personagem medíocre, profundamente enfatuada, e o seu secretário o Frade, que é o oposto do Bispo, um homem alegre e bondoso, apesar de todos o tratarem mal” (p.73).

Ariano usa mais uma vez do sarcasmo para apresentar o Bispo pela boca do Palhaço: “*Muito bem, olá, como está Vossa Reverendíssima, como vai essa prosápia, essa bizarria*” (p.73). O Bispo muito frio somente procura o Padre João e enquanto o Frade vai chamá-lo, o Bispo lamenta-se por ter de andar na companhia de um “débil mental” como o Frade, mas não tem opção. Os defeitos do clero estendem-se agora até ao Bispo.

Assoma à cena o nervoso Padre João. O Bispo com um ar erudito vai direto ao assunto: “*passons como dizem os franceses*” (p.75), e afirma que o major foi apresentar

queixas sobre o padre. Aqui temos o risível mais uma vez manifestado na repetição (mecanização) “quebrada” por uma finalização em síntese de confusão:

PADRE:

-Não entendo o que Vossa Reverendíssima quer dizer.

BISPO:

-Não vejo dificuldade nenhuma em se entender isso, Padre João.

Antônio Moraes veio a mim se queixar de sua brutalidade para com ele.

PADRE:

-Como é?

BISPO:

-Vamos deixar de brincadeiras, O senhor sabe perfeitamente a que estou me referindo. Por que chamou a mulher dele de cachorra?

PADRE:

-Eu?

BISPO:

-Sim, o senhor. Quer me levar ao ridículo, é, Padre João?

PADRE:

-Não, nunca, Deus me livre. Mas juro que não chamei a mulher dele de cachorra.

BISPO:

-Chamou, Padre João.

PADRE:

-Não chamei, Senhor Bispo.

BISPO:

-Chamou, Padre João.

PADRE:

-Não chamei, Senhor Bispo.

BISPO, (elevando a voz):

- Chamou, Padre João.

PADRE, (resignado):

-Chamei, Senhor Bispo.

BISPO:

-Afiml, chamou ou não chamou?" (p.76-77)

Após este diálogo o Padre João descobre que, na verdade, era o filho do major que estava doente, e que toda a culpa da história é de João Grilo. O Padre explica tudo ao Bispo, e quando Grilo retorna do enterro o Padre culpa-o por toda a confusão, chamando-o de “*amarelo*¹⁷⁷ *muito safado*”. Porém João Grilo, mais uma vez, toma as rédeas da situação e logra deitar grande parte da culpa no Padre João. A partir daqui a desordem é geral, porém tudo com o mais apurado sentido de humor:

“JOÃO GRILO:

-Ah, e a safadeza é essa? Isso é nada, Padre João! Muito pior é enterrar o cachorro em latim, como se ele fosse cristão, e nem por isso eu vou chamá-lo de safado.

PADRE (enorme grito):

-Ai!

BISPO:

¹⁷⁷ *Cor das pessoas “anémicas” frágeis, sem vigor, ou mal nutridas, mas contudo bronzeadas pelo forte sol nordestino.

-Que é isso?

PADRE:

-Uma dor que me deu de repente. Ai!

JOÃO GRILO:

-Coitado, não tem que ver o grito que minha patroa dava enquanto se fazia o enterro do cachorro.

PADRE:

-Ai, João Grilo, meu querido, me acuda que estou morrendo.

JOÃO GRILO:

-Eu? Quem sou eu para socorrer padre, eu, um amarelo muito safado!

PADRE:

-Eu retiro o que disse, João.

JOÃO GRILO:

-Retirando ou não, o fato é que o cachorro enterrou-se em latim.

BISPO:

-Um cachorro? Enterrado em latim?

PADRE:

-Enterrado latindo, Senhor Bispo. Au, au, au, não sabe?

BISPO:

-Não sei não senhor, nunca vi cachorro morto latir... Que história é essa?

PADRE:

-Ai! Ai! Ai

SACRISTÃO (entrando):

-Que é isso? Que é isso?

JOÃO GRILO:

-É o bispo que quer saber que história é essa.

SACRISTÃO (fazendo medidas):

-Senhor Bispo, excelente e reverendíssimo Senhor Bispo... Qual história?

JOÃO GRILO:

-Essa de padre e sacristão se juntarem para enterrar um cachorro em latim.

SACRISTÃO:

-Ai!

JOÃO GRILO:

-Que “aperreio”¹⁷⁸ é esse? A desgraça agora foi que começou!

BISPO:

-Então houve isso? Um cachorro enterrado em latim?

JOÃO GRILO:

-E então? É proibido?

BISPO:

-Se é proibido? Deve ser, porque é engraçado demais para não ser. É proibido! É mais do que proibido! Código Canônico, artigo 1627, parágrafo único, letra k. Padre, o senhor vai ser suspenso” (pp.81-82).

Na confusão o Padre é suspenso, o Sacristão também perde o emprego, mas quando João Grilo percebe que também será “punido” usa mais uma vez da sua astúcia para livrar-se de perigo e volta a falar do testamento do cachorro, mas agora põe o Bispo como maior beneficiado do documento. O Bispo avarento mostra “condescendência” para com a situação e reúne-se com o Padre e o Frade a fim de “apurar” o caso (pp.83-86).

¹⁷⁸ *Opressão, dificuldade, apuros: sentido literal e sua etimologia e de fazer perseguir por cães ou perros.

Neste breve intervalo João Grilo e Chicó falam sobre a bexiga que tiraram do cachorro antes de enterrá-lo. Esta bexiga cheia de sangue tem uma finalidade maldosa já determinada por Grilo. (pp.85-89)

Surge nesta cena o plano do gato que “*descome*”¹⁷⁹ dinheiro; Grilo pede ao amigo Chicó que insira no orifício de um gato algumas moedas, para depois vendê-lo a avarenta e afetiva Dorinha. Ele hesita. Grilo, manda-o deixar-se de “*latomias*”¹⁸⁰ (p.90). Ao chegar Dorinha, Grilo tenta vender o produto “especial”, fingindo vergonha, e após Dorinha dizer que ele “*está em casa*” conta a mentira, ela acredita depois de ver Chicó retirar duas moedas do animal. Por fim paga pelo novo animal de estimação e entrega o dinheiro do testamento, agora com o nome bispo incluído (pp.90-100).

Os clérigos voltam do seu “concílio” convictos de que o enterro foi lícito segundo as leis do Direito Canônico. Todos recebem a sua parte na herança contentes. Quando menos se espera, o Padeiro volta para a igreja aos gritos e agarra João Grilo, porque descobriu que enganou a sua mulher. Grilo finge sarcasticamente não entender o “*chamego*”¹⁸¹ do Padeiro. Surge uma discussão entre os dois e Grilo, num desabafo contra o Padeiro, impropria: “*Vão-se danar*”¹⁸² *todos, sacristão, padeiro, padre, bispo, porque eu já estou cheio*” (p.105).

Antes de sair da igreja ouvem-se barulhos de tiros. Entra Dorinha espantada anunciando a tomada da cidade por Severino de Aracaju, um cangaceiro (assassino e ladrão). Ele vem acompanhado de um “*cabra*”¹⁸³. Todos se assustam ao entrar em cena Severino comunicando a sua presença, o Bispo no espanto desmaia e Grilo elogia “*o grande administrador*” (p.107). Severino com um pontapé manda-o deixar de “*chamego*”.

¹⁷⁹ *Defeca.

¹⁸⁰ *Barulho; Ruído; conversa fiada.

¹⁸¹ *Excitação; agitação: inquietação. Contudo na região nordestina do Brasil, pode-se entender também como “amizade íntima”; apego, e até mesmo “namoro”

¹⁸²*Relativo a “fazer dano a si mesmo”; “auto prejudicar-se”; “sair-se mal”... Significa desejar o mal.

¹⁸³ * Homem, mas no caso concreto é um capanga.

Severino começa a levar o dinheiro das personagens sem mais delongas e conversas. Os clérigos tentam dialogar cordialmente mas Severino afirma: “*Isso tudo é porque quem está com o rifle sou eu. Se fosse qualquer um de vocês, eu era chamado era de “Biu”*”¹⁸⁴. *Deixem de conversa, que isso comigo não vai*” (p.108).

Severino depois de “limpar” os herdeiros do testamento impressiona-se com a quantidade de dinheiro e pensa em deixar o “*cangaço*”¹⁸⁵ e o “*papo-amarelo*”¹⁸⁶. Dorinha tenta seduzi-lo para salvar a vida. Severino, porém, apesar de cangaceiro, repreende-a por ser casada e estar a oferecer-se. O restante do diálogo que se dá é uma preparação para a execução de todos.

O Frade intervém no diálogo com a finalidade de ao menos poder confessar as personagens antes de morrerem, mas Severino com receio de que a polícia volte, não o permite. O Frade então absolve a todos condicionalmente. O Bispo ofende o seu secretário, e num último apelo tenta salvar a sua vida, mas Severino manda-o sair sem mais demora para ser executado, do lado de fora de igreja. O Bispo tenta sair com dignidade, mas tremem-lhe as pernas de modo que sai tropeçando. Ouve-se um tiro.

Os próximos a morrerem são o Padre João e o Sacristão, que pela ordem de Severino devem morrer juntos. Padre João antes de sair deita as culpas de tudo em João Grilo, que como resposta chama-lhe de “*cachorro bento*”. Saem e ouvem-se dois tiros. Em seguida o Padeiro e sua Mulher são executados, antes de saírem, o padeiro pede para ver a mulher morrer primeiro, por suas traições. Surge outra discussão. A Mulher muito firme chama o marido de “*frouxo*”, depois sai caminhando e até ajuda o marido a andar por ver que cambaleia de medo. Ouve-se um tiro. O Cabra diz a Severino que na hora de executar a mulher o homem abraçou-se a ela e morreram juntos.

¹⁸⁴ *Farinha de mandioca indígena.

¹⁸⁵ * Estilo de vida dos cangaceiros.

¹⁸⁶ * Espécie de rifle.

Severino pergunta qual a senhoria de Grilo, e ele diz que pobre não tem senhoria, só desgraça. Severino pergunta então qual a sua “*desgracência*” e ele responde. Severino diz que é hora de matar o “*amarelo mais amarelo*”. Antes de morrer, porém, Grilo usa a sua astúcia mais uma vez para salvar a vida: oferece a Severino uma gaita “benta” que quando tocada pode ressuscitar os mortos. Foi “*benzida*” por Padre Cícero¹⁸⁷. E para provar a sua autenticidade, dá uma punhalada em Chicó (na bexiga cheia de sangue do cachorro que leva consigo), que se finge de morto. Passados uns instantes Grilo toca a gaita e Chicó “ressuscita” dançando a dança de “*São Guido*”¹⁸⁸.

Severino espantado quer a gaita para si. Chicó mente dizendo que viu Nossa Senhora no céu, Severino faz uma pergunta e ele responde: “*não sei, só sei que foi assim*”. João tenta dá-la em troca de suas vidas. Severino nega, então Grilo propõe que Severino morra para ver o Padre Cícero no céu, depois quando “voltar” solte eles. Severino cai na mentira, leva um tiro do seu cúmplice e morre. Mas depois, este ao tocar a gaita vê que ele não ressuscita, descobre a mentira, e há uma luta entre os três. Grilo dá-lhe uma punhada e ele cai.

Grilo confessa que a ideia da bexiga era para a Dorinha morrer, pois não sabia que Severino estava na cidade, e este acabou por morrer por ser “*enxerido*”¹⁸⁹. Grilo entretanto aproveita e pega todo o dinheiro. Antes de sair da igreja, o cúmplice ergue-se num último sopro de vida e atira em Grilo, que morre lamentando não poder ficar com o dinheiro do testamento. Morre João Grilo e Chicó pronuncia a mesma sentença dita em relação ao cachorro: “*Não tem mais jeito, João Grilo morreu. Cumpriu sua sentença e [...] aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato [...] que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre*” (p.134) Depois sai para rezar pela alma de João Grilo que anda “*precisada*”.

¹⁸⁷ Sacerdote nordestino com fama de santidade.

¹⁸⁸ Doença que causa movimentos frenéticos e involuntários parecidos com uma dança.

¹⁸⁹ *Indivíduo que intromete-se naquilo que não lhe diz respeito; intrometido.

2.7.3. CENA III

Regressa à cena o Palhaço para lamentar tamanha “*carnificina*” e anuncia a terceira cena. Os mortos ficam em seus devidos lugares e a igreja é a entrada para o céu e o purgatório. O Palhaço antes de terminar este intervalo apresenta a rubrica: “*ele deseja aos destinatários da obra que usem esta história para reformar as suas vidas, seguramente todos aos quais há-de chegar esta obra “são santos”, que amam a Deus e ao próximo, virtuosos, incapazes de maldade...*” (cf. p.137).

Surge o Demónio e manda-os curvarem-se e só o Bispo esboça obedecer. Comunicam-lhes então a entrada do Encourado. “*O Diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem muito moreno, que se veste como um vaqueiro*”¹⁹⁰. O Diabo e o Encourado têm um diálogo ríspido com as personagens, que tremem de medo. Todos são condenados pelo Diabo ao Inferno. O Bispo pede compaixão, mas para o Diabo é uma piada, “*pilhéria*” (p.143). Todos são perseguidos até que o Grilo grita. Manda acabar com a “*molecagem*”¹⁹¹ e pede um julgamento justo. Todos acham uma boa ideia (mais uma repetição cômica). Severino e o Padre apelam para Jesus.

Escutam-se sinos, as personagens emocionam-se, o Diabo vira às costas e entra Jesus, “*um preto retinto*” (p.147). A partir daqui os diálogos são repletos de detalhes humorísticos, críticos, filosóficos e até teológicos (que abordaremos mais à frente). Grilo no seu simples atrevimento pergunta se ele, o Emanuel, é Jesus. Ao receber uma resposta afirmativa retruca: “*Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado*”(p.149). O Bispo repreende João Grilo, e Cristo repreende o Bispo. Todavia explica porque apareceu preto:

¹⁹⁰ (SUASSUNA, 1957: 140)

¹⁹¹ Brincadeira de moleques (crianças travessas).

“Vim hoje assim de propósito [...] sabia que ia despertar comentários. Que vergonha! [...] Para mim, tanto faz um branco como um preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?” (p.149).

Essa frase final foi motivo de grandes críticas. Ariano muitos anos depois disse em uma entrevista ter-se arrependido dessa frase¹⁹². Contudo essa fala foi uma forma de protesto contra uma parcela de estadunidenses que, na Segunda Guerra, quando mantinham uma base no nordeste brasileiro, manifestaram, não poucas vezes um lastimável comportamento racista¹⁹³. Ariano estava convicto de que este sentimento é um dos mais absurdos que existem. Há também, em seguida, uma repreensão ao Padre João.

Sem mais delongas inicia-se o julgamento com o Encourado acusando as almas segundo a ordem dos homicídios. Aqui volta o sentido de humor. O Bispo é o primeiro, o Encourado acusa-o por simonia (o enterro do cachorro), falso testemunho, velhacaria, arrogância, falta de humildade para com os pequenos, subserviência para com os grandes e por desprezar o Frade que é um santo.

O segundo é o Padre João; todos os pecados do Bispo se aplicam a ele, mas ele rebate:

“PADRE:

-Mas não citei o Código Canônico em falso.

ENCOURADO:

-Em compensação acaba de incidir em falta de coleguismo com o bispo.

PADRE:

-E o que eu fizer aqui ainda voga?

¹⁹² Entrevista. Acesso Digital ao site: <http://alagoinhaipaumirim.blogspot.com.br/2008/03/quinta-da-entrevista-ariano-suassuna>. 05-03-2018 10:29

¹⁹³ (Cf. SUASSUNA, 1957: 13)

MANUEL:

-Não, isso é confusão do Demônio” (p.154)

Padre João é acusado de preguiça, pois deixava tudo nas mãos do Sacristão. Há uma interrupção de Grilo que compara o Sacristão com o Encourado. Jesus intervém de maneira excepcionalmente bem-humorada, de modo que consideramos estar aqui a essência e o estilo da obra:

“MANUEL:

-Silêncio, João, já lhe disse que não interrompesse.

JOÃO GRILO:

-O senhor me desculpe, mas a língua fica balançando na boca [...]

MANUEL:

-Deixe a acusação para o colega dele.

SACRISTÃO:

-Colega?

MANUEL:

-É brincadeira minha, mas, depois que João chamou minha atenção, notei que o diabo tem mesmo um jeito assim de sacristão.

ENCOURADO:

-Protesto contra essas brincadeiras. Isso aqui é um lugar sério.

MANUEL:

-Calma, rapaz, você não está no Inferno. Lá, sim, é um lugar sério. Aqui pode-se brincar...” (pp.155-156).

O Encourado termina a acusação contra o Sacristão e em seguida acusa o casal de padeiros como sendo os piores patrões que a cidade já viu e ainda que Dorinha tente refutar, João Grilo “dá razão ao Diabo”:

“MULHER:

-É mentira!

JOÃO GRILO:

-É não¹⁹⁴, é verdade. Três dias passei...

MANUEL:

-Em cima de uma cama, com febre, e nem um copo d’água lhe mandaram. Já sei, João, todo mundo já sabe dessa história, de tanto ouvir você contar. [...]

ENCOURADO:

-Avariza do marido, adultério da mulher. Bem medido e bem pesado, cada um era pior do que o outro” (pp.156-157).

João Grilo dá mais uma vez “razão ao Diabo” e usa Chicó como prova. Jesus, contudo, aproveita para dizer que está “*de olho nele*” por suas histórias fantasiosas (p.157). João Grilo tenta culpar o sol pela imaginação de Chicó, ao que Jesus responde graciosamente causando mais alegria ao tema da morte (pp.157-158):

“MANUEL (ao Encourado):

-Anote aí negação do livre arbítrio contra João.

ENCOURADO:

-Está anotado.

¹⁹⁴ Exemplo de uma fala nordestina, onde a estrutura da frase é alterada.

MANUEL:

-Pois desanote. Não está vendo que é brincadeira? João sabe lá o que é livre arbítrio, homem?

JOÃO GRILO:

-É isso mesmo, desanote e não tem nada de fazer cara feia que não adianta. Eu não sei o que é isso mesmo não, mas sei que você quer é me desgraçar”.

Por último são feitas as acusações a Severino e ao seu “cabra”, que não negam nada, ao contrário de outras personagens. Cristo não deixa que o Diabo os leve diretamente para o Inferno. Grilo interrompe mais uma vez para caçoar do Diabo: “Tenho visto poucos sujeitos levar carão¹⁹⁵ e ficar com cara lisa como esse” (p.159). O Encourado enfurece-se contra as almas e “magicamente” fá-las tremer. Jesus livra-os da tremedeira com outra crítica na boca: “É besteira do demônio. Esse sujeito é meio espírita e tem mania de fazer mágica” (p.161). Grilo então chama-o de “catimbozeiro”¹⁹⁶.

João é o último a ser acusado, mas ao tentar esquivar-se Jesus repreende-o com mais uma crítica social: “Deixe de chicana¹⁹⁷, João, você pensa que isso aqui é o palácio da justiça? Pode acusar” (p.162).

Os acusados temem a condenação, quase certa, mas Grilo dialoga com Jesus e com os réus dizendo-lhes que nada está perdido; chama-os de “pamonhas”¹⁹⁸, que ficam “arriando”¹⁹⁹ por qualquer coisa, que nunca tiveram que aguentar um “rojão”²⁰⁰ como o de

¹⁹⁵ *Repreensão.

¹⁹⁶ *Indivíduo praticante de catimbó (feitiços).

¹⁹⁷ *Relativo a chiar, fazer barulho.

¹⁹⁸ * Quitute brasileiro, provavelmente oriundo da culinária indígena, à base de milho que é mole.

¹⁹⁹ *Render, cair, abaixar.

²⁰⁰ *Lit: Foguete, Fig: estilo de vida intenso e difícil.

comer “*macambira*”²⁰¹ na seca, por isso desistem de lutar pela vida. Então decide pedir o auxílio da *Compadecida* com um verso:

*“Valha-me Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite,
A braba²⁰² 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”* (pp.169-170).

Assoma-se a *Compadecida* cheia de docilidade, o que não impede o autor de fazer mais uma crítica à “seriedade da religião”. Maria agrada-se com a oração de Grilo, ao contrário do Diabo, Grilo critica os seus maus modos com Maria dizendo: “*um sujeito ruim desse, só sendo filho de “chocadeira”²⁰³!*” (p.172).

Dá-se início a intercessão da Virgem aos “réus”. Os mortos rezam uma Ave-Maria, porém, com uma ligeira modificação apropriada para tal situação:

“JOÃO GRILO:

-Antes de respondermos, lembrem-se de dizer, em vez de “agora e na hora de

²⁰¹ *Planta compostas por folhas rígidas e espinhosas que era usadas para fazer uma espécie de pão sem qualquer valor nutritivo.

²⁰² * Forma “campestre” de expressar acentuadamente a ideia de brava.

²⁰³ Aparelho para chocar ovos.

nossa morte”, “agora na hora de nossa morte”, porque do jeito que nós estamos, está tudo misturado” (p.173).

A *Compadecida* sublinha os aspetos bons dos mortos, como o trabalho, a honestidade, o sacramento da penitência, o perdão, a simplicidade em muitos momentos, e ao mesmo tempo destaca aspetos que salientam a necessidade deles da salvação: escravidão às coisas terrenas, os medos, a condição frágil e pecadora da humanidade...(pp.174-181). Os cangaceiros salvam-se diretamente por inculpabilidade e os outros vão para o purgatório.

João Grilo fica só e alega que o seu caso é de salvação direta. Porém é tudo uma estratégia sua para poder negociar e ir para o purgatório, salvando-se. A *Compadecida* não deixa que a situação vá à frente. Então pede que deixe João Grilo voltar para a terra. Cristo aceita e o Diabo enfurece-se outra vez e sai. Cristo tem uma última conversa com o Grilo donde surge outra crítica feita aos próprios católicos. João faz uma pergunta a Cristo e este responde com uma passagem da Bíblia:

“JOÃO GRILO:

-Isso é que é conhecer a Bíblia! O Senhor é protestante?

MANUEL:

-Sou não, João, sou católico.

JOÃO GRILO:

-Pois na minha terra, quando a gente vê uma pessoa boa e que entende de Bíblia, vai ver é protestante” (pp.187-188).

Grilo recomenda-se à *Compadecida* e ao Senhor. Despede-se com desejo, de “tomar jeito” pois esta é a sua segunda oportunidade. Grilo sai e Cristo diz a sua mãe:

“Se a senhora continuar a interceder desse jeito por todos, o Inferno vai terminar como repartição pública, que existe mas não funciona” (p.190).

2.7.4. CENA IV

Esta cena, por ser a do desfecho da obra, é curta. Torna o Palhaço como condutor da cena ajudando Chicó a carregar o corpo de João Grilo. Este, surpreendentemente, levanta-se fazendo gracejos de alma penada. Com o susto, até o Palhaço fugiu de medo. Chicó fica, mas permanece incrédulo. Depois de tocar no braço de João Grilo, vê e alegra-se. Porém conta desgostoso que fez uma promessa de dar todo o dinheiro (do testamento do cachorro e da padaria roubada) para Nossa Senhora, caso João Grilo escapasse com vida. Após uns instantes de discussão para apurar a “promessa” resolvem dar todo o dinheiro e trabalhar na padaria. João dá todo o dinheiro para Maria. Depois volta o Palhaço e termina com um verso popular em que ela se baseou:

*“Meu verso acabou-se agora,
Minha história verdadeira.
Toda vez que eu canto ele,
Vêm dez mil-réis pra a algibeira.
Hoje estou dando por cinco,
Talvez não ache quem queira.”*

2.8. Uma proposta de audição teológica

Como temos visto, Ariano Suassuna traz à tona reflexões de ordem moral pela problematização das fraquezas humanas. É marcante. Um sinal de esperança! A linha do seu humor percorre toda a estrutura da peça, caricaturando as personagens e as circunstâncias em que elas se envolvem. O seu juízo teológico é feito através do humor, que perfura a hipocrisia e procura uma visão cristã da vida, apresentada com a simplicidade do espírito popular, da fé simples, quase sempre a mais autêntica. Esta obra original revela, assim, a situação universal do homem e sua distância/proximidade com Deus. Ariano Suassuna apesar de não ser teólogo casa bem a espiritualidade com a teologia.

2.8.1. Adentrar-se no *Auto da Compadecida*

Esta obra foi criada no período anterior à reforma litúrgica do Concílio Vaticano II. Era difícil encontrar quem, no contexto histórico nordestino-popular, que soubesse por exemplo o latim para viver as liturgias. Este Auto tem a mesma finalidade (para além da diversão) dos Autos medievais, que serviam como um “complemento” litúrgico-catequético. O próprio autor, ao agradecer as manifestações de agrado pela obra reafirmou o sentido católico da mesma²⁰⁴. E não se pode negar que existem ressonâncias vicentinas²⁰⁵ e franciscanas.

Das quatro cenas que compõem este Auto, podemos afirmar convictos que nas últimas duas encontramos o coração da espiritualidade e da teologia da obra, que não é forçada, mas, antes pelo contrário, possui um sólido fundamento bíblico. O *Auto da Compadecida* não é

²⁰⁴ (SUASSUNA, 1957: 6)

²⁰⁵ (Cf. LOPES, João 2005: 27)

uma obra herética, anticristã, ou com uma teologia deturpada, como foi duramente criticada em diversas ocasiões. Passemos então à análise teológica.

2.8.2. CENA I

Tanto a primeira cena como a segunda são um preâmbulo para a cena do julgamento. Ambas apresentam individualmente as personagens no seu aspeto mais humano. Somente na terceira cena veremos uma dimensão “boa” na vida deles, mas isto só quando a vida destes é apresentada pela Compadecida. A vivência de cada personagem vai ser desenvolvida, de acordo com um julgamento que se dará mais à frente e que as personagens ignoram. O leitor/espectador desta obra já sabe que o julgamento está eminente, porém não lhe ocorre aplicar-se ao estereótipo de cada personagem. O mesmo leitor/espectador sabe que uma Compadecida aparecerá, mas nada sabe da sua relação com Deus. O autor esconde propositadamente esse elemento para criar um efeito de surpresa.

Ariano não apresenta a imagem de um “deus novo”, mas sim uma nova imagem do mesmo Deus. Gesto semelhante fez a Igreja no Concílio Vaticano II, atualizando e realumiando a vivência da fé, e conseqüentemente a visão de Deus, no chamado regresso às origens. Ariano, filho do seu tempo e filho da Igreja seguiu os tempos de mudança tal como a Igreja conciliar propôs aos homens do nosso tempo (LG nº1).

O Palhaço diz na introdução da obra: “*Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia*”. A sua finalidade é essencialmente catequética. Não é em vão que o cenário da peça se dá numa igreja paroquial. Ao apresentar a obra neste cenário, o autor pretende estender a Igreja até ao leitor/espectador. O autor fala como membro da Igreja, como batizado chamado a anunciar o Evangelho. No dizer irónico do Palhaço “*Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente,*

porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo, e tem direito a certas intimidades". Em certa medida tocar no tema da recondução ao Evangelho essencial é um atrevimento que tem de ser compreendido. Esta espiritualidade atrevida é válida, por exemplo, na mesma medida em que na celebração eucarística se convida os fiéis, com a confiança de filhos, ao atrevimento de chamar a Deus de Pai (*Abbá*), rezando o Pai-Nosso. Teria o autor a finalidade de transformar a sua peça em uma humorada oração ainda que de forma inconsciente? Não sabemos. Mas podemos ver que no decorrer da peça existe não só o diálogo das personagens com o Cristo, mas também orações feitas, as quais o leitor ou espectador acompanha. Carlos Newton Júnior, referindo-se à obra poética de Suassuna, nela distingue uma visão trágica do mundo, uma visão trágica da vida, que mostra o homem consciente "da sua mortalidade e da impossibilidade de decifração do enigma da máquina do mundo (...) "; como alguém que "deseja unir-se ao divino", mas percebe a sua condição de finitude, a sua precariedade existencial²⁰⁶.

2.8.3. CENA II

Entra o Bispo, sempre equiparado a uma águia, pronto a atacar, sério e arrogante. Trata com rispidez o Frade e os outros personagens. Ao descobrir que "receberá" o dinheiro do testamento apresenta para além de uma falsa docilidade, a mesma hipocrisia e avareza do Padre João, demonstrando ser talvez um administrador, mas não um modelo de Pastor: "Ele concedeu a uns ser apóstolos, a outros profetas, a outros evangelistas, a outros pastores e mestres, para aperfeiçoar os santos em vista do ministério, para a edificação do Corpo de Cristo" (Ef 4, 11-12). Até o Palhaço trata-o por "grande príncipe da Igreja"; o Padre João teme porque sabe que este Bispo é o oposto do anterior, "*um santo*" (pp.49.70).

²⁰⁶ (Cf. NEWTON, 2000: 136)

O Bispo mostra também possuir um lado farisaico, pois ao saber do enterro do cachorro, usa a lei para demonstrar a ilegalidade do ato, mas ao receber o dinheiro elogia a criatura de Deus (pp.82-85). O seu comportamento recorda a discussão sobre as tradições dos fariseus que não cumprem a lei, mas o supérfluo (Mt 15,1-9), a quem se aplicou as sentenças de Jesus: “Condutores cegos, que coais o mosquito e tragais o camelo!” (Mt 24,24).

João Grilo e Chicó continuam com as suas trapaças, ainda que Chicó esteja mais movido pela cobardia. Inventam a história do Gato para tirar mais dinheiro do casal de padeiros (pp. 92-98). Todavia, ao ser desmascarado, João Grilo afirma que os patrões são os verdadeiros iníquos injustos que não têm caridade (p.103):

“Ladrão é Você, presidente da irmandade. Três dias passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a ela e a você e nada. Até o padre que mandei pedir para me confessar não mandaram”.

No entanto João Grilo mostra ao mesmo tempo um sentimento de vingança e não de perdão. Surge uma nova discussão em que até o Bispo trata o Frade por “débil mental” (p.104). Todos exigem uma certa justiça mundana, o que contraria as palavras de Jesus no Sermão da Montanha (Mt 5, 20-22):

“Com efeito, eu vos asseguro que se a vossa justiça não exceder a dos escribas e a dos fariseus, não entrareis no Reino dos Céus. Ouvistes o que foi dito [...]: Não matarás; aquele que matar terá de responder no tribunal. Eu, porém, vos digo: todo aquele que se encolerizar o contra seu irmão, terá de responder no tribunal”.

É aqui que tem lugar a cena Severino, o cangaceiro. O Bispo desmaia ao vê-lo. Sarcasticamente, Grilo acusa-o de não ser um grande Bispo como Pedro, Paulo, Inácio de Antioquia ou Policarpo de Esmirna. Em relação a Severino, vê-se que o seu papel representa aqui a irrupção do juízo final, pois ele manifesta os pecados de cada personagem: a luxúria de Dorinha, a avareza do Padeiro e dos clérigos, juntamente com o Sacristão... Severino tira o dinheiro de todas as personagens e depois executa-as todas (pp.107-120). Com isso vemos uma catequese sugestiva em relação ao pecado: escraviza o homem tirando-lhe tudo, inclusive a liberdade de viver, que é na verdade uma morte ôntica, e pode até mesmo causar uma morte física. A este propósito diz o apóstolo: “Porque o salário do pecado é a morte” (Rm 6, 23).

2.8.4. CENA III

Eis que o Palhaço anuncia a cena mais importante da obra, o julgamento. Antes desta cena, o Palhaço alerta todos os leitores ou espectadores para uma mudança de vida, chama-os à conversão. O Palhaço é aqui também figura da consciência. O espaço da igreja serve de entrada para o céu e para o purgatório e não para o Inferno. Já neste ponto vê-se que existe uma ressonância das palavras de Jesus acerca da sua Igreja: “As portas do Inferno nunca prevalecerão contra ela” (Mt 16,18).

Após um breve diálogo, aparece o Demónio que convoca a hora da verdade. Ele entra e assusta a todos: “*Todos tremem exageradamente*” (p.141). Surge com aspeto de vaqueiro seguindo uma crença nordestina, mas o que chama à atenção é a mensagem teológica que o autor apresenta, preparando para a posterior entrada de Jesus:

“[...]um carácter meio grotesco, pois a ordem que o Demônio dá, mandando que os personagens se deitem, já insinua o fato de que o maior desejo do

diabo é imitar Deus, resultado de seu orgulho grotesco. E tanto é assim, que ele tenta conseguir aí pela intimidação o tributo que Jesus terá depois, espontaneamente, quando de sua entrada” (p.141).

É importante ter em conta a afirmação do autor: “[Encourado ao Demónio] *leve todos para dentro* [dentro do Inferno, fora da igreja]” (p.141). O Demónio está na igreja, mas ele não tem poder nela, quer é na verdade arrastar todos para fora dela. A obra, neste momento, expressa não só o grito de João Grilo por Jesus Cristo, mas o grito de uma cidade, de uma nação, de uma humanidade que precisa do seu Salvador, uma vez que é “*um povo que sofre é um povo salvo e tem direito a certas intimidades*”.

O autor põe na boca do Maligno uma teologia propriamente bíblica ao chamar Cristo de Manuel (Mt 1,23; Is 7,14). Dessa forma reconhecemos uma espiritualidade cristológica enraizada na bíblia, ainda que haja elementos extra bíblicos como a cor de Jesus. Jesus afirma sua presença mostrando que é: “*Leão de Judá, Filho de David, Jesus, Senhor, Deus*” (p.147) portanto as almas não precisam ter medo, afirmando a sua Pessoa Divina: “*que era Cristo*”, mas que ainda é “*Sou*” (p.146) (Ap 16,5;1,4;11,17) evocando o episódio do nome de Deus revelado a Moisés “EU SOU” (Ex 3, 13-15).

Jesus diz a João Grilo: “*Mas você, se quiser, pode me chamar de Jesus*” (p.146). Jesus aqui apresenta uma intimidade com cada personagem, tal intimidade supõe um conhecimento profundo: “*Iahweh, tu me sondas e conheces...de longe penetras o meu pensamento. A palavra ainda não me chegou à língua, e tu, Iahweh, já a conheces inteira. Tu me envolves por trás e pela frente, e sobre mim colocas a tua mão. É um saber maravilhoso, e me ultrapassa, é alto demais: não posso atingi-lo!...*” (Sl 138).

Jesus aparece como preto, imagem da recente escravidão ligada à pobreza, ao racismo e à injustiça, justamente para dar a entender a ideia do Real e do Oficial com mais ênfase,

todavia, agora, numa perspectiva de Fé: donde supostamente não pode sair nada de bom, de belo e de verdadeiro, pelo fato de ser “rejeitado”, sai o “lugar” mais capaz de gerar o bem, o belo e verdadeiro. São Paulo recorda que Jesus é a imagem divina, o selo, a marca de Deus (Cf. Col 1,15-16). Jesus é o rosto divino do homem, e ao mesmo tempo o rosto humano de Deus. Suassuna desenvolve uma clara imaginação teológica.

“Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto. Para mim, tanto faz um branco como um preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça?”

Já foi abordada essa afirmação no seu contexto literário e histórico, mas nessa afirmação pode-se salientar ainda uma perspectiva teológica. Jesus ao dizer que não é americano, por ter preconceito de cor, é afinal o Amor do Pai manifestado a todos os homens. Portanto Jesus não é como aqueles que são racistas, sejam eles estadunidenses, brasileiros ou holandeses... Jesus não é como aqueles que não amam. Em Cristo cumpre-se o Amor a Deus e ao próximo (Mc12,28-34). Não só para Ariano, mas para todo o cristianismo, o racismo e o desprezo racial são considerados sentimentos anticristãos.

Inicia-se depois o julgamento. O Diabo acusador apresenta todos os pecados das almas; as almas tentam justificar-se com um certo humor. Grilo interrompe por vezes o julgamento com observações graciosas e, em algumas delas, é acompanhado por Jesus:

“MANUEL (a João Grilo):

-Deixe a acusação para o colega dele.

SACRISTÃO:

-Colega?

MANUEL:

-É brincadeira minha, mas, depois que João chamou minha atenção, notei que o Diabo tem mesmo um jeito assim de sacristão.

ENCOURADO:

-Protesto contra essas brincadeiras. Isso aqui é um lugar sério.

MANUEL:

-Calma, rapaz, você não está no Inferno. Lá, sim, é um lugar sério. Aqui pode-se brincar [...]

MANUEL:

-Pois desanote. Não está vendo que é brincadeira? João sabe lá o que é livre arbítrio, homem?” (pp.155-158).

O autor mostra que a Graça de Deus tem graça. Deus confere a João Grilo a graça de poder trata-Lo com uma intimidade filial. Deus é um Deus que ri e brinca. Jesus, a Sabedoria encarnada, diz de si mesma:

“Eu estava junto com ele como o mestre-de obras, eu era o seu encanto todos os dias, todo o tempo brincava em sua presença: brincava na superfície da terra, e me alegrava com os homens” (Pr 8, 30-31).

A alegria é a marca do Cristão, essa ideia repetir-se-á até o fim do Auto. O homem foi criado para a vida e para a alegria. Com efeito “Deus criou o homem para a incorruptibilidade e o fez imagem de sua própria natureza; foi por inveja do diabo que a morte entrou no mundo: experimentam-na quantos são de seu partido” (Sb 2,23-24; Cf. Gn 1,26; 2 Pd 1,4; Gn3; Rm

5,12). Se o homem foi feito para viver numa relação íntima com Deus, então não foi feito para a tristeza, pois “[...]nem a morte nem a vida [...]nem qualquer outra criatura poderá nos separar do amor de Deus manifestado em Cristo Jesus, nosso Senhor” (Rm 8,38-39). O cristão é chamado a fazer Páscoa em Cristo: “Não vos aflijais: a alegria de Iahweh é a vossa fortaleza” (Ne 8,10).

Contudo o Diabo (sempre de costas) chega a dizer que “*com ele não se brinca*” (p.159) e faz as acusações dos pecados de cada personagem. Cada qual com seus pecados identificadores. Ao chegar em Severino, o leitor depara-se com uma surpresa: o bandido não “se arma” para se defender das acusações. Existe nele uma humildade semelhante a de David depois de ter o seu pecado, descoberto pelo profeta Natã (2Sm 11-12). O que é inclusivamente citado por Jesus nesse contexto (p.159). Ariano com muita delicadeza mostra que o pecado não é maior do que misericórdia divina.

Neste sentido, afirma Jesus que a justiça Divina não é como a humana. O Padre João dará os parâmetros teológicos do julgamento de Jesus: “*em Deus não existe contradição entre a justiça e a misericórdia. Já fomos julgados pela justiça, a misericórdia dirá a mesma coisa*”. Porém o Padre João, acusado de preguiça, não demonstra estar muito confiante na misericórdia. A esse respeito Jesus diz ao Grilo: “*Deixe de chicana, João, você pensa que isso aqui é o palácio da justiça? Pode acusar*”. Ou seja, dizer que unicamente a misericórdia é tida em conta no julgamento é o oposto, “porque o julgamento será sem misericórdia para aquele que não pratica a misericórdia. A misericórdia, porém desdenha o julgamento” (Tg 2,13).

João Grilo por sua vez, encontra-se diante da Verdade e ainda que tente justificar-se isso é vão. João conhece os seus pecados e sabe quem é Jesus (1Jo 1,8-10; 2,1-2).

Encontra-se aqui um dos pontos mais altos da teologia apresentada por Ariano; Grilo reconhece Jesus sobretudo como Justiça, mas quer apelar à sua mãe, a *Mater Misericordiae*,

mais forte que qualquer santo. Jesus entende-o e é o único que capta o que Grilo quer dizer, de modo que, não considera falta de respeito o atrevimento de João Grilo, e até repreende o Diabo por rir. Chega até a confirmar a sua concepção cristológica; Afirma que a “vergonha escrupulosa” foi coisa que ele nunca impôs aos homens: eles tem toda a liberdade de filhos de Deus (Cf. pp.165-170).

João em nome de todos invoca a proteção e a intercessão da Compadecida. Tudo porém repleto de simplicidade e beleza. Ao chegar, a Compadecida diz acerca da sua oração: “*Tem umas graças, mas isso até a torna alegre e foi coisa de que eu sempre gostei. Quem gosta de tristeza é o Diabo*” (p.171). Até a Compadecida vem livre de toda a seriedade e formalismo, tem uma docilidade e uma humanidade pulsantes. A Compadecida representa a alegria.

Escreve João de Oliveira Lopes: “Ela mostra outra face de Deus: o lado feminino da ternura e da compaixão, de que se faz mediadora e porta-voz no plano da história da salvação, agora e na hora da nossa morte (agora, na hora da nossa morte). Através do jeito de Maria (Theotokos), harmonizam-se justiça e misericórdia, os termos da equação que complica a cabeça de Padre João (p.167); e, por outro lado, suaviza-se o tom satírico e acusatório, sem quebrar o humorismo leve e simpático, que à peça confere candura e beleza”²⁰⁷.

A Compadecida intercede por todos, mas não chega a interceder por Severino e pelo seu Cabra, pois este são salvos diretamente, uma vez que em vida não foram responsáveis pelos seus atos, enlouqueceram com o assassinato das suas famílias pela polícia (Cf. p.180). Na sua intercessão, a Compadecida, como “*Advocata nostra*”, procura salientar os aspetos bons de cada alma: o Bispo “*era trabalhador, cumpria suas obrigações nessa parte. Era de nosso lado e quem não é contra nós é por nós*”; mas antes de passar ao resto das almas, Compadecida dá uma maravilhosa e singular catequese acerca do Medo:

²⁰⁷ (Cf. LOPES, João 2005: 29)

“É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne implica todas 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.175).

Cada personagem apresenta o seu medo: “medo do sofrimento” (Padre João); “medo da fome” (Sacristão); “medo da solidão” (Padeiro)... ainda que hajam muitos, mas há sobretudo um, o mais terrífico de todos: “*Bispo: Ah, senhor, de muitas coisas. Medo da morte...*” (p.175). Os homens pecam por medo, e ao pecar não desobedecem simplesmente a Deus, mas a sua vida transforma-se num Inferno, pois quem peca experimenta a morte ôntica. A oração que fazem, a Ave-Maria, é dessa forma um pedido na *hora da Morte*, na hora do Medo.

Os homens estão presos neste ciclo vicioso. E qual é a raiz do medo? No Génesis Deus criou o homem à sua Imagem e Semelhança para que seja feliz. Mas ao pecar, por intervenção enganosa da serpente, o homem experimentou o isolamento de Deus. Ao escutar os passos de Deus o homem esconde-se porque tem medo. O homem “esconde-se” em si, foge da presença de Deus. Mas Cristo como Homem mostra-se solidário com o nosso sofrimento de criaturas e sentiu como seu esse medo humano frente a morte física na cruz.

“*MANUEL:*

-E é a mim que vocês vêm dizer isso, a mim que morri abandonado até por meu pai!

A COMPADECIDA:

-Era preciso e eu estava a seu lado. Mas não se esqueça da noite no jardim, do medo por que você teve de passar, pobre homem, feito de carne e de sangue, como qualquer outro e, como qualquer outro também, abandonado diante da morte e do sofrimento.

JOÃO GRILO:

-Ouvi dizer que até suar sangue o senhor suou.

MANUEL:

-É verdade, João, mas você não sabe do que está falando. Só eu sei o que passei naquela noite.

A COMPADECIDA:

-Seja então compassivo com quem é fraco” (p.176).

A fala de Manuel remete para a passagem da carta aos Hebreus que estimula à confiança no poder de Cristo, confiança esta que Grilo apresenta com sua singela familiaridade:

“Temos, portanto, um Sumo-sacerdote eminente, que atravessou os céus: Jesus, o Filho de Deus. Permaneçamos, por isso, firmes na profissão de fé. Com efeito, não temos um Sumo-sacerdote incapaz de se compadecer das nossas fraquezas, pois ele mesmo foi provado em tudo como nós, com exceção do pecado. Aproximemo-nos, então, com segurança do trono da graça para conseguirmos misericórdia e alcançarmos graça, como ajuda oportuna” (Hb 4,14-16).

Na condição do casal, o marido afirma que diante da morte abraçou a esposa perdoando-a e rezando por ela mesmo tendo sido ofendido pelos seus atos (p.179). Nesta fala está simbolizada o sacrifício de Jesus: que entra na morte do homem e com o homem para tirá-lo da morte e dar-lhe a vida eterna. Existe outra ideia na fala do Padeiro: a de que só com a ajuda do perdão o homem pode amar. Esse perdão Cristo deu aos homens na Cruz, amando. E foi justamente o perdão concedido pelo Frade, que a Compadecida alega em favor das cinco almas (casal, clérigos e Sacristão). João interrompe intercedendo por eles para que possam ir ao purgatório e salvar as suas almas. Cristo concede²⁰⁸.

Agora só resta João Grilo; a Compadecida alega que João agia por querer sobreviver: recordemos que quando esteve doente queria que o padre o fosse confessar. João conhece a força poderosa de Maria como intercessora e medianeira das Graças. Ele tenta uma última manobra: pedir a salvação direta com a finalidade de ganhar o purgatório. Jesus mais à frente diz a João que sabe o que ele vai fazer, antes de o tentar. Nos Evangelhos nota-se que Jesus sabe o que se passa no coração e no pensamento dos homens. Portanto não se pode falar em presunção da parte de Grilo para obter a salvação. A Compadecida pede então que Grilo volte a terra para ter uma segunda oportunidade e Ele concede. O Diabo ira-se mas deita-se no chão e a Compadecida pisa-lhe a nuca (Gn3,15) (p.185).

Antes de voltar à terra, o autor através de Grilo, deixa claro que existe muito o que dizer de Deus, e apresenta a Sabedoria e o Mistério ligados à Jesus. Grilo não consegue abarcar a sua relação com o Pai e como é um mistério tão grande que o ultrapassa totalmente. Antes de sair encomenda-se a Deus e à Compadecida, pois está decidido a mudar de vida. (p.189).

²⁰⁸ CCE. N° 1030: Os que morrem na graça e na amizade de Deus, mas não estão completamente purificados, embora tenham garantida sua salvação eterna, passam, após sua morte, por uma purificação, a fim de obter a santidade necessária para entrar na alegria do Céu.

2.8.5. CENA IV

Grilo volta à terra quando Chicó prepara o seu enterro. Após um grande susto de Chicó comemoram o fato de Grilo estar vivo. Chicó desanimado conta-lhe a promessa feita a Maria e depois de uma discussão ambos dão todo o dinheiro à Compadecida.

Grilo volta não na condição de alienado, mas dedica a sua vida a trabalhar honestamente, ou seja, também com um fim redentor (Cf. Gn 3,14-19)²⁰⁹. Deus está acima do dinheiro. A sua pobreza foi na verdade a substância do plano de vida dele. Foi o instrumento de que Deus usou para manifestar-se. Descobriu que a partir da pobreza Deus manifestou-se na sua história: só pela pobreza atingiu a coragem e a intimidade com o Divino. Ao “ressuscitar” voltou a ficar pobre, mas como dizia: “acostumado com a desgraça”, percebeu que foi a pobreza transcendida e justaposta em Jesus Cristo que fez com que ele começasse a construir uma vida nova:

“JOÃO GRILO:

-Se fosse a outro santo, ainda ia ver se dava um jeito, mas você achou de prometer logo a Nossa Senhora! Quem sabe se eu não escapei por causa disso? O dinheiro fica como se fossem os honorários da advogada. Nunca pensei que essa também aceitasse pagamento!

CHICÓ:

-João, veja como fala!

JOÃO GRILO:

-Que é isso, Chicó, está se mascarando? Com Deus, não, mas com Nossa Senhora eu tenho coragem de tirar brincadeira!

²⁰⁹ Cf. CCE. N° 2427.

CHICÓ:

-Quer dizer que entrega?

JOÃO GRILO:

-Entrego. Palavra é palavra e depois estive pensando: quem sabe se a gente, depois de ficar rico, não ia terminar como o padeiro?

Assim é melhor cumprir a promessa: com desgraça a gente já está acostumado e assim pelo menos não se fica com aquela cara”.

Para ele, é justamente da pobreza que pode vir a surgir a alegria. Neste sentido foi justamente do seu sofrimento que veio o sentido da sua vida na manifestação de Jesus e da sua experimentada ressurreição. Por isso, afirmava Ariano que o real nem sempre é crível, pois o oficial se “sobrepõe” e faz com que a realidade da vida seja vista de maneira trágica. Conduzido esta obra, neste apartado mostra justamente o contrário; a vida não pode ser vista apenas na sua impotência, mas na potencialidade para criar coisas novas. Isso é a obra divina.

2.9. Conclusão

No *Auto da Compadecida* encontram-se todas as classes sociais: nobreza, clero e povo e são todos injustos, mas ao mesmo tempo injustiçados. Todas as personagens terrenas são vítimas do medo, são subjugadas pelo medo, e, portanto, necessitam de redenção justificadora. Cada injustiça que uma personagem cometia era consequência e causa de uma cadeia de injustiças, de rancores, ódios, avarezas, luxúrias, orgulho, soberba. Essa cadeia deve ser quebrada pela justiça divina juntamente com a misericórdia. Só assim dar-se-á a salvação. Para obter a salvação é necessário acreditar em Jesus Cristo e n'Aquele que O enviou para nos salvar (Cf. Mc16,16; Jo3,36; 6,40;...).

Em Cristo o homem não vive mais debaixo do jugo da Lei, mas na graça da Graça, na vida nova (Cf. Rm 6,1-14), podendo glorificar a Deus como no *Magnificat* (Lc 1,46-56) como fez Maria, a alegre Compadecida. E a vida do homem ressuscitado em Cristo é um espetáculo maravilhoso como anuncia o Palhaço e por isso merece aplausos.

SÍNTESE CONCLUSIVA

Pode-se concluir o trabalho afirmando que as obras *O Auto da Barca do Inferno* e *O Auto da Compadecida* são obras literárias que estabelecem um valioso diálogo com a teologia. Tanto no teatro vicentino como no de Suassuna temos um fundo muito nítido do cristianismo que ressoa amplamente, sem ser de uma forma presa a conceitos sistemáticos. De fato, a literatura tem uma maneira própria – simbólica, poética, narrativa - de falar de Deus. Estas obras destacam-se também por isso. E a teologia nelas presente manifesta-se através da estrutura do discurso, dos traços caraterísticos da sua linguagem e do seu conteúdo. A gramática simbólica, profundamente usada nestes Autos, sempre fiel à sua vitalidade literária, não é menos pertinente que a das ciências sistemáticas, e pode iluminar realidades do homem e do cosmos. A dimensão simbólica é tão mais importante se tendo em conta que o homem, no decorrer dos séculos, primeiramente contou histórias e só depois aprendeu a filosofar. Aqui pode-se também considerar o poder da imaginação teológica, pois nos seus discursos fictícios, estes Autos apresentam uma significativa teoliterária.

Cada Auto, à sua maneira, com a sua comunicação específica, procura guiar o leitor para uma outra realidade além da morfologia das aparências. O seu fito não é anunciar o fim da vida, mas sim a sua finalidade. O instrumento que usam é a paródia e o riso, mas como ferramentas hermenêuticas competentes para mergulhar no mistério do humano. Gil Vicente e Ariano, dois invulgares detetives metafísicos, usam o conceito de “loucura” como lente, rebuscando na inversão da imagem do mundo e na desconstrução cômica dos personagens uma saída para a hipocrisia existencial. Nisso, pode-se dizer, que recorrem à técnica do próprio Evangelho, loucura e insensatez, como demonstra o apóstolo são Paulo: “Considerando que, na sabedoria de Deus, o mundo não o conheceu por meio da sabedoria

humana, foi do agrado de Deus salvar os que creem por intermédio da loucura da proclamação da sua mensagem” (1 Cor 1,21).

A linguagem de ambos os autores opera não apenas com signos: pretende abordar os elementos da existência até conseguir-lhes dar um nome, uma visualidade, uma voz. Nesse sentido, as palavras não vestem apenas os personagens: também os despem, os desmascaram, os dão a ver. A linguagem, e por maior razão a linguagem literária colocada aqui em jogo, é um detetor daquelas verdades escondidas no emaranhado confuso do virtual, do aparente e do convencional. A literatura que analisámos não é “o jogo das escondidas”. Pelo contrário: ela explica, e fá-lo com vertiginosa precisão, onde nos situamos. Percebe-se o que Dietrich Schwanitz afirmou ao mencionar o poder da linguagem: “A literatura tem aquilo de majestoso e magnífico que constitui a maior dádiva com que Deus contemplou, a nós humanos. Sem ela não alcançaríamos o coração do próximo. Estaríamos confinados ao nosso miserável eu e, como animais solitários, vaguearíamos por um mundo árido”²¹⁰. A linguagem literária de ambos os autores faz isso. E abeira-nos da orla do mistério de Deus, do seu inexpugnável silêncio, como sucedeu a Ariano ao ler Dostoievski: “Se Deus não existe, tudo é permitido”.

Tanto Gil Vicente como Ariano teologizam o espaço e o tempo nas suas obras. E não só apresentam (nas suas radiografias literárias) homens e mulheres com histórias humanas, mas mostram como Deus atua com amor e humor. Gil Vicente e Ariano não permitem que as culturas esqueçam Deus como fim da história, e tão pouco permitem que as culturas esqueçam quem são. O homem de hoje vem esquecendo o significado profundo do histórico, mas a teoliterária pode ajudar a recuperá-lo. Salientam-se, em jeito de síntese final, alguns pontos:

²¹⁰ (SCHWANITZ, 1999: 32-33)

Pode ajudar os homens a não cair no desespero:

Quando Dom Pedro II do Brasil experimentava o injusto exílio, a morte da esposa, a solidão e a penúria afirmou que a única coisa que o consolava era a literatura. E dava como exemplo a *Divina Comédia*, isto é, a esperança de uma realidade melhor na vida futura. O homem como ser espiritual, tem a sua origem e fim em Deus, que o ama e o faz a sua imagem e semelhança. A teoliterária tatua esta realidade na alma do leitor.

A teoliteratura tem a função de recuperar a transcendência:

Os transcendentais, isto é, a Verdade, a Bondade e a Beleza, podem ser recuperados porque na teoliterária não surgem como conceitos filosóficos, mas antes apresentados à consciência do leitor. Aristóteles indicava que a suprema felicidade estava na *Bio Theoretikos*. Para chegar a este estilo de vida, cada pessoa deve galgar alguns degraus existenciais em que no primeiro deles estão as artes do Belo e dentre elas a Literatura, e o último destes degraus é o da Metafísica, ou seja, a teoliterária tem uma impotente missão de recuperar os transcendentais.

A teoliterária anuncia a vida e não a morte:

O homem é perecível, não é o centro da existência nem é absoluto. A experiência da morte o acompanhará sempre. Estas obras dizem aos leitores que não é necessário o medo da morte física, mas sim, a morte eterna, pois esta é a consequência de um ato livre vivido sem Deus e no egoísmo absoluto sem arrependimento. O real medo que os autores apresentam nestas obras é o medo de uma vida sem sentido, isto é, uma vida sem Deus.

A teoliteratura provoca e questiona:

Na sua totalidade, apresenta pontos de vistas de uma realidade alegórica ou simbólica e pode penetrar profundamente no espírito do leitor: urgindo nas pessoas um despertar de consciência e assim, uma vontade de mudança, a redescoberta da paixão pela vida... insufla um desejo de conversão, de mudança de vida... pode impulsionar ao encontro com Deus.

A teoliterária é sobretudo um Instrumento do anúncio do *Kerigma*:

“Os teólogos [...] são convidados a buscar constantemente, de acordo com os métodos e exigências próprias do conhecimento teológico, a forma mais adequada de comunicar a doutrina aos homens do seu tempo; porque uma coisa é o depósito da fé ou as suas verdades, outra o modo como elas se enunciam, sempre, porém, com o mesmo sentido e significado” (GS N°62).

E no mesmo número da *Gaudium et Spes* podemos ler:

“A literatura e as artes [...] são de grande importância na vida da Igreja. Elas procuram dar expressão à natureza do homem, aos seus problemas e à experiência das suas tentativas para conhecer-se e aperfeiçoar-se a si mesmo e ao mundo; e tentam identificar a sua situação na história e no universo, dar a conhecer as suas misérias e alegrias, necessidades e energias, e desvendar o futuro melhor” (GS N°62).

A literatura é um fecundo meio de evangelização. E qual seria nosso conhecimento do homem sem poetas e escritores como Homero, Gil Vicente, Camões, Dostoievski, Guimarães Rosa, José Lins do Rego, Eça de Queirós, Machado de Assis, Fernando Pessoa, Carlos

Drummond de Andrade ou Ariano Suassuna? Ariano e Gil Vicente, como se crê ter deixado claro, são desses que auxiliam a rever o sagrado no nosso mundo.

Os textos são fruto cada um do seu tempo, da vivência cultural e popular, e representam a fé num contexto vital. Mas não se pode ignorar que ambos os autores procuraram despertar nos seus leitores/espectadores indagações sobre a vida e a morte com uma genialidade criativa.

Parece-nos que estas obras que primeiro analisámos separadamente podem ser avizinhas em cinco pontos cruciais.

I. A natureza performativa da fé.

Tanto Gil Vicente como Ariano Suassuna basearam as suas propostas numa cosmovisão cristã da realidade. A dimensão narrativa e performativa da fé, de que a Bíblia dá exemplo eloquente, mostra que ela se tece não de ideias ou de ferramentas conceptuais, mas antes de tudo de história, de biografia, de figuras, de formas dialetais da existência. A própria aproximação que se pode fazer entre teatro e liturgia cristã, adensa ainda mais a certeza de que Vicente e Suassuna não são apenas comediógrafos, mas também como que teógrafos, pois eles encenam uma verdadeira escrita de Deus.

II. A ferramenta do humorístico na construção da experiência religiosa.

Esta é certamente uma das características mais cativantes das obras. Este elemento tem a aparente finalidade de divertir, mas vai muito mais longe. O humor abre espaço a uma reflexão sobre a existência, onde as máscaras, os filtros e os véus são desmontados. Cabe-lhe um papel purgativo de enorme eficácia. O humor perfura as aparências e recoloca cada personagem perante a nudez da sua vida, perante o juízo e perante a misericórdia de Deus.

"*Ridendo castigat mores*" - rindo se castigam os costumes, diz o provérbio conhecido de Molière. Mas não só. Também se abrem vias para a revelação do divino.

III. Toda a vida será exposta ao juízo de Deus.

Tanto Gil Vicente como Suassuna foram excepcionais retratistas da sua época, capazes de percorrer as diversas tipologias em que os comportamentos sociais e religiosos se organizam. A sátira foi para eles uma lente, que ajuda a ver em profundidade. Contudo, não é apenas uma desmontagem social que eles realizam, expondo a hipocrisia que se aninha nos tiques, nas pretensões e nas autorrepresentações propaladas pelas diversas classes. Ambos os comediógrafos sublinham intensamente que toda a existência está destinada a expôr-se ao olhar de Deus. Não é por acaso que a experiência da morte serve de mediador do espaço do juízo. Estamos perante o juízo final, aquele definitivo que só Deus pode operar.

IV. O binómio Loucura/Sabedoria.

Outro tema de importante relevo teológico é o recurso à loucura como forma de sabedoria. João Grilo e o Parvo são os exemplos personificados da dita loucura sábia, que o evangelho e a teologia paulina tanto exaltam: “Pois o que é loucura de Deus é mais sábio do que os homens, e o que é fraqueza de Deus é mais forte do que os homens” (1Cor 1,25). E o que seria esse “tornar-se louco” se não o aceder a esse patamar de loucura que é a sabedoria da cruz? Este “tornar-se louco” concretiza o seguimento quenótico de Cristo e torna-se o âmago da vida cristã.

V. Uma espécie de *sensus fidei* partilhado.

Em *O Auto da Barca do Inferno* e o *Auto da Compadecida* vislumbra-se com muita clareza um *Sensus Fidei*, ou seja, um sentido [sobrenatural] da fé: “Todos os fiéis participam na compreensão e na transmissão da verdade revelada. Todos receberam a unção do Espírito Santo que os instrui e os conduz à verdade total (Jo 16, 13) ”²¹¹. A fé suscitada pelo Espírito Santo e vivida por um povo, encontra uma manifestação sua no *sensus fidei*. Este sentido da fé pode ser enquadrado no contexto de representação popular dos autos tal como no-lo confirmam João Paulo II no documento de Puebla ao fazer menção da sabedoria popular católica:

“A sabedoria popular católica tem uma grande capacidade de síntese vital; engloba criativamente o divino e o humano, Cristo e Maria, espírito e corpo, comunhão e instituição, pessoa e comunidade, fé e pátria, inteligência e afeto. Esta sabedoria é um humanismo cristão que afirma radicalmente a dignidade de toda a pessoa como filho de Deus, estabelece uma fraternidade fundamental, ensina a encontrar a natureza e a compreender o trabalho e proporciona as razões para a alegria e o humor, mesmo em meio a uma vida muito dura. Essa sabedoria é também para um povo um princípio de discernimento, um instinto evangélico pelo qual capta espontaneamente quando se serve na Igreja ao Evangelho e quando ele é esvaziado e asfixiado com outros interesses”²¹².

Daqui, pode-se concluir que a maneira como as obras abordam os temas da fé não é desrespeitosa. É verdade que não há formalismos, nem tão pouca rigidez teológica, mas sim informalidade e poesia. Há um atrevimento estético que pode ser descrito como uma modalidade de profecia.

²¹¹ CCE. Nº 91.

²¹² IGREJA CATÓLICA, João Paulo II, “*Discurso Inaugural*”, III, 6-AAS, LXXI. Doc. de Puebla n.448, p. 152.

Bibliografia

FONTES

SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Prefácio de Henrique Oscar. 34ª Ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Prefácio de Henrique Oscar. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. Porto: Porto Editora, 2014.

VICENTE, Gil. *Os Auto das Barcas*. Prefácio de Luiz Francisco Rebello. 4ª Ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1982.

IGREJA CATÓLICA, II Concílio do Vaticano, 1962-1965- Cons Past. *Gaudium et Spes*. *AS*. 58 (1966) 1042.

Catechismus Catholicae Ecclesiae, Ioannis Pauli PP II, promulgatus, Vaticano, 1992 In *AAS* 84. (1992).

IGREJA CATÓLICA, Papa, 1978-2005 (João Paulo II) Carta aos artistas: [*Mensagem* de 04 de Abril de 1999] *AAS* 91 (1999).

IGREJA CATÓLICA, Papa, 2013- (Francisco) *Evangelii Gaudium*: [*Exortação Apostólica* 24 de nov. de 2013] 2013 *AAS* 105 (2013).

IGREJA CATÓLICA, Doc. de Puebla 1979

ESTUDOS

ALÇADA, João Nuno. *Por ser cousa Nova em Portugal: Oito Ensaios Vicentinos*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2003.

_____. *Il topos medievale dei "Processo di Paradiso" nell' Auto da Compadecida di Ariano Suassuna: proposta colta di un teatro popolare*. Luciana Stegagno Picchio, ed. **Letteratura popolare brasiliana e tradizione europea**. Roma: Bulzoni Editore, 1978.

ALVES, Gonçalo. *Obras completas do PADRE ANTÓNIO VIEIRA. SERMÕES. Serm. Da Sexagésima*. Tomo I. Porto: Editores, Lello e Irmão, 1959.

AQUINO, Tomás de, *Suma teológica*. Vol. VI. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

BALTHASAR, Hans Urs von. *SÓ O AMOR É DIGNO DE FÉ*. Lisboa: Ed. ASSÍRIO & ALVIM, 2008.

_____. *O cristão na hora decisiva*. Rio Grande do Sul: Edições paulinas, 1969.

- BENTO XVI. *A ALEGRIA DA FÉ*. Prior Velho: Paulinas Editora, 2012.
- BERNARDES, José Augusto. *Gil Vicente Pastor e Filósofo*. Porto: AMBAR: Ideias no Papel, S.A, 2009.
- _____. *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2003.
- BERNARDIN, Pascal. *MAQUIAVEL PEDADODO ou o ministério da reforma psicológica*. Campinas- SP: ECCLESIAE e VIDE DEITORIAL, 2013.
- BINGEMER, Maria Clara, L.; YUNES, Eliana. *PECADOS*. São Paulo: Edições Loyola, 2001
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.
- BRAAMCAMP, Freire Anselmo. *Vida e obras de Gil Vicente: trovador, mestre da balança*. 2ª Ed. Lisboa: Revista Ocidente, 1944.
- BRAMBILLA, Giulio Franco. *ANTROPOLOGIA TEOLOGICA*. Brescia: Queriniana Ed., 2005.
- BRITO, Mario da Silva. “*A Revolução Modernista*”. A literatura no Brasil. 7ª. Ed., Vol. V, São Paulo: Global, 2004,
- CADERNOS de *Literatura Brasileira*. “*Entrevista*”. Ariano Suassuna. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.
- CARVALHO, Olavo. *O mínimo que você precisa saber para não ser um idiota*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.
- CIMOSA, Mario. *PROVERBI*. Milano: Paoline Editoriale, 2007.
- CLASSICOS PORTUGUESES, TRECHOS ESCOLHIDOS, *Gil Vicente, Breve Sumário da História de Deus*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1943.
- CORTI, Mário. *VIVER EM GRAÇA*. Lisboa: Edições paulinas, 1968.
- CRUZ, Maria Leonor García da. *Gil Vicente e a Sociedade Portuguesa de Quinhentos*. Lisboa: Gradiva- Publicações, 1990.
- CUÉLLAR, P, Miguel. *María, Madre del Redentor y Madre de la Iglesia*. Barcelona: Herder, 2001.
- DENZINGER, Heinrich; HUNERMANN, Peter. *EL MAGISTERIO DE LA IGLESIA, Enchiridion Symbolorum Definitionum- Et Declarationum de- Rebus- Fidei- Et- Morum*. Versión castellana de la 38ª edición alemana. Barcelona: Herder, 1999.
- FORTE, Bruno. *La porta della beleza*, Brescia: Queriniana Ed., 1999.
- _____. *JESUS DE NAZARET, historia de Dios, Dios de la historia*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1983.
- FREYRE, Gilberto. *O mundo que o Português criou e uma cultura ameaçada: a luso-brasileira*. 2ª Ed, Lisboa: Edição: «Livros do Brasil», 1940.
- IGREJA CATÓLICA, Secretariado Nacional do Apostolado da Oração, Organização de LEITE, José. *SANTOS DE CADA DIA III*. Braga: Editorial – A.O, 1985.

- KUNDERA, Milan. *A ARTE DO ROMANCE*. Alfragide- Portugal: Publicações Dom Quixote, 2017.
- LOPES DA SILVA, José Alberto. *O mundo Religioso de Gil vicente*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2002.
- LOPES, João de Oliveira. *CRIAÇÃO LITERÁRIA E SENTIDO TEOLÓGICO DO AUTO DA COMPADECIDA*. ESTUDOS, Revista do Centro Académico de Democracia Cristã (CADC), Nº5. Coimbra: Gráfica de Coimbra, Dez, 2005.
- MARCONCINI, B; AMATO, A; ROCCHETTA, C; FIORI, M. *Angeli e demoni: Il drama della storia tra il bene e il male*. Bologna: Edizioni EDB, 1991.
- MARCONDES, César, Constança. – *Ariano Suassuna: o romance d'A Pedra do Reino. Errâncias do imaginário...*Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2015.
- MATTEO, Armando, *A Primeira Geração Incrédula, a difícil relação entre os jovens e a fé*. Prior Velho: Paulinas Editora, 2013.
- MONTEIRO, Clóvis. *Esboços de história literária*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1961.
- NARLOCH, Leandro, *Guia Politicamente Incorreto da História do Brasil*. São Paulo: Editora LEYA, 2009.
- NEWTON, JR., C. “O pasto iluminado”. *Cadernos de Literatura Brasileira. Ariano Suassuna*, São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.
- PEREIRA, Dalila da Costa. *GIL VICENTE E A SUA ÉPOCA*. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.
- PIRES, António de Azevedo. *POESIA E TEOLOGIA, Poetas de língua portuguesa I*. Lisboa: UNIÃO GRÁFICA,1973.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- RAMOS, Rui; VASCONCELOS, Bernardo e S; MONTEIRO, Nuno, G – *HISTÓRIA DE PORTUGAL*. 7ª. Ed., Lisboa: A Esfera de livros, 2012.
- RATZINGER, Joseph. *ESCATOLOGÍA, La muerte y la vida eterna*. Barcelona: Herder, 2007.
- _____. *Dogma e predicazione*, Brescia: Queriniana Ed 1974.
- RECKERT, Stephen. *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda,1983.
- RIEMEM, Rob. *O Eterno Retorno do Fascismo*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2012.
- SANTOS, Idelette, Muzart, F. dos. “O decifrador de brasilidades”. *In Cadernos de Literatura Brasileira*, nº. 10. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.
- SARAIVA, António José. *GIL VICENTE E O FIM DO TEARO MEDIEVAL*. 4ª Ed. Lisboa: Gradiva- Publicações, 1992.

SCHWANITZ, Dietrich. *Cultura- Tudo o que é preciso saber; Da Antiguidade Clássica À Idade Média*, Vol. 1; Alfragide- Portugal: Publicações Dom Quixote, 1999.

_____. *Cultura- Tudo o que é preciso saber; O poder da linguagem e da escrita*, Vol. 5; Alfragide- Portugal: Publicações Dom Quixote, 1999.

SEIXO, Maria Alzira. *Literatura, Significação e Ideologia*. Coleção práticas de leitura. Lisboa: Editora Arcádia, 1976

SERRA, Mónica, Hiigli. *Códigos del teatro popular en el Auto de Ia Compadecida de Ariano Suassuna*, Vol. XXI, Buenos Aires'Universidade de Buenos Aires' Revista do CESP, 2001.pp. 205-216.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação a Estética*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1972.

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente – O Autor e a Obra*. Vol. LXVII. Amadora: Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand Venda Nova, 1982.

_____. *A Língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

VASCONCELOS, M, Carolina «*Notas Vicentinas*», Vol. XXIX, Lisboa: Edições Ocidente, 1945.

VASSALLO, Ligia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993

VIANA, António M. Couto; VIANA, Maria A. Couto; AFONSO, Maria Estella. *GIGANTES da Literatura Universal*. Tomo IV, Gil Vicente. Lisboa: Editorial Verbo, 1972.

VICTOR, Adriana Pimentel; LINS, Juliana Pimentel. *Ariano Suassuna- Um perfil biográfico*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2007.

WÄTJEN, Hermann. *O Domínio Colonial Hollandez no Brasil : um capítulo da história colonial do século XVII*. Tradução de Pedro Celso Uchôa Cavalcanti. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

Cibergrafia

<http://www.conoze.com/index.php?accion=contenido&doc=46>

<http://infocatolica.com/blog/historiaiglesia.php/1405051133/>

DIGITAL Livraria. <https://www.luso-livros.net/Livro/>

<http://paxprofundis.org/livros/ariano/suassuna.htm>

Cibergrafia (entrevistas)

<https://www.youtube.com/watch?v=mW4zTJq7k0M>

<httpswww.youtube.com/watchv=IjmKDvQ4knA>

<httpswww.youtube.com/watchv=8ieVa2tVPac>

<httpswww.youtube.com/watchv=WJQpAkBvtQg>

<httpswww.youtube.com/watchv=Z5HxQzDKdBQ>

<http://alagoinhaipaumirim.blogspot.com.br/2008/03/quinta-da-entrevista-ariano-suassuna>.

Léxicos

ASSIS, Machado de. – País real e país oficial. *Diário do Rio de Janeiro*. (29 de Dez. 1861).

LOBATO, Monteiro – Paranoia ou Mistificação. *O Estado de São Paulo*, edição da noite. (20 de Dez. 1917).

Anexos:

Paranóia ou Mistificação

Por: **Monteiro Lobato**

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência disso fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres.

Quem trilha por esta senda, se tem gênio, é Praxiteles na Grecia, é Rafael na Itália, é Rembrandt na Holanda, é Rubens na Flandres, é Reynolds na Inglaterra, é Lenbach na Alemanha, é Zorn na Suécia, é Rodin na França, é Zuloaga na Espanha. Se tem apenas talento vai engrossar a plêiade de satélites que gravitam em torno desses sóis imorredouros.

A outra espécie é formada dos que veem anormalmente a natureza, e interpretam à luz das teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. Estrelas cadentes, brilham um instante, as mais das vezes com a luz do escândalo, e somem-se logo nas trevas do esquecimento.

Embora eles se deem como novos, precursores duma arte a vir, nada é mais velho do que a arte anormal ou teratológica: nasceu com a paranoia e com a mistificação.

De há muito já que a estudam os psiquiatras em seus tratados, documentando-se nos inúmeros desenhos que ornaram as paredes internas dos manicômios. A única diferença reside em que nos manicômios essa arte é sincera, produto lógico de cérebros transtornados pelas mais estranhas psicoses; e fora deles, nas exposições públicas, zabumbadas pela imprensa e absorvidas por americanos malucos, não há sinceridade nenhuma, nem nenhuma lógica, sendo tudo mistificação pura.

Todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo, nem da latitude.

As medidas de proporção e equilíbrio, na forma ou na cor, decorrem do que chamamos sentir. Quando as sensações do mundo externo transformam-se em impressões cerebrais, nós “sentimos”; para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso ou que a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que o nosso cérebro esteja em “pane” por virtude de alguma grave lesão.

Enquanto a percepção sensorial se fizer normalmente no homem, através da porta comum dos cinco sentidos, um artista diante de um gato não poderá “sentir” senão um gato, e é falsa a “interpretação” que do bichano fizer um totó, um escaravelho ou um amontoado de cubos transparentes.

Estas considerações são provocadas pela exposição da sra. Malfatti onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia.

Essa artista possui um talento vigoroso, fora do comum. Poucas vezes, através de uma obra torcida para má direção, se notam tantas e tão preciosas qualidades latentes. Percebe-se de qualquer daqueles quadrinhos como a sua autora é independente, como é original, como é inventiva, em que alto grau possui um sem número de qualidades inatas e adquiridas das mais fecundas para construir uma sólida individualidade artística.

Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.

Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e “tutti quanti” não passam de outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – caricatura que não visa, como a primitiva, ressaltar uma ideia cômica, mas sim desnortear, aparvalhar o espectador.

A fisionomia de quem sai de uma dessas exposições é das mais sugestivas.

Nenhuma impressão de prazer, ou de beleza denunciam as caras; em todas, porém, se lê o desapontamento de quem está incerto, duvidoso de si próprio e dos outros, incapaz de raciocinar, e muito desconfiado de que o mistificaram habilmente.

Outros, certos críticos sobretudo, aproveitam a vasa para *épater les bourgeois*. Teorizam aquilo com grande dispêndio de palavrório técnico, descobrem nas telas intenções e subintenções inacessíveis ao vulgo, justificam-nas com a independência de interpretação do artista e concluem que o público é uma cavalgada e eles, os entendidos, um pugilo genial de iniciados da Estética Oculta.

No fundo, riem-se uns dos outros – o artista do crítico, o crítico do pintor e o público de ambos.

“Arte moderna”, eis o escudo, a suprema justificação.

Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos dessa ordem, provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos, e a justificativa é sempre a mesma: arte moderna.

Como se não fossem moderníssimos esse Rodin que acaba de falecer, deixando após si uma esteira luminosa de mármore divinos; esse André Zorn, maravilhoso “virtuoso” do desenho e da pintura, esse Brangwyn, gênio rembrandtesco da babilônia industrial que é Londres, esse Paul Chabas, mimoso poeta das manhãs, das águas mansas e dos corpos femininos em botão.

Como se não fosse moderna, moderníssima, toda a legião atual de incomparáveis artistas do pincel, da pena, da água-forte, da “dry-point” que fazem da nossa época uma das mais fecundas em obras primas de quantas deixaram marcos de luz na história da humanidade.

Na exposição Malfatti figura, ainda, como justificativa da sua escola, o trabalho de um “mestre” americano, o cubista Bolynson. É um carvão representando (sabe-se disso porque uma nota explicativa o diz) uma figura em movimento. Está ali entre os trabalhos da sra. Malfatti em atitude de quem diz: eu sou o ideal, sou a obra prima, julgue o público do resto tomando-me a mim como ponto de referência.

Tenhamos a coragem de não ser pedantes; aqueles gatafunhos não são uma figura em movimento; foram, isto sim, um pedaço de carvão em movimento. O sr. Bolynson tomou-o entre os dedos das mãos, ou dos pés, fechou os olhos, e fê-lo passear pela tela às tontas, da direita para a esquerda, de alto a baixo. E se não fez assim, se perdeu uma hora da sua vida puxando riscos de um lado para outro, revelou-se tolo e perdeu o tempo, visto como o resultado seria absolutamente o mesmo.

Já em Paris se fez uma curiosa experiência: ataram uma brocha na cauda de um burro e puseram-no de traseiro voltado para uma tela. Com os movimentos da cauda do animal a brocha ia borrando a tela.

A coisa fantasmagórica resultante foi exposta como um supremo arrojo da escola cubista, e proclamada pelos mistificadores como verdadeira obra prima que só um ou outro raríssimo espírito de eleição poderia compreender.

Resultado: o público afluiu, embasbacou, os iniciados rejubilaram e já havia pretendentes à tela quando o truque foi desmascarado.

A pintura da sra. Malfatti não é cubista, de modo que estas palavras não se lhe endereçam em linha reta; mas como agregou à sua exposição uma cubice, leva-nos a crer que tende para ela como para um ideal supremo.

Que nos perdoe a talentosa artista, mas deixamos cá um dilema: ou é um gênio o sr. Bolynton e ficam riscados desta classificação, como insignes cavalgadas, a corte inteira dos mestres imortais, de Leonardo a Stevens, de Velazquez a Sorolla, de Rembrandt a Whistler, ou... vice versa. Porque é de todo impossível dar o nome de obra de arte a duas coisas diametralmente opostas como, por exemplo, a *Manhã de Setembro* de Chabas, e o carvão cubista do sr. Bolynton.

Não fosse a profunda simpatia que nos inspira o formoso talento da sra. Malfatti, e não viríamos aqui com esta série de considerações desagradáveis.

Há de ter essa artista ouvido numerosos elogios à sua nova atitude estética.

Há de irritar-lhe os ouvidos, como descortês impertinência, esta voz sincera que vem quebrar a harmonia de um coro de lisonjas.

Entretanto, se refletir um bocado, verá que a lisonja mata e a sinceridade salva. O verdadeiro amigo de um artista não é aquele que o entontece de louvores, e sim, o que lhe dá uma opinião sincera, embora dura, e lhe traduz chãmente, sem reservas, o que todos pensam dele por detrás.

Os homens têm o vezo de não tomar a sério as mulheres. Essa é a razão de lhes darem sempre amabilidades sempre quando elas pedem opinião.

Tal cavalheirismo é falso, e sobre falso, nocivo. Quantos talentos de primeira água se não transviaram arrastados por maus caminhos, pelo elogio incondicional e mentiroso? Se víssemos na sra. Malfatti apenas uma “moça prendada que pinta”, como há centenas por aí, sem denunciar centelha de talento, calar-nos-íamos, ou talvez lhe déssemos meia-dúzia desses adjetivos “bombons”, que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças.

Julgamo-la, porém, merecedora da alta homenagem que é tomar a sério o seu talento dando a respeito da sua arte uma opinião sinceríssima, e valiosa pelo fato de ser o reflexo da opinião geral do público sensato, dos críticos, dos amadores, dos seus colegas e... dos seus apologistas.

Dos seus apologistas, sim, dona Malfatti, porque também eles pensam deste modo... por trás.

Publicado, em 20/12/1917,
em *O Estado de São Paulo*, edição da noite.