UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

CENTRO DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FRANCISCO WELLINGTON RODRIGUES LIMA

A REPRESENTAÇÃO DA MORTE, DO JULGAMENTO E DA SALVAÇÃO NO TEATRO MEDIEVAL PORTUGUÊS DE GIL VICENTE E SEUS *ASPECTOS RESIDUAIS* NO TEATRO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO DE ARIANO SUASSUNA

FORTALEZA – CE
2018

FRANCISCO WELLINGTON RODRIGUES LIMA

A REPRESENTAÇÃO DA MORTE, DO JULGAMENTO E DA SALVAÇÃO NO TEATRO MEDIEVAL PORTUGUÊS DE GIL VICENTE E SEUS *ASPECTOS RESIDUAIS* NO TEATRO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO DE ARIANO SUASSUNA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Professora Doutora Elizabeth Dias Martins

FORTALEZA – CE
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L698r Lima, Francisco Wellington Rodrigues.
A Representação da Morte, do Julgamento e da Salvação no Teatro Medieval Português de Gil Vicente e seus Aspectos Residuais no Teatro Contemporâneo Brasileiro de Ariano Suassuna / Francisco Wellington Rodrigues Lima. – 2018.
363 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins.

1. Morte, Julgamento e Salvação na Literatura. 2. Teatro Medieval Português e Teatro Contemporâneo Brasileiro. 3. Teoria da Residualidade Literária e Cultural. 4. Gil Vicente. 5. Ariano Suassuna. I. Título.
CDD 400

FRANCISCO WELLINGTON RODRIGUES LIMA

A REPRESENTAÇÃO DA MORTE, DO JULGAMENTO E DA SALVAÇÃO NO TEATRO MEDIEVAL PORTUGUÊS DE GIL VICENTE E SEUS *ASPECTOS RESIDUAIS* NO TEATRO CONTEMPORÂNEO BRASILEIRO DE ARIANO SUASSUNA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: __/___/_____

Banca Examinadora:

_____
Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

_____
Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz
Universidade Federal da Bahia – UFBA

_____
Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo
Universidade Federal do Ceará – UFC

_____
Prof. Dr. Stélio Torquato Lima
Universidade Federal do Ceará – UFC

_____
Prof. Dr. Francisco Roberto Silveira de Pontes Medeiros
Universidade Federal do Ceará – UFC

Aos mortos (*in memorian*)...

Ao meu pai, Francisco Wilton Lima e, à minha querida Palmira Torres, que partiram deixando saudades (*in memorian*)

Aos meus avôs e avós paternos e maternos, dos quais tenho lindas recordações (*in memorian*)

Aos demais familiares e amigos que partiram, em especial, àqueles que se foram de modo repentino durante o meu processo de desenvolvimento de tese... (*in memorian*)

Àqueles que se tornaram imortais por meio da arte (*in memorian*)...

A Gil Vicente, pelo seu grande legado cultural e artístico.

A Ariano Suassuna, por suas obras que enriqueceram o cenário teatral contemporâneo brasileiro e mundial.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, CNPq, FUNCAP, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

À Professora Doutora Elizabeth Dias Martins, pela paciência, cordialidade e dedicação nos momentos de orientação, pela amizade e confiança, e pela contribuição que traz para o campo teórico da Literatura, com o desenvolvimento das pesquisas da Teoria da Residualidade.

Ao Professor Doutor José Augusto Cardoso Bernardes, por fazer parte da minha banca de qualificação, pela dedicada atenção à leitura do meu texto; por me receber de modo tão nobre e gentil na Universidade de Coimbra; pelos conhecimentos compartilhados na Biblioteca Central daquela histórica Universidade; pela amizade nascida através dos estudos vicentinos.

Ao Professor Doutor Márcio Muniz, pela amizade, confiança e incentivo de sempre ir à luta; por me receber, alegremente, em Salvador e compartilhar comigo os livros da sua estante, fundamentais para a elaboração desta tese, e por fazer parte da minha banca examinadora neste doutoramento;

Ao Professor Doutor Orlando Luiz de Araújo, pelas sugestões apresentadas a este texto na Qualificação, que muito me ajudaram; obrigado pelos conhecimentos dos estudos clássicos; pela amizade, atenção e por fazer parte da banca de defesa da presente tese.

Ao Professor Doutor Roberto Pontes, pela Teoria da Residualidade Literária e Cultural e pelos seus ensinamentos literários; pelos bons vinhos compartilhados; pelo incentivo à pesquisa; pelas suas publicações; pela amizade e a atenção; por me receber em sua casa sempre que preciso e pelas conversas enriquecedoras. Obrigado por acreditar em mim; obrigado por fazer parte da banca examinadora deste meu doutorado e pela dedicação e atenção à leitura da minha pesquisa.

Ao Professor Doutor Stélio Torquato Lima, pela amizade, atenção, troca de conhecimentos, publicações e por fazer parte da banca de defesa da presente tese.

À minha mãe, Maria do Socorro Rodrigues Lima, que muito me ajudou, me orientarou e me apoiou pelos caminhos da vida; em especial, nessa grande jornada de trabalho.

Aos meus irmãos Glória Rodrigues, Mônica Rodrigues, Verônica Rodrigues, Lima Júnior, Jair Rodrigues e Camila Torres, pelo companheirismo de todos os momentos.

Aos meus cunhados, Charles Ferreira, Romário e Cassiano.

Às minhas cunhadas Rafaele e Daiane, pelo carinho de sempre.

Aos meus sobrinhos Milena, Mirli, Mireli, Rodrigo, Renan, João Guilherme, Gabriel, Rômulo, Murillo e Rayane que tanto amo.

À Maria de Fátima dos Santos Rodrigues, pelo apoio nas horas difíceis, pelas orações, por tudo.

Ao Luís Carlos dos Santos Maia, pelo carinho e amizade.

À Franciele, minha sobrinha agregada, pela alegria constante.

Aos amigos da Cia. Teatral Moreira Campos, Roni Cavalcante, Wladimir Cavalcante e Michel Igor, pela luz que me ilumina em cena e pela musicalidade que me orienta no palco.

Ao amigo Marcos Paulo Torres, pela amizade, confiança e incentivo; pela parceria na organização de livros e edição da Revista Letras Escreve da UNIFAP.

À querida amiga Mary Nascimento, pela força, carinho constante, incentivo e saberes diversos, pelas noites de conversas no whatsapp, facebook e por telefone; por acreditar em mim e torcer, positivamente, pela conclusão do meu Doutorado.

À minha nobre amiga Fernanda Diniz, pela amizade, pelas organizações de livros, pelas palavras de força e incentivo.

À minha caríssima e conectada amiga Cássia Alves, pelos momentos de trocas de idéias, saberes e textos, pela companhia nas viagens aos congressos, pela confiança e amizade, pelas conversas noite à fora, em especial, nos momentos difíceis de elaboração das nossas respectivas teses.

Aos amigos Romildo Biar e Yorranna da Silva, pelos momentos alegres de viagens e congressos, pela amizade festiva e pelas trocas de conhecimentos diversos.

Aos amigos residuais, Milene Peixoto, Leo Cerqueira, Thaís Loiola, Carlos Henrique Peixorto, Camille Feitosa, Ieda Cavalhedo e João Manoel Queiróz, que aprendi a respeitar e admirar.

Ao Verso de Boca, pelos poemas que encantam.

Às amigas Cássia Nascimento, Adalucami Menezes, Cíntya Kelly Barroso, Aline Leitão, Meirice Oliveira, Nubélia Oliveira, Rejane Oliveira, Ana Maria de Sousa, Rubenita Moreira, Marilde Alves, Gildênia Moura, Fernângela Diniz, Aldinida Medeiros pelos empréstimos de livros, pela amizade e carinho, pelas publicações de livros em conjunto, por participarem direta ou indiretamente da minha vida profissional-artística-cultural, e por acreditarem em mim.

Aos amigos Cleber Lima, Jerônimo Vieira, Yuri Magalhães, José Jorge Santos Almeida, Marcos Izidro, Leandro Souza e Dani Souza, Fabian Max Pinheiro, Ewerton Marinho, Bruno Braga, pela amizade, companheirismo e incentivo. Mais do que amigos, são irmãos.

À Isabel Mota, grande amiga maranhense que me recebeu, com toda a sua alegria, na cidade do Porto durante o tempo que precisei passar em Portugal estudando/pesquisando.

Aos amigos Paulo Emílio e Dori Nigro, que muito me ajudaram na minha ida para a Europa; pelos momentos alegres e festivos em Portugal; e também pela acolhida nas terras portuguesas.

À Elizete Bernardes, pela amizade sincera, pela recepção maravilhosa em Paris, pelos conhecimentos e andanças pela cidade luz.

Aos amigos acadêmicos, Willian Craveiro, Alexandre Vidal e Wesclei Ribeiro, pel trocas de idéias intelectuais e culturais.

Ao Professor Carlos Newton Jr., por me receber em sua casa no Recife, pelos livros presenteados, por me ceder para estudos o Auto de João da Cruz e As Conchambranças de Quaderna, ainda inéditos em livro, pela amizade iniciada através dos estudos susssunianos.

À Francinice Campos, a quem tanto admiro e que muito me ajudou/orientou no fazer teatral.

À Professora Ana Maria César Pompeu, pela amizade, apoio, contribuição e atenção dada ao meu trabalho.

Ao Teatro, minha fonte de vida e inspiração.

Aos professores e alunos da Faculdade Cearense, da Universidade Regional do Cariri, do Instituto Federal do Ceará/Sobral, UFC VIRTUAL, por acreditarem e confiarem no meu trabalho docente.

Aos Professores do Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará, pela minha formação superior e aprendizado infinito.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura da Universidade Federal do Ceará, pelos debates em torno do vasto universo das pesquisas acadêmicas.

Aos Secretários do Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura da Universidade Federal do Ceará, Diego Ribeiro e Victor Matos, pela paciência, cuidado e atenção no trato diário das questões burocráticas do PPGLetras.

À E.E.M. Tecla Ferreira, pelos momentos iniciais de aprendizagem/docência.

Aos meus alunos do Sistema PRONATEC/SEDUC, pelo carinho. Com vocês aprendi ensinando.

Pai nosso que estás nos céus (...) Seja feita a Vossa vontade, assim na Terra como no Céu. (...) Perdoai as nossas ofensas assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido. E não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal.

(Jesus Cristo; Mateus, 6:9-13)

Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amém.

RESUMO

O trabalho aqui proposto consiste em analisar as representações da morte, do julgamento e da salvação no teatro medieval português de Gil Vicente, e os seus *aspectos residuais* no teatro brasileiro contemporâneo de Ariano Suassuna. Na dramaturgia dos respectivos autores, pensar em Deus, na vida, no mundo, no pecado, na morte, no julgamento após a morte e na salvação para uma vida eterna de paz e harmonia no Além, era um ato de grande preocupação. A vida terrena era conturbada, repleta de armadilhas do Mal, passageira, atormentada por desejos corporais e complexa perante os dogmas elaborados e difundidos pela Igreja católica durante a Idade Média. Assim, podemos observar tanto nas obras vicentinas (*Trilogia das Barcas, Auto da Alma*, *Auto da História de Deus)* quanto nas de Ariano Suassuna (*Auto de João da Cruz, Auto da Compadecida, Farsa da Boa Preguiça, As Conchambranças de Quaderna*) que a morte passou a ter um significado complexo no processo de cristianização, uma vez que os cânones da Igreja católica difundiram a ideia de pecado, de virtude e de vida santificada, bem como a do medo da morte. Dessa forma, a morte, nos referidos autores, seria um ritual de passagem, uma travessia em que o homem seria julgado e salvo para um Além de dignificações ao lado de Deus, dos anjos e santos ou, julgado e condenado a um mundo de escuridão, sofrimento, angústia, dor e lamentações ao lado do Diabo e seus demônios, ou ainda, julgado e condenado a um lugar de expiação dos pecados, à espera da salvação. Diante desse contexto, o homem cristão, tanto em Gil Vicente quanto em Ariano Suassuna, passou a lutar pela sua salvação, praticando assim, bons atos, arrependendo-se dos seus pecados, fazendo penitências e orações, partindo em busca de uma vida santificada em igrejas, mosteiros, desertos, florestas, cruzadas e peregrinações. Todas essas ações de vida exemplar simbolizavam, no medievo representado na dramaturgia vicentina e, residualmente na contemporaneidade dos autos de Suassuna, a caminhada para um encontro de paz com Deus e, ainda, a possibilidade de entender a si mesmo e de viver longe dos pecados mundanos, fora do alcance das tentações do Diabo, buscando fazer o Bem, para na eternidade, gozar as virtudes divinas. O estudo comparado da representação da morte, do julgamento e da salvação entre a obra medieval de Gil Vicente e a contemporânea de Suassuna é levado a efeito pelo viés da *Teoria da Residualidade*, tendo em vista ser este um trabalho de perscrutação de resíduos de mentalidade de uma época medieval manifestados de maneira cristalizada, atualizada, no modo de pensar evidenciado na dramaturgia suassuniana produzida e encenada em pleno século XX.

Palavras-chave: Resíduos, Morte, Julgamento, Salvação, Medievo, Gil Vicente, contemporâneo, Ariano Suassuna.

ABSTRACT

The work proposed here is to analyze the representation of death, judgment and salvation in the Portuguese medieval theater of Gil Vicente, and its residual aspects in the contemporary Brazilian theater of Ariano Suassuna. In the dramaturgy of their respective authors, thinking of God, of life, of the world, of sin, of death, of judgment after death, and of salvation for an eternal life of peace and harmony in the Hereafter was an act of great concern. The earthly life was troubled, full of traps of Evil, fleeting, tormented by bodily desires and complex in the face of the dogmas elaborated and spread by the Catholic Church during the Middle Ages. Thus we can observe both the Vincentian works (*Trilogia das Barcas, Auto da Alma, Auto da História de Deus*) and those of Ariano Suassuna (Auto de João da Cruz, Auto da Compadecida, Farsa da Boa Preguiça, As Conchambranças de Quaderna) death came to have a complex meaning in the process of Christianization, since the canons of the Catholic Church spread the idea of sin, virtue and sanctified life, as well as the fear of death. Thus, death in these authors would be a ritual of passage, a crossing in which man would be judged and saved for a Beyond of dignification beside God, the angels and saints or, judged and condemned to a world of darkness , sorrow, anguish, sorrow, and wailing beside the Devil and his demons, or else judged and condemned to a place of atonement for sins, waiting for salvation. In this context, the Christian man, both in Gil Vicente and in Ariano Suassuna, began to fight for his salvation, thus doing good deeds, repenting of his sins, doing penances and prayers, leaving in search of a sanctified life in churches, monasteries, deserts, forests, crusades, pilgrimages. All these actions of exemplary life symbolized, in the Middle Ages represented in Vincentian dramaturgy and, in the contemporary Suassuna proceedings, the journey towards a meeting of peace with God, and also the possibility of understanding oneself and living away from sins worldly, out of reach of the temptations of the Devil, seeking to do Good, to the Hereafter, to enjoy the divine virtues. The comparative study of the representation of death, judgment and salvation between the medieval work of Gil Vicente and the contemporary one of Suassuna is carried out by the bias of the Theory of Residuality, in view of this being a work of scrutinizing residues of mentality of a medieval period manifested in a crystallized, updated way, in the way of thinking evidenced in the Suassunian dramaturgy produced and staged in the full twentieth century.

Keywords: Waste, Death, Judgment, Salvation, Medieval, Gil Vicente, Contemporary, Ariano Suassuna.

RESUMEN

El trabajo que aquí se propone es analizar la representación de la muerte, el juicio y la salvación en el teatro medieval portugués Gil Vicente, y sus aspectos residuales de teatro contemporáneo brasileño Ariano Suassuna. En la dramaturgia de los respectivos autores, pensar en Dios, en la vida, en el mundo, en el pecado, en la muerte, en el juicio tras la muerte y en la salvación para una vida eterna de paz y armonía en el Más Allá, era un acto de gran preocupación. La vida terrena estaba conturbada, repleta de trampas del mal, pasajera, atormentada por deseos corporales y compleja ante los dogmas elaborados y difundidos por la Iglesia católica durante la Edad Media. Así, podemos observar tanto en las obras vicentinas (*Trilogia das Barcas, Auto da Alma, Auto da História de Deus*) como en las de Ariano Suassuna (*Auto de João da Cruz, Auto da Compadecida, Farsa da Boa Preguiça, As Conchambranças de Quaderna*) la muerte pasó a tener un significado complejo en el proceso de cristianización, ya que los cánones de la Iglesia católica difundieron la idea de pecado, de virtud y de vida santificada, así como la del miedo a la muerte. De esta forma, la muerte, en los referidos autores, sería un ritual de paso, una travesía en la que el hombre sería juzgado y salvo para un Más allá de dignificaciones al lado de Dios, de los ángeles y santos o, juzgado y condenado a un mundo de oscuridad , sufrimiento, angustia, dolor y lamentaciones al lado del diablo y sus demonios, o aún, juzgado y condenado a un lugar de expiación de los pecados, a la espera de la salvación. En este contexto, el hombre cristiano, tanto en Gil Vicente como en Ariano Suassuna, pasó a luchar por su salvación, practicando así, buenos actos, arrepentidos de sus pecados, haciendo penitencias y oraciones, partiendo en busca de una vida santificada iglesias, monasterios, desiertos, bosques, cruzadas, peregrinaciones. Todas estas acciones de vida ejemplar simbolizaban, en el medieval representado en la dramaturgia vicentina y, residualmente en la contemporaneidad de los autos de Suassuna, el caminar hacia un encuentro de paz con Dios y, aún, la posibilidad de entenderse a sí mismo y de vivir lejos de los pecados mundanos, fuera del alcance de las tentaciones del diablo, buscando hacer el bien, para no más allá, gozar de las virtudes divinas. El estudio comparado de la representación de la muerte, del juicio y de la salvación entre la obra medieval de Gil Vicente y la contemporánea de Suassuna es llevada a cabo por el sesgo de la Teoría de la Residualidad, teniendo en vista ser éste un trabajo de escrutación de residuos de mentalidad de mentalidad una época medieval manifestada de manera cristalizada, actualizada, en el modo de pensar evidenciado en la dramaturgia suassuniana producida y escenada en pleno siglo XX.

Palabras clave: Residuos, Muerte, Juicio, Salvación, Medievo, Gil Vicente, contemporáneo, Ariano Suassuna.

SUMÁRIO

1	**INTRODUÇÃO**	14
2	**A REPRESENTAÇÃO DA MORTE EM GIL VICENTE E ARIANO SUASSUNA**	33
2.1	A morte e a vida: a “morte domada” e a “morte de si”	34
2.2	A Igreja, a morte e os vivos: a preparação para a morte e os rituais fúnebres	56
2.3	A Travessia, o Rio, o Barco e o Barqueiro: a viagem dos mortos	75
2.4	O medo da morte e do Além-morte	103
2.5	A Morte e o Macabro	120
3	**O JULGAMENTO E O DESTINO DOS MORTOS EM GIL VICENTE E ARIANO SUASSUNA**	136
3.1	O homem, a Igreja, o mundo e o pecado: o ser e o ter	137
3.2	Acusação e defesa: as personagens do julgamento	167
3.3	Os espaços do julgamento: o Inferno, o Paraíso e o Purgatório	200
4	**A SALVAÇÃO: O *MEMENTO MORI* E A SENTENÇA FINAL**	239
4.1	A oração, as súplicas e o arrependimento para a salvação	241
4.2	A intercessão dos bem-aventurados e a derrota do Diabo	280
4.3	A Sentença	317
5	**CONCLUSÃO**	346
6	**REFERÊNCIAS**	352

1 INTRODUÇÃO

O "*post-mortem*" é uma realidade transcendente que possui significado oculto e representa um grande mistério na vida humana. A representação da morte e do Além[1] trouxe significados importantes para o imaginário medieval. A morte era o início de uma nova "vida", muitos cristãos e artistas a imaginavam como um ser enigmático, negro, com uma foice na mão, face descarnada, sendo também sinônimo de passagem, de travessia ou de viagem ao Além-túmulo. Antes que viesse, a morte era anunciada, o homem a pressentia, sonhava e, com isso, sentia que o seu fim estava próximo. Ela provocava medo, desespero e angústia. Sendo assim, o homem estaria diante do inevitável: a Morte[2] e a finitude na terra; o começo de uma nova "vida" no Além, para aqueles que nela acreditavam, em especial, os católicos cristãos.

Neste contexto, surge a noção de julgamento e salvação, a imagem de anjos e demônios, de Deus e do Diabo, do Céu e do Inferno, de santos intercessores em defesa da alma pecadora. Isso era representado, de forma significativa, no mundo das artes, em especial, no teatro, criando assim um universo imaginativo intrigante e complexo em torno da morte, da vida do homem na terra, na sua fé em Deus e na Igreja, bem como numa suposta travessia rumo ao desconhecido do Além e do seu destino final.

Nosso trabalho investigativo visa dissertar sobre a morte, o julgamento e a salvação tal como representado no teatro, em destaque, nos textos produzidos durante o século XVI, em Portugal, por Gil Vicente – Trilogia das *Barcas*[3], *Auto da Alma, Auto da História de Deus* -, e os textos produzidos no século XX, no Brasil, por Ariano

---

[1] Grafamos o vocábulo "Além" e os termos "Além-morte" e "Além-túmulo" com (A) maiúsculo pelos seguintes motivos: 1. Eles aparecem assim escritos no *Dicionário Temático do Ocidente*, no verbete "Além", de Jacques Le Goff, 2002, p. 21-34, bem como na obra de Philippe Ariés, *O Homem Diante da Morte*, 1989; na *Bíblia Sagrada*, tanto no Velho como no Novo Testamento; no livro intitulado *As Almas do Purgatório ou O Trabalho de Luto*, de Michel Vovelle (2010). Em vários verbetes do *Dicionário de Teologia: conceitos fundamentais da teologia atual*, 1970, organizado por Heinrich Fries, em especial nos que falam sobre a morte, o julgamento e a salvação, também os termos aparecem grafados com (A) maiúsculo. 2. Segundo Le Goff (2002), o Além é o lugar pós-morte criado pelo Cristianismo que designa o Paraíso, o Inferno e o Purgatório; é o lugar destino da humanidade cristã. Sendo assim, os termos Além, Além-morte, Além-túmulo estão relacionados com a ideia de lugares "*pós-mortem*". 3. Tanto nas obras vicentinas como nas de Ariano Suassuna, o Paraíso, o Inferno e o Purgatório são os lugares do Além.

[2] Ao longo do trabalho, a palavra "morte" será grafada de dois modos: 1. "morte" com (m) minisculo para designar a morte em si; morte como fenômeno natural de finitude humana; 2. "Morte"com (M) maiúsculo para designar a representaçãoa personificada da morte nos textos ora estudados.

[3] Com base na obra de Paul Teyssier, Gil Vicente – *O Autor e a Obra*, entender o *Auto da Barca do Inferno*, o *Auto do Purgatório* ou *Auto da Praia* e o *Auto da Barca da Glória* como Trilogia das *Barcas* é uma designação imprópria. Quando Gil Vicente compôs a primeira destas três peças não previa que duas outras se seguiriam. Que depois do *Inferno* viriam o *Purgatório* e o *Paraíso*. Contudo, trata-se de um conjunto de "autos de moralidade" e o único título fixado no final da suposta "Trilogia" é o *Auto das Barcas*. (TEYSSIER, 1985, p. 48-49).

Suassuna – *Auto da Compadecida*, *Auto de João da Cruz, Farsa da Boa Preguiça e As Conchambranças de Quaderna* -, textos esses que refletem a questão do homem e sua conduta na Terra, a sua relação com Deus, a Igreja e o mundo, o fenômeno da morte, os rituais fúnebres e a passagem para o Além-túmulo, bem como a trajetória que todos os trespassados terão que enfrentar para chegar ao destino final: Inferno, Purgatório ou Paraíso.

Gil Vicente é considerado, segundo a crítica - Reckert (1983), Rebello (1967), Picchio (1968), Saraiva (1981), Cruz (1983), Berardinelli (1984), Bernardes (2008) -, o grande nome do teatro português. Para Stephen Reckert, ele foi o maior dramaturgo que surgiu na Europa quinhentista: "um poeta lírico sem igual na sua própria língua entre el-rei D. Dinis e Camões, ou na Castelhana antes de Garcilasso" (RECKERT, 1983, p. 15). Desenvolveu sua arte na corte portuguesa do século XVI com grandeza e eloquência no plano da criação e dinamismo nas ideias cênicas. Suas obras atingiam um público bastante heterogêneo e complexo. Na condição de artista do seu tempo, criticou em sua dramaturgia, de forma impiedosa, o corpo social que constituía a sociedade "cortesanesa", desde os membros das mais altas classes sociais até os das mais baixas. O dramaturgo deu vida a personagens simples de seu tempo (parvos, camponeses, criados, velhas, pastores, ciganos, escudeiros entre outros); a membros da mais alta nobreza (reis, rainhas, príncipes, duques, duquesas); a representantes da Igreja Cristã (padres, frades, bispos, papas); seres fantásticos (fadas e gigantes); a deuses mitológicos (Júpiter, Vênus, Juno, Cupido, Apolo); a seres alegóricos (Fé, Virtude, Fama, Morte, Justiça, Injustiça); a seres Celestiais (Deus, Anjos, Serafins, Arcanjos, Jesus Cristo, a Virgem, Santos); a seres infernais (o Diabo e seus demônios). Todos, personagens ímpares que representaram, de forma formidável, Gil Vicente e sua época (RECKERT, 1983, p. 15-20).

Contudo, as personagens por ele criadas não se sobressaem como indivíduos. São, sobretudo, tipos que bem representam a organização social da época, com suas aspirações, vícios e dramas. Esses tipos utilizados por Gil Vicente raramente aparecem identificados pelo nome: quase sempre são designados pela ocupação exercida (sapateiro, onzeneiro, ama, clérigo, frade, bispo, alcoviteira e outros). Ainda com relação às personagens, pode dizer-se que elas simbolizavam vários comportamentos humanos. Os membros da Igreja eram alvos constantes da crítica vicentina. É importante observar, no entanto, o espírito religioso presente na formação do autor, que jamais criticou as instituições, os dogmas ou as hierarquias da religião, e sim os

indivíduos que se corrompiam. Acreditando na função moralizadora do teatro, Gil Vicente colocou em cena fatos e situações que revelavam a degradação dos costumes, a imoralidade dos membros da Igreja, a corrupção no seio da família, a imperícia dos médicos, as práticas de feitiçaria e o abandono do campo, trocado pelas aventuras do mar. Contudo, como bem afirma Bernardes, o "homem que fazia os *aytos a el-rey*" não gozava de muitas riquezas. Porém, tornou-se um homem de destaque na vida intelectual, cultural e artística de Portugal ao lado de nomes como Garcia de Resende (1471-1536) e Sá de Miranda (1481-1558). Mesmo sendo um artista renomado da corte, este não poderia esquecer a sua função/condição de servidor do monarca. Sua obra pode ser vista "como um testemunho de uma época especialmente importante para o imaginário português." (BERNARDES, 2008, p. 16-19).

Durante sua atuação como dramaturgo, Gil Vicente escreveu dezenas de autos teatrais[4]. A obra do autor pode ser demarcada em função dos reinados em que exerceu seu oficio (de D. Manuel I, 1495-1521, e de D. João III, 1521-1557), tocando em temas e situações de cunho mais moral e religioso durante o primeiro período, em que esteve também fortemente influenciado pelo mecenato de D. Leonor, a Rainha Velha, irmão de D. Manuel I; e encaminhando-se para temas mais cortesãos ou mais profanos no período seguinte, em que serviu um jovem e cortês monarca, D. João III[5]. De todo seu legado cênico, Gil Vicente nos deixou uma dramaturgia ampla e diversa, reunidos na

[4] Segundo as investigações de José Camões (Centro de Estudos de Teatro – Teatro de Autores Portugueses do Século XVI – da Universidade de Lisboa, disponível em <http://www.cet-e-quinhentos.com/> [30/08/2017]) e Paul Teyssier (1985), o teatro vicentino é classificado da seguinte forma: **autos de Devoção:** *Auto da Vistação* ou *Monólogo do Vaqueiro* (1502), *Auto Pastoril Castelhano* (1502), *Auto dos Reis Magos* (1503), *Auto de São Martinho* (1504), *Auto da Sibila Cassandra* (1513), *Auto dos Quatro Tempos* (1514), *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518), *Auto da Alma* (1518), *Auto da Barca da Glória* (1519), *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericórdia* (1519 ou 1520?), *Obra da Geração Humana* (1520 ou 1521?), *Auto Pastoril Português* (1523), *Auto da Feira* (1526-1528?), *Breve Sumário da História de Deus* (1526 ou 1527?), *Diálogo sobre a Ressurreição* (1526 ou 1527?), *Auto da Cananéia* (1534) e *Auto de Mofina Mendes* (1534). **Farsas:** *Auto da Índia* (1509), *O Velho da Horta* (1512), *Quem Tem Farelos?* (1515), *Farsa das Ciganas* (1521), *Farsa de Inês Pereira* (1523), *Farsa dos Físicos* (1524), *O Juiz da Beira* (1525), *Farsa dos Almocreves* (1526 ou 1527?), *O Clérigo da Beira* (1529). **Comédias:** *Exortação da Guerra* (1513 ou 1514?), *Auto da Fama* (1521), *Cortes de Júpiter* (1521), *Comédia de Rubena* (1521), *Dom Duardos* (1522), *Pranto de Maria Parda* (1522), *Amadis de Gaula* (1533), *Comédia do Viúvo* (1524), *Frágua de Amor* (1524), *Templo de Apolo* (1526), *Nau de Amores* (1527), *Auto da Serra da Estrela* (1527), *Divisa da Cidade de Coimbra* (1527), *Auto das Fadas* (1527), *Auto da Festa* (1527 ou 1528), *Triunfo do Inverno* (1529), *Auto da Lusitânia* (1532), *Ramagem de Agravados* (1533), *Floresta de Enganos* (1536).

[5] Importante ressaltar que, dos quarenta e oito trabalhos/textos conservados e confirmados como originais do autor, dezenove (quase todos de caráter religioso) são datados do período correspondente ao reinado de D. Manuel, o Venturoso. Cerca de dezenove desses quarenta e oito autos estão escritos em português, doze em castelhano, e outros acolhem alguns vestígios de outras línguas regionais e/ou específicas, a exemplo do genovês, do andaluz e do aciganado.

Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente, publicada pela primeira vez em 1562, sob a responsabilidade do filho, Luís Vicente.

É importante salientar que a representação da morte, do julgamento e da salvação nas obras de Gil Vicente se relaciona com toda tradição que predominou durante o período medieval, quando por vários séculos, a Igreja Católica projetou na *mentalidade* do povo cristão concepções e paradigmas sobre a alma humana, sobre o pecado, sobre as atitudes que poderiam levar o homem ao Paraíso, ao Inferno ou ao Purgatório, uma vez que este era tentado pelas coisas mundanas, e por isso, poderia ser julgado e punido/sentenciado.

No que se refere a Ariano Suassuna, conforme o Professor Carlos Newton Júnior, a produção teatral do autor paraibano é muito extensa e algumas de suas obras ainda estavam inéditas na versão impressa[6].Algumas delas só haviam sido encenadas pelo grupo Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP), mas não publicadas, como o *Auto de João da Cruz (1950)*[7]*, As Conchambranças de Quaderna (1987)*[8]*, Cantam as Harpas de Sião (1948)* e outras. Para Geraldo de Costa Matos a riqueza de personagens, ações, temas e as referências a todo o universo cultural popular advém de povos distantes como os árebes[9], os europeus do mediterrâneo, principalmente os gregos, os italianos e os ibéricos:

> A dramaturgia de Ariano Suassuna é uma proposta de trazer o teatro medieval com sua religiosidade, riso, moralidades, personagens

[6] Toda a dramaturgia de Ariano Suassuna foi publicada no final do mês de novembro de 2018, com o título *Teatro Completo*, pela Editora Nova Fronteira, sob a organização de Carlos Newton Júnior. Neste período, o referido trabalho já estava sob avaliação da Banca Examinadora. A defesa da tese se deu no dia 17 de dezembro de 2018, na Sala do PPGLETRAS-UFC.

[7] O *Auto de João da Cruz*, texto de Ariano Suassuna agraciado com o prêmio Martins Pena, da Divisão de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, foi escrito em 1950. Sobre a montagem do referido auto, há duas versões: 1. Foi encenado pelo Teatro do Estudante da Paraíba – TEP, no Teatro Santa Rosa, em João Pessoa, no ano de 1957, tendo sido ainda representado em 1958, no Primeiro Festival Nacional de Teatro de Estudantes, no Recife, sob a direção de Clênio Wanderley, conforme aparece no livro *Afonso Pereira e o Teatro do Estante da Paraíba: educando pela arte dramática*, organizado por OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de; ROSA, Maria Nilza Barbosa; ABREU, Tatiana Losano de. 2. Segundo o Professor Carlos Newton Júnior, o *Auto de João da Cruz* foi encenado pela primeira vez em 1958, tanto na Paraíba quanto em Pernambuco, e não em 1957 como afirmam, fato registrado, inclusive, nos jornais da época.

[8] Conforme os apontamentos do Professor Carlos Newton Júnior, *As Conchambranças de Quaderna*, escrita em 1987, também era inédita na versão impressa, embora tenha sido encenada algumas vezes por grupos amadores e profissionais. A primeira montagem foi em 1988, pelo grupo Cooperarteatro, sob a direção de Lúcio Lombardi, no Teatro Valdemar de Oliveira, em Recife, Pernambuco. Houve uma segunda encenação da peça em 2005, pelo grupo Theatros e Companhia de Pernambuco, sob a direção de Valdemar de Oliveira. Depois de cinco anos, em 2010, *As Conchambranças de Quaderna* ganhou uma nova montagem no Rio de Janeiro, sob a direção de Inez Viana. Nesta, o ator Leonardo Bricio foi Quaderna. A peça esteve em cartaz no Teatro do Sesc Rio de Janeiro. Vale ressaltar que tanto *As Conchambranças de Quaderna* quanto o *Auto de João de Cruz* nos foram cedidos para estudos pelo próprio Prof. Carlos Newton Júnior a quem agradecemos imensamente.

[9] Referência à obra *As Mil e Umas Noites*.

> típicos e encenação circense para a arte cênica hodierna, centrada sempre em um ângulo de profunda articulação com a condição humana. [...] A obra de Suassuna é como um corpo a expandir-se da poesia lírica à dramaturgia e desta, à epopeia romanesca, incluindo cada unidade componente da subsequente sem insinuar a execução de um esquematismo pré-moldado. [...] Vista a obra por inteiro, suas diversas unidades – poemas, peças e epopeias – se mostram como atos de cenas multiformes fundando um só texto teatral de extraordinárias proporções (...). (MATOS, 1988, p. 232-233).

Diante de uma produção tão vasta, com temas variados, sobretudo o teatral, podemos perceber que é marcante a presença de Ariano Suassuna na história da cultura e da literatura brasileiras, principalmente no que se refere à literatura popular nordestina. Seu trabalho literário e cultural, marcado por uma junção de valores populares diversos herdados do clássico e das terras além-mar que aqui se enraizaram na mente do povo do sertão nordestino, conduziu o dramaturgo a um processo de criação, "legitimando a representação da identidade do homem do Nordeste", com histórias que passaram de geração para geração, numa "espiritualidade superior", levando-o a encontrar "soluções dramáticas" para os mais variados temas existentes que foram narrados por aqueles que fizeram reviver histórias incorporadas ao Romanceiro. (SUASSUNA, 2000, p. 95-97). Suassuna sempre tentou valorizar a cultura do povo, pois esta era a sua fonte primária de inspiração, uma vez que nossa tradição é bastante peculiar, é híbrida, repleta de histórias e de seres imaginários que remontam a culturas bem distantes. (SUASSUNA, 2000). Ariano Suassuna escreveu peças teatrais[10],

[10] Segundo o Professor Carlos Newton Júnior, são obras teatrais de Ariano Suassuna: *Uma Mulher Vestida de Sol* (de 1947, que obteve o primeiro lugar em concurso de âmbito nacional promovido pelo TEP – Prêmio Nicolau Carlos Magno, patrocinado pelo escritor Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil.), *Cantam as Harpas de Sião* (inédita na versão impressa – foi encenada pela primeira vez em 1948. Reescrita, obteve o título de *O Desertor de Princesas*), *Homens de Barro* (escrita em 1948 e encenada em 1949. Foi reescrita pelo autor e publicada em 2011 pela José Olympio Editora), *Auto de João da Cruz* (ver nota 3. Segundo Sábato Magaldi, na obra *Panorama do Teatro Brasileiro*, p. 237, trata-se de um "drama sacramental" na qual "assemelha-se à aventura faustiana, na história do jovem carpinteiro que faz um acordo com o demônio para possuir bens terrenos"), *Torturas de Um Coração ou Em Boca Fechada Não Entra Mosquito* (Entremez para mamulengo – 1951, usado depois para *A Pena e a Lei*), *O Arco Desolado* (inédita – 1952), *O Castigo da Soberba* (1953), *O Rico Avarento* (Entremez em um ato – 1954), o *Auto da Compadecida* (de 1955, foi encenado pela primeira vez pelo Teatro Adolescente do Recife, no Festival de Teatro Amadores do Brasil, em 1957, conquistando a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais), *O Processo do Cristo Negro* (Não existe mais na versão original. Foi reescrita sob o título *Auto da Virtude da Esperança*, terceiro ato de *A Pena e a Lei* – de1959 e publicada em 1971), *O Casamento Suspeituoso* (1957), *O Santo e a Porca* (de 1957 e publicada em 1964), *O Desertor de Princesa* (reescritura de *Cantam as Harpas de Sião* – 1948/1958), *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* (Entremez – 1958), *A Pena e a Lei* (1959), *A Farsa da Boa Preguiça* (1960, considerada a obra prima do autor), *A Caseira e a Catarina* (inédita na versão impressa e encenada em 1961), *O Seguro* (Entremez – 1964 – inédita), *As Conchambranças de Quaderna* (ver nota 4), *A História de Amor de Romeu e Julieta* (1996). Conforme o Professor Carlos Newton Júnior, foram encontrados recentemente os seguintes entremezes: *O Marido*

romances[11], poemas em revistas e jornais, ensaios, autobiografia e outras produções literárias de grande importância para o legado cultural do povo brasileiro.

Entretanto, referente ao conjunto das peças teatrais do autor, o que nos chama atenção nesse momento são aquelas em que a representação da morte, do julgamento e da salvação, temas presentes em nosso *corpus* de pesquisa, são representadas de modo enriquecido pelo imaginário do povo nordestino; elas estão eivadas de tradições medievais, aproximando-se intensamente dos autos vicentinos ou dos "milagres" mais antigos, como é o caso do *Auto da Compadecia, Auto de João da Cruz, Farsa da Boa Preguiça* e *As Conchambranças de Quaderna*.

Nessas obras do autor encontramos os referidos temas como ponto comum. Nelas, o ser humano é culpado por suas ações. No entanto, tem o direito de arrepende-se, de pedir aos Anjos e Santos que roguem a Deus para que seu castigo/punição seja removido, para assim, conseguir a salvação.

A punição conduz ao arrependimento e, consequentemente, a uma vida mais regrada, sem muitos pecados. Ao se regenerar, o homem passa a ser valorizado por Deus e pela Igreja, adquirindo importância para a sociedade cristã. Assim, semelhante ao que observamos na Idade Média cristã, a transgressão leva à punição, que conduz ao arrependimento e, por fim, a uma nova vida de obediência às regras estabelecidas pela Igreja e pela sociedade.

Contudo, sabemos que a Idade Média não aconteceu no Brasil, mas chegou até nós[12]. Sendo assim, como tais características medievais remanesceram em nosso país?

Indomado (entremez para mamulengo. Não se sabe o ano da sua escrita. Trata-se de achado inédito datiloescrito); *Um Natal Perfeito* (achado inédito, sem data, datiloescrito). Toda a dramaturgia de Suassuna foi publicada em novembro de 2018, com o título de *Teatro Completo*, pela Editora Nova Fronteira, sob a organização de Carlos Newton Júnior.

[11] Dentre os romances produzidos pelo autor destacam-se: *A História do Amor de Fernando e Isaura* (1956), *O Sedutor do Sertão* (1966, ainda inédito), *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta* (1948-1971), *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana* (1975-1977). Ainda segundo Carlos Newton Júnior, os romances de Suassuna, inclusive os inéditos, também serão publicados pela Editora Nova Fronteira.

[12] Para Le Goff, na obra intitulada *Uma Longa Idade Média* (2013), "não há história imóvel nem sociedade sem história." Portanto, na visão do autor, a Idade Média moveu-se ao longo dos séculos num ritmo temporal lentíssimo, atravessando e/ou acompanhando as mudanças históricas, sociais, econômicas, políticas, culturais e até mesmo mentais. É o que Le Goff chama de "longa duração" do medievo. O historiador acredita que o Renascimento não rompeu definitivamente com o perído medieval: "a Idade Média conheceu diversos renascimentos, o carolíngio do século IX, [...] o renascimento do século XII, [...] o dos séculos XV-XVI [...] o nascimento da ciência moderna no século XVII [...] os esforços dos filósosfos das Luzes no século XVIII anunciando uma era nova. Mas é preciso esperar o fim do século XVIII para que a ruptura se produza: a revolução industrial na Inglaterra, depois a Revolução Francesa nos domínios políticos, social e mental trancam com chave o fim do período medieval." (LE GOFF, 2013, p. 11-14). Le Goff ainda reforça que o período de longa duração da Idade Média na história da humanidade pode ser considerado como período de elaboração, de construção do mundo moderno,

Segundo Luis Weckmann, o Brasil é um grande herdeiro da medievalidade europeia. O vigoroso sentimento religioso dedicado à Virgem Maria, as bases medievais da estrutura social, os rituais sacros, as músicas, as danças, a habilidade na navegação, as diversas formas populares de devoção são resultados tardios da tradição medieval na contemporaneidade brasileira (WECKMANN, 1993, p. 18). E, conforme Roberto Pontes, "os que aqui chegaram durante os anos quinhentos trouxeram em suas *bagagens mentais* boa parte dessa Idade Média que nos faltou, fazendo-nos, assim, integrantes dum processo de longa duração do medievo" (PONTES, 2006). Por meio do que foi dito, ficam explicada a presença das reminiscências do imaginário cristão medieval no teatro brasileiro contemporâneo de Ariano Suassuna.

Para compreendermos o imaginário cristão medieval, debruçamo-nos, inicialmente, sobre a noção de imaginário. Tomamos como base os estudos de Hilário Franco Júnior. No texto "O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário", o autor afirma que:

> Todo imaginário é um sistema, não mera acumulação de suas imagens. [...] Apenas em conexão com outras, cumprindo seu papel de instituidoras de discursos, de sistemas semiológicos, é que as imagens – exteriorizadas sob forma verbal, plástica ou sonora – ganham sentido e, conscientemente ou não, expressão determinadas pelas cosmovisões. (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 100).

O imaginário exprime uma ou mais formas de um grupo social ver, observar e entender o mundo. Dessa maneira, "ao expressar os valores coletivos, os imaginários dão aos homens a sensação de pertencer não apenas ao seu momento, mas de fazer parte de uma história" (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 106). Acrescentamos a estas, as ideias de Jacques Le Goff, pois, para este autor, "o imaginário alimenta o homem e fá-lo agir. Uma história sem imaginário é uma história mutilada. " (LE GOFF, 1994, p. 16).

Através desses autores/obras, foi possível ter acesso aos comportamentos, às atitudes, às formas de pensar, agir e sentir do homem medieval. Sendo possível, através disso, chegar à compreensão do imaginário cristão na medievalidade. Outra obra importante para compreendermos o conjunto de imagens guardadas no consciente ou no inconsciente coletivo medieval foi *O outono na Idade Média*, de Johan Huizinga

---

"mundo que, no século XX, abandonou essa relativa moderação da Idade Média na guerra. A Idade Média é a nossa juventude; talvez a nossa infância. (LE GOFF, 2013, p. 33). Por isso é que falamos da existência de *resíduos* da Idade Média na contemporaneidade, em especial, no teatro brasileiro de Ariano Suassuna.

(2015). Para este autor, o sentido de uma sociedade está em seu sistema de representações, seu imaginário e na forma como se relaciona com as estruturas sociais. Huizinga traz as características da vida e do pensamento medieval, expressadas na cultura, na arte, na religião.

A presente pesquisa teve como ponto de partida nossa dissertação de mestrado, na qual pesquisamos "A representação do Diabo no teatro vicentino e seus aspectos *residuais* no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna"[13]. No presente trabalho, enfatizamos a representação da morte, do julgamento e da salvação no teatro medieval português de Gil Vicente e no teatro brasileiro contemporâneo de Ariano Suassuna, tendo como base, algumas obras básicas que nos serviram de referência para o caminhar da nossa investigação, como: *O que é Morte*, de José Luiz de Souza Maranhão; *História da Morte no Ocidente,* de Philippe Ariès; *A Morte na Idade Média*, de Herman e Verbeke; *Morte e Mortos*, de Michel Lauwers; *Tabu da Morte*, de José Carlos Rodrigues; *As almas do Purgatório ou o trabalho do luto,* de Michel Vovelle; *História do Medo no Ocidente*, de Jean Delumeau; *O nascimento do purgatório*, de Jacques Le Goff; *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de um género medieval (siglos XIII-XVII),* de Victor Infantes; *Danças da vida e da morte nas barcas de Gil Vicente,* de José Augusto Cardoso Bernardes; *História Mundial do Teatro,* de Margot Berthold; *Teatro Sempre*, org. Lígia Vassalo; *Gil Vicente y Las Naves de Los Locos*, de Andrés Pociña López; "Las fuentes de las barcas de Gil Vicente", de Eugênio Asensio; *Obras Completas*, de Gil Vicente; textos de Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida, Auto de João da Cruz, Farsa da Boa Preguiça e As Conchambranças de Quaderna*); *O Palco Popular e o Texto Palimpséstico*, de Geraldo da Costa Matos; *D. Ariano Suassuna, Senhor das Iluminogravuras*, de Manoel Monteiro; *Nas Trilhas da Cultura Popular: o teatro de Ariano Suassuna*, de Maria Ignez Moura Novais; *Teatro e Comicidades: estudos sobre Ariano Suassuna*, de Maria de Lourdes Rabetti; *ABC de Ariano Suassuna*, de Bráulio Tavares; obras de Carlos Newton Júnior e José Loureiro de Melo e outros.

Sobre a Idade Média, tomamos por base os seguintes estudos: *Cultura e Educação da Idade Média,* de Jean Lauand; *Em Busca da Idade Média* e *Para um novo conceito de Idade Média*, de Jacques Le Goff; *A cultura popular na Idade Média e no*

[13] Dissertação de Mestrado defendida e aprovada no dia 30 de junho de 2010, Centro de Humanidades da UFC, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, sob a orientação da Professora Doutora Elizabeth Dias Martins. Compunham a banca examinadora os Professores Doutores Sarah Diva da Silva Ipiranga e Orlando Luiz de Araújo.

Renascimento: o contexto de François Rabelais, de Mikhail Bakhtin; *A Vida na Idade Média*, de Geneviève D´Haucourt; *As Utopias Medievais*, de Hilário Franco Jr; *Luz sobre a Idade Média*, de Régine Pernoud, dentre outros; buscamos ainda a leitura de obras que tornassem exequíveis o entendimento do imaginário cristão medieval no teatro de Gil Vicente e, por conseguinte, no teatro de Ariano Suassuna: "O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre imaginário e mentalidade", de Hilário Franco Júnior; *O Homem e seus Símbolos*, de Jung; *O que é imaginário?*, de Laplantine; *A imaginação*, de Sartre; *O imaginário medieval* e *Uma longa Idade Média*, de Le Goff. Para comprovar o elo entre medievalidade europeia e o Brasil, trabalhamos com *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*, de Lígia Vassallo e *La herencia medieval del Brasil*, de Luis Weckmann.

Para compreendermos como foi possível que traços da cultura medieval subsistissem por tanto tempo e aparecessem vivos na obra de Ariano Suassuna, utilizamos os conceitos de *resíduo, hibridismo, cristalização e mentalidade* trabalhados pela *Teoria da Residualidade* sistematizada por Roberto Pontes[14]. Os conceitos teóricos são trazidos de outras áreas do conhecimento, como a sociologia, a história e a

[14] Desde 2002, a *Teoria da Residualidade* é registrada junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará e ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq -, e sua propagação pelo universo da pesquisa ganha, a cada dia, mais notoriedade e espaço entre professores, pesquisadores e alunos de Programas de Pós-Graduação de IES do Brasil - a exemplo da UFC, UFAM, UEPB, UNIFAP, UVA, UNB, UFRR -, e do exterior - Universidade de Coimbra, Universidade de Trás-os Montes -, que reconhecem a importância da teoria no estudo da tradição cultural e literária. A *Teoria da Residualidade* já proporcionou seis teses concluídas de doutorado (quatro na UFC, duas na PUC-Rio e uma na UFAM); 39 dissertações de mestrado defendidas no PPGL-UFC/PPGL-UFAM; uma tese de doutorado defendida em Portugal, na Universidade de Trás-os Montes; uma tese de doutorado em andamento de defesa na Universidade de Coimbra; três teses em andamento no PPGL-UFC e uma na UNB; quatro dissertações em andamento também no PPGL–UFC. Oito Jornadas de *Residualidade*, eventos científicos nacionais, com participantes de universidades estrangeiras, já foram realizadas pelo Grupo GERLIC na UFC, envolvendo, no seu formato, conferências, mesas-redondas, sessões de comunicações e apresentações culturais, tendo ainda, a participação de pesquisadores/conferencistas do Brasil e de Portugal. Dois livros foram publicados reunindo estudos com base na *Teoria da Residualidade*: 1. PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias (Organizadores). *Residualidade ao Alcance de Todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. 2. PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do (Organizadores). *Residualidade e Intertemporalidade*. Curitiba: CRV Editora, 2017. Um terceiro livro está no prelo: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; NASCIMENTO, Mary; CRAVEIRO, William. *Todas as idades são contemporâneas: Estudos de residualidade literária e cultural.* Quatro livros autorais com base na *Teoria da Residualidade*: 1. PONTES, Roberto. *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012. Livro que conquistou o Prêmio Nacional de Literatura PEN Clube do Brasil 2014. 2. MARTINS, Elizabeth Dias. *Do Fragmento à Unidade: a Lição de Gnose Almadiana*. Fortaleza: Edições UFC, 2013. 3. MOREIRA, Rubenita Alves. *Dos Mitos à Picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida.* Saarbrücken, Alemanha: Editora Novas Edições Acadêmicas, 2016. 4. TORRES, José Willian Craveiro. *Além da Cruz e da Espada: acerca dos resíduos clássicos d'a demanda do Santo Graal*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016. Atualmente, existem três grupos de pesquisa cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPq, desenvolvendo estudos com base na *Teoria da Residualidade*, em plena atividade no Brasil: GERLIC – UFC; GERAM – UVA; LETRAR – UFAM. (PONTES; MARTINS, 2015). Dados atualizados até janeiro de 2019.

antropologia. A partir dessa sistematização, o autor demonstra que os resíduos da cultura de um período temporal podem ser percebidos noutro tempo e numa sociedade diferente, sendo, portanto, o mesmo fenômeno observável na literatura, desde que esta é um produto da endoculturação.

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado, atualmente publicada em livro, cujo título é *Poesia insubmissa afrobrasilusa* (1999), tendo por objetivo demonstrar a presença de resquícios do passado que, ao longo do tempo, acumularam-se na mente humana e que são refletidos na cultura e na literatura de forma involuntária através de estruturas atualizadas.

Os termos *resíduo*, *residual* e *residualidade*, na concepção de Roberto Pontes, têm sido empregados relativamente ao que resta ou remanesce na Física, na Química, na Medicina, na Hidrografia, na Geologia e em outras ciências, mas na Literatura (história, teoria, critica e ensaística) quase não se tem feito uso dos mesmos (PONTES, 2006).

Segundo Roberto Pontes, *resíduo* é "aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura. " (PONTES, 2006). Bem sabemos que na cultura do povo do Nordeste do Brasil, por exemplo, é possível encontrar resquícios da época medieval muito vivos na mentalidade do homem nordestino, inclusive, daquilo que remanesceu acerca da Morte, do Julgamento e da Salvação, *corpus* central de nosso estudo, como bem representou Suassuna no Brasil de hoje, pois para Pontes, o *resíduo* "não é um cadáver da cultura grega ou da cultura medieval que deve ser reanimado nem venerado num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto... não é isso... fica como material que tem vida" (PONTES, 2006).

Como podemos perceber, a teoria literária elaborada por Roberto Pontes parte do pressuposto de que "na cultura e na Literatura nada é original; tudo é remanescente; logo, tudo é residual". Assim sendo, entende-se por resíduo o compósito de *sedimentos mentais* que *remanescem* de uma cultura para outra. (PONTES, 2006). Sobre a transmissão de valores culturais de um povo para outro, através da literatura e do contato social, o autor diz o seguinte:

> Ora, todos sabemos que a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar o domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d'*Os Lusíadas* nem rimas de Luis Vaz de Camões, publicados em edições princeps apenas, respectivamente, em 1572 e 1595. (...) Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península

> Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso. (...)Assim, desde cedo, e à míngua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica, cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas. (PONTES, 1999).

Essa citação, que relata a bagagem cultural trazida pelos portugueses durante o processo de colonização do Brasil, nos remete ao *corpus* da *Teoria da Residualidade* e seus conceitos operacionais: *residualidade*[15], *cristalização*[16], *mentalidade*[17] *e hibridismo cultural*[18]. Sobre o assunto, Roberto Pontes afirma o seguinte:

> O conceito principal é o da *residualidade*; e se eu tivesse de fazer uma escolha por grau de importância, colocaria este conceito em primeiro lugar; em segundo a *cristalização*; em terceiro a *mentalidade*; em quarto o *hibridismo cultural*. Essas coisas podem ser investigadas tanto separadamente quanto em conjunto, porque uma implica na outra e ajuda a esclarecer ao mesmo tempo o objeto investigado. É o que em teoria chamamos *conceitos operativos*, ou *operacionais*, isto é, indispensáveis à operação do esclarecimento. (PONTES, 2006).

Dessa forma, podemos dizer, resumidamente, que a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* busca reconhecer as *mentalidades* nas várias épocas e estilos, além de procurar justificar a complexidade teórica aplicada por estudiosos acerca da estética literária de autores e obras, bem como ainda explicar a confusa questão que envolve autor, obra e período, ou seja, a periodologia literária.

Dando prosseguimento ao nosso estudo, vale a pena ressaltar que muitos autores como Massaud Moisés, Raymond Williams, Peter Burke, Georges Duby já dedicaram algumas linhas ao *aspecto residual* da Literatura, porém, nenhum deles se preocupou

---

[15] *Resíduo, Residual e Residualidade*: refere-se a certas *formações mentais* que persistem através de longas durações. É dotado de extremo vigor e não se confunde com o arcaico. É aquilo que *remanesce* de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária; não é material morto e, sim, material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. (PONTES, 2006).

[16] *A cristalização* é a *sedimentação de resíduos* culturais de outras épocas em obras contemporâneas. Trata-se de um modo coletivo de compreender a *memória coletiva*, uma vez que é sempre resultante de um processo de modificações contínuas das condições materiais. (PONTES, 2006).

[17] A *mentalidade* é um conjunto difuso de imagens a que se referem todos os membros de um mesmo grupo e está associada intrinsecamente ao *resíduo*. Trata-se de um campo investigativo delimitado pela ideia de longo tempo dos componentes da École dês Annales. (PONTES, 2006).

[18] O *hibridismo cultural* explica que as culturas não seguem caminhos isolados: elas se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam; apresenta sempre a ideia de algo resultante do cruzamento de culturas diferentes. Pode ser estudada pelo seu aspecto literário, artístico ou sociocultural. (PONTES, 2006).

em sistematizar ou dedicar-se com maior profundidade ao termo *residualidade* cunhado por Roberto Pontes. Massaud Moisés, por exemplo, reconheceu o *caráter residual* dentro da obra literária ao comparar a obra de Eugênio Sue e de Homero. Diz ele:

> Que seria então resíduo das obras? Seria o que resta delas após a retirada das camadas que envelheceram ou morreram? Se o que fica é mínimo (Eugênio Sue), indubitavelmente se trata de uma obra de inferior categoria; se o que resta é considerável, estamos diante da obra-prima (Homero). Noutras palavras: a obra de Eugênio Sue não resiste à mais superficial crítica, porque tudo ali passou de moda e o núcleo assente carece de interesse. Ao contrário, a obra de Homero resiste sempre, e possivelmente assim permanecerá, à investida dos críticos. De modo mais específico: Eugênio Sue não nos diz mais nada, representa um mundo ultrapassado, enquanto a *Odisséia* contém respostas (ou situações) às perguntas que cada geração formula dum modo novo acerca dos problemas de sempre: Quem sou? Donde vim? Para onde vou? Essas respostas constituem o núcleo residual como se fosse um gigantesco núcleo de urânio a irradiar força. (...) Por isso, Eugênio Sue está esquecido, apesar de sua fama enquanto viveu, e Homero permanece vivo, a despeito das oscilações de gosto. (MOISÉS, 1977, p. 320).

Massaud Moisés, assim como Roberto Pontes, embora o primeiro nunca tenha sistematizado o termo *resíduo* em seu *corpus* analítico, deixa claro que o *resíduo* nunca morre, pelo contrário, permanece vivo nas obras através do processo de recriação artística, qualificado por Pontes de *cristalização*, pois para este, "resíduo não é um cadáver...". Ele remanesce "dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma" (PONTES, 2006).

O autor da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* ainda nos chama a atenção para aquilo que seria *residual* e aquilo que seria *arcaico*. Para o pesquisador, o *arcaico* é algo fossilizado, presente e atuante apenas no passado, ao contrário do *resíduo*, que deve ser entendido como elemento vivo e que remanesce de uma cultura em outra. Essa distinção feita por Roberto Pontes, encontra suporte naquela feita por Raymond Williams em *Marxismo e Literatura*. Leiamos:

> Por "residual" quero dizer alguma coisa diferente do "arcaico", embora na prática seja difícil, com frequência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de "arcaico" aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo ocasionalmente, a ser "revivido" de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo "residual" é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores não se podem

> expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior. (WILLIAMS, 1979, p. 125).

No trecho citado, Raymond Williams, ao modo de Roberto Pontes, destaca a importância do *resíduo.* Se examinarmos novamente a citação de Massaud Moisés, poderemos concluir que, Homero, poeta da Literatura Clássica Grega, trabalhou com diferentes *resíduos*, o que o torna um poeta sempre atual. Já Eugênio Sue representaria o *arcaico*, uma vez que estaria apenas ligado ao passado, tornando-se ultrapassado. Sendo assim, o *residual* continua vivo no processo cultural; "torna-se um elemento efetivo do presente" (PONTES, 2006).

Para reforçar o conceito de *residualidade*, tomemos o de *mentalidade*, pois para Roberto Pontes, este é de extrema importância no estudo e desenvolvimento da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural.*

O conceito de *mentalidade*, que tem como principais teóricos Lucien Febvre (1938), Georges Duby (1961) e Robert Mandrou (1968), foi elaborado com maior profundidade na Nouvelle Histoire Francesa, que surgiu com a Escola dos Annales (1929-1989). Segundo esses pesquisadores, a *mentalidade* trata da forma de pensar de uma época. Na concepção de Roberto Pontes, claro que concordando com Febvre, Duby e Mandrou, "as especulações passaram a girar em torno de como viviam os homens num determinado período" e, portanto, a "*mentalidade* não pode ser dissociada do *resíduo*" (PONTES, 2006), pois é a partir dela que o homem pode reconstituir ou reconstruir, cultural e literariamente, uma nova sociedade, uma nova cultura, com uma espiritualidade daquilo que permaneceu vivo e atuante na mente do povo através do tempo.

Duby, ao traçar o conceito de *mentalidade* e de sociedade afirma que "por trás de todas as diferenças e nuances individuais fica uma espécie de resíduo psicológico estável, composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade" (DUBY, 1992, p. 69). Dessa forma, mediante a coexistência de diversas *mentalidades* numa mesma época e num mesmo espírito, como afirma Roberto Pontes, em harmonia com Duby, esse conceito tornou-se um dos pontos fundamentais da *História das Mentalidades* e, por consequência, da história cultural e literária sistematizada por Pontes na *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*. Sobre a *mentalidade*, Pontes afirma:

> A *mentalidade* tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa. Mas um indivíduo e mais outro

> indivíduo e mais outro indivíduo, a soma de várias individualidades redunda numa *mentalidade coletiva*. E essa *mentalidade coletiva* se constrói (...) a *mentalidade* é um mecanismo psicológico, sua contextualização é histórica e cultural (...) não se transmite apenas de época para época. Também persiste, quer na forma de *resíduo*, quer na de *arcaísmo* (...) na *mentalidade*, vamos ter sempre uma tensão entre o *antigo* e o *novo*. É por isso que a nossa *Teoria da Residualidade* estuda as manifestações também a partir do ponto de vista da *mentalidade*. (PONTES, 2006).

Portanto, entendemos a *mentalidade* como uma "soma de várias individualidades" que "persiste na forma de *resíduo*", e vai se construindo de acordo com a história social e cultural de um povo através do tempo. Temos então de depreender a definição de *hibridismo cultural*, outro conceito de grande relevância na fundamentação teórica de Roberto Pontes acerca da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*.

Oriundo da Sociologia, o conceito *hibridação cultural* surgiu para designar o inter-relacionamento de diferentes culturas. Esse termo é inicialmente utilizado por Pontes ao tratar das manifestações literárias de caráter *afrobrasiluso*, conceito utilizado pelo autor que se originou da "compreensão de que a identidade nacional de cada povo se dá após uma transfusão de *resíduos culturais*" (PONTES, 2006), cuja principal característica é a junção de elementos históricos, linguísticos de nações de diferentes partes do mundo, como da África, da América e da Europa.

O termo *hibridação cultural* foi explorado também por Peter Burke. Segundo o autor, a *hibridação* é um processo que se dá entre contatos de civilizações, no tempo e no espaço, estabelecendo um conflito entre culturas, sociedades e indivíduos. No tocante ao *hibridismo cultural*, Burke afirma:

> Exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo o globo como na maioria dos domínios da cultura – religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música. (BURKE, 2006, p. 23).

Ainda para Peter Burke, o *hibridismo* é um termo ambíguo, escorregadio e, ao mesmo tempo, "literal metafórico, descritivo e explicativo" (BURKE, 2006, p. 23).

Na concepção teórica de Roberto Pontes, conforme as pesquisas de Burke, a *hibridação cultural*, de modo geral, dá-se pela fusão de elementos culturais em que o tradicional e o moderno se unem, como sugere o mesmo ao utilizar o termo

afrobrasiluso, sendo esse, um dos pilares da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*. Como lembra Pontes:

> Não pode haver índice maior de concentração de *residualidade cultural* do que esse, pois, mescladas História, ficção e língua, no destino de três nações de partes distintas do mundo, África, América e Europa, dá-se ao longo do tempo a *hibridação cultural* alimentadora de uma nova Literatura, a *afrobrasilusa*, cuja característica maior vem a ser o fusionamento, numa só expressão, de elementos culturais e linguísticos originários de três pontos distintos etnicamente. (PONTES, 2003, p. 367).

Cristalização, conceito também relevante para o *corpus* teórico, foi termo cunhado por Guerreiro Ramos e manifesta-se, segundo o autor, pela sedimentação do popular, elemento responsável pela fixação da identidade nacional. Aqui, a *memória coletiva* é um fator de extrema importância, pois o pesquisador considera que a *memória coletiva*, junto a outros elementos culturais, emocionais e pessoais, complementa-se e reside na memória comum. Além de estudar a *cristalização* como um modo de tratar a *memória coletiva*, Roberto Pontes ainda aponta dois outros: o do *registro* (caracterizado pela preocupação em conservar a memória nacional) e o do *estereótipo* (representado pelo intelectual escolarizado). Sobre o assunto, Roberto Pontes afirma:

> O nível da *cristalização* apropria o material gerado pelas camadas dominadas do povo e a obra daí sugerida já é do nível culto, semi-clássica ou clássica, processo pelo qual se constrói um repertório com raízes na *memória coletiva* nacional. As obras assim sugeridas incorporam *resíduos* os mais remotos, e são vazadas numa linguagem coerente com aquilo que exprimem. Nelas materializa-se uma visão do mundo representativa da identidade nacional, universo simbólico que confronta e resiste à homogeneização imposta pelos centros internacionais produtores da cultura de massa, fundada na tecnologia, padronizada por excelência. (...)
>
> A filosofia informadora do nível do *registro* é documentar para preservar; ou preservar o acervo dos bens públicos culturais existentes em território brasileiro; tombar legalmente os de inestimável valor histórico, cultural e afetivo mais significativos para a comunidade. (...)
>
> (...) a memória coletiva nacional, ao nível do estereótipo, compreendido este como um processo de aproveitamento do material popular, pela deformação, a caricatura, e o contorno, tanto da linguagem quanto dos problemas erigidos em temas. (PONTES, 1991).

De acordo com o trecho citado, sendo a *cristalização* uma sedimentação popular responsável pela fixação da identidade nacional, podemos afirmar então que o *resíduo*, dotado de força viva, sofre refinamentos e transformações por meio da *cristalização* de

formas. É o que podemos detectar, seguindo os passos investigativos de Roberto Pontes, nas obras de autores célebres da nossa Literatura que recriaram adequadamente a memória coletiva brasileira, vitalizando nossa cultura, como Cassiano Ricardo, *Martim Cererê* (1928); Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928); Raul Bopp, *Cobra Norato* (1931); Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1956), Sosígenes Costa, *Iararana* (1959).

Para orientação da nossa pesquisa dissertativa, o método de procedimento utilizado será o comparativo. Buscaremos subsídios no *corpus* teórico da Literatura Comparada e os mesclaremos aos conceitos operativos da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*.

A Literatura Comparada, como ciência que propicia uma visão de interdisciplinaridade, torna-se necessária à abordagem do texto literário e de suas confluências históricas, sociais e culturais aí implicadas. Seus conceitos e critérios de comparação permitem a discussão sobre a *mentalidade* e os aspectos *residuais* da Morte, do Julgamento e da Salvação no teatro medieval vicentino e no contemporâneo de Ariano Suassuna. Sobre o método comparativo e sua importância para a investigação literária, Carvalhal afirma:

> O estudo comparado de Literatura não se resume em paralelismos binários movidos somente por um ar de parecença entre elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 1986, p. 82).

Outro dado importante do nosso trabalho investigativo, diz respeito ao elemento representativo. Tendo consciência da construção, da criação do imagético ou ainda do simbólico e daquilo que pensamos ou imaginamos sobre a morte, o julgamento e a salvação - tão bem difundidos e defendidos pela Igreja Católica durante o medievo e a contemporaneidade -, é que se torna importante frisarmos e buscarmos o significado do termo "representação" e/ou "representar", para assim, termos um melhor discernimento do nosso propósito de tese. De acordo com o *Dicionário Houaiss* "representação" e/ou "representar" significa:

> Representação: 1. Ato ou efeito de representar(-se). 2. Exposição escrita de motivos, queixas etc., a quem de direito. 3. Coisa que se representa. 4. Aparato inerente a um cargo.

> Representar: v.t.d. 1. Ser a imagem ou a reprodução de. 2. Ser um exemplo ou caso concreto de. 3. Significar, denotar. 4. Desempenhar papel em espetáculo teatral, em filme etc. 5. Chefiar missão de (país, governo, instituição) junto a outro. 6. Ser procurador ou mandatário de. 7. Reproduzir; descrever. 8. Desempenhar o papel, as atribuições, a função de. Int. 9. Desempenhar funções de ator, ou como que de ator. P. 10. Apresentar-se ao espírito.

Vejamos também a denominação do vocábulo "representação" e/ou "representar" no *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (1999, p. 338-340). Nele, o termo tem um amplo significado. Pode estar relacionado à "repetição de um dado prévio e a criação temporal do acontecimento (...)"; algo/imagem que se projeta na mente do indivíduo e provoca sentimentos/reações/expressões diversos; Está ligado ao símbolo, ao simbólico; ao presente da representação; não é uma simples reprodução que se apresenta a si mesmo ou por si mesmo; é uma arte figurativa que opera em todos os níveis de significação e/ou realização, por isso, possui uma característica conotativa; está ligado ao coletivo e ao imagético produzido por ele; está ligado ao tempo, à memória, ao ver, ouvir e sentir as coisas do mundo. Ela deve ser "distanciada e distanciadora", uma vez que devemos reconhecer o limite entre realidade e objeto reproduzido e/ou recriado; termo que se liga ainda ao alegórico, ao alusivo, ao plástico e metafórico.

Portanto, o termo "representação" e/ou "representar", compreende no seu amplo contexto significativo, sete palavras-chave, de extrema importância para o desenvolvimento do nosso trabalho investigativo. São elas: (re)criação, imagético, conotatividade, coletividade, temporalidade, memória e realização.

É nesse instigante jogo entre religião, tradição, imaginário, mentalidade, *residualidade* e representatividade que, mergulhando nos diversos saberes, construiremos a nossa tese, buscando nas mais antigas tradições o elo entre o presente, o passado e o futuro de nossa história popular.

O trabalho de tese está dividido em três capítulos: o primeiro, dividido em cinco tópicos, traz uma análise investigativa acerca da representação da morte no medievo e seus *resíduos* no teatro brasileiro contemporâneo de Ariano Suassuna. Primeiramente, direcionamos a nossa atenção em volta de dois aspectos importantes presentes no imaginário cristão medieval acerca da morte: a morte domada ou esperada, um exemplo de morrer em paz com Deus e com a vida; e a morte de si, exemplo de morrer pecaminosamente perante Deus, a Igreja e o mundo. Num segundo momento,

abordamos a questão da preparação para a morte e os rituais fúnebres, bem como a sua importância para a Igreja, para os vivos e para os mortos, uma vez que honrar a morte de um indivíduo e respeitar as suas vontades seria um ato ritualístico de harmonia entre os que aqui ficam, e os que partem para o Além-túmulo. Em seguida, verificamos a presença de três elementos importantes para compreendermos a noção de morte como travessia: o rio, o barco e o barqueiro. Estes elementos, de acordo com a tradição medieval, eram tidos como símbolo de salvação e de proteção durante a viagem dos mortos pelo Além-túmulo. Por isso, morrer em paz com Deus e com a Igreja seria essencial para que o trespassado fizesse a sua travessia com segurança, pois poucos embarcariam na Barca da Glória, rumo ao Paraíso, e muitos, seguiriam viagem numa velha barca, rumo ao Inferno e ao sofrimento eterno. Logo depois, dissertamos sobre o medo da morte e do Além-morte, destacando aqui: os temores do homem e da Igreja medieval com os castigos e as vontades de Deus, o medo das calamidades temporais e a morte repentina com a chegada da Peste Negra e das doenças que com ela vieram e assolaram boa parte da Idade Média, matando, em grande número, homens, mulheres e crianças; o medo do Diabo, das bruxas, dos hereges e de toda uma minoria considerada, segundo afirmam Delumeau (2009) e Richards (1993), satânica, que provocava o mal e a morte de muitos, conforme também aponta o imaginário cristão estudado por Le Goff (1994) durante o medievo. Por último, abordamos a temática da morte e do macabro da morte; do temor pelo processo de putrefação do corpo humano, que provocava medo e angústia, símbolo da finitude do homem; do esqueleto como alegoria e representação da morte horrenda que a todos conduz para o Além-túmulo. Ressaltamos também a questão da morte com a tradição das danças macabras e das *Ars Moriendi,* bem como as suas respectivas representatividades no imaginário cristão, nas artes e no teatro medieval e contemporâneo.

O segundo capítulo, centrado no Julgamento, está dividido em três tópicos. Traz, num primeiro momento, um apanhado histórico sobre o homem, o mundo e o pecado e a sua relação com a Igreja Cristã no período medieval, bem como o ser e o ter e o processo do julgamento. Num segundo momento, firmamos o nosso olhar nas personagens maléficas e benéficas existentes no teatro medieval, tendo por objetivo, compreender a atuação destes na hora da morte e do julgamento, acusação e defesa, pelo menos na forma representativa. Logo depois, investigamos a representação dos lugares no Além-túmulo: o Céu, o Purgatório e o Inferno; e de que forma essas imagens foram projetadas na mentalidade do povo cristão, no teatro vicentino e no teatro de Suassuna.

No terceiro e último capítulo, dissertamos sobre o processo da Salvação. Para tal, discorremos primeiramente sobre o poder da oração e das súplicas de arrependimento tanto na hora da morte quanto no processo do julgamento no lugar Além-túmulo, uma vez que os trespassados, mediante a possibilidade de serem condenados ao Inferno, pedem perdão a Deus, fazem orações, arrependem-se dos atos pecaminosos cometidos em vida e suplicam a glória e a justiça divina, bem como ainda invocam a intercessão dos santos/anjos para a sua defesa e salvação. Depois tecemos considerações sobre a intervenção divina - dos Anjos, dos Santos, da Virgem Maria, de Cristo na Ressurreição, do Espírito Santo -, no processo de salvação dos réus durante o julgamento final. Finalizando o nosso terceiro capítulo, centramos o nosso olhar na sentença final, ou seja, na condenação do indivíduo ao Inferno, ou ao Paraíso, ou ao Purgatório, ou ainda, à possibilidade de voltar à vida e seguir o caminho do Bem.

Vale ressaltar que, no decorrer destes três capítulos, investigamos a herança medieval desses elementos existentes na obra vicentina - Trilogia *das Barcas*, *Auto da Alma* e *Breve Sumário da História de Deus,* com a obra de Suassuna - o *Auto da Compadecida*, o *Auto de João da Cruz,* a *Farsa da Boa Preguiça* e As *Conchambranças de Quaderna* objetivando, assim, demonstrar que a representação da morte, do julgamento e da salvação no teatro Vicentino está *residualmente* presente no teatro brasileiro contemporâneo de Suassuna, tanto quanto as questões relativas à *mentalidade*, o imaginário cristão medieval, os elementos teatrais e os *resíduos* literários/estéticos de uma época para outra.

Compreendemos que o elemento inovador dessa pesquisa justifica-se na medida em que estudamos a morte, o julgamento e a salvação no teatro medieval português de Gil Vicente e, *a posteriori*, no teatro brasileiro de Ariano Suassuna como *resíduos* do medievo em pleno o Século XX. Além disso, a investigação desses elementos representativos sob o ponto de vista do imaginário popular, dos *substratos mentais* de uma época para outra, do *processo de hibridação cultural* entre a Península Ibérica e o Brasil, dos *resíduos* que envolvem a morte, seus rituais e o Além-morte existentes no teatro medieval e no teatro contemporâneo brasileiro é algo novo.

A pesquisa proposta é uma contribuição para os estudos da literatura dramática de Gil Vicente e de Ariano Suassuna, na medida em que examina a representação da morte, do julgamento e da salvação no imaginário cristão medieval e seus *aspectos residuais* no imaginário popular do Nordeste do Brasil, bem como a confluência entre a Idade Média e a Contemporaneidade.

2 A REPRESENTAÇÃO DA MORTE EM GIL VICENTE E ARIANO SUASSUNA

A morte é o fim temporal da vida humana na terra. Nascemos, crescemos e vivemos a vida inteira em busca de coisas que podem nos fazer bem ou mal. No seu devido tempo, como um relógio que marca a hora exata, ela, a morte, chega. E tudo se finda. Dela, ninguém escapa. E com ela, começa, para quem acredita na vida eterna, um novo ciclo: o Além-túmulo.

Diante do mistério da morte e do Além, o homem, desde o início dos tempos, passou a se preocupar consigo, com o corpo e com a alma. Rituais foram desenvolvidos. A tradição ocidental em torno da morte ganhou grandes projeções em épocas diferenciadas – do período clássico ao medievo e à contemporaneidade – ocupando assim, a mente do povo com imagens da vida e da morte que passaram a ter significados diversos para o homem, de acordo com a religiosidade, o nível e o tipo de crença de cada um.

A morte, de acordo com o pensamento cristão medieval, por exemplo, tornou-se símbolo de passagem, de travessia, de viagem ao reino de Deus, ou do Diabo. Ela era esperada e nunca, repentina. Tornou-se ainda símbolo de medo e de angústia diante do desconhecido; algo inevitável que levaria todos ao fim comum: a finitude do ser. A morte seria ainda o caminho para o Céu, o Inferno ou o Purgatório; caminho que levaria alma humana ao encontro dos anjos, dos santos, de Deus, de Cristo, da Virgem Maria; do Diabo, dos demônios e dos pecados mundanais. De certa forma, esse modo de pensar a morte atravessou épocas e transformações culturais. Tornou-se, por exemplo, presente

na atualidade brasileira, de modo compatível com mentalidade cristã cá constituída, híbrida por natureza.

No decorrer deste capítulo, dissertaremos sobre a morte e o ato de morrer no teatro medieval português vicentino e no contemporâneo de Ariano Suassuna. De início, falaremos de dois aspectos importantes presentes nas peças dos autores, como a "morte domada" e a "morte de si". A "morte domada", segundo os estudos de Philippe Ariés, no livro *O Homem Diante da Morte* (1989), é o momento em que as personagens, diante da morte, esperam a sua chegada. Este é o momento de refletir sobre a vida e a passagem para o Além-túmulo; o momento de perdoar; de pedir proteção a Deus e morrer em paz consigo e com o mundo. A "morte de si", ainda conforme a obra de Ariés (1989), é um fenômeno que remete a quatro dimensões importantes: 1. a da negação de Deus e da Igreja; 2. a da vida; 3. a do temor do Juízo Final; 4. a da sentença. Depois, voltaremos o nosso olhar para outros aspectos significativos nas obras dos autores, como os da Igreja Católica, os dos mortos e os dos vivos; os dos rituais fúnebres e a sua importância no contexto medieval e contemporâneo. Neste tópico, percebemos, tanto nas obras vicentinas como nas obras de Suassuna, o quanto é honroso sepultar um morto; chorá-lo e atender seus últimos desejos. No momento seguinte, abordaremos quatro elementos significativos da morte: a morte como travessia, o barco, o barqueiro e o rio, elementos importantes para a viagem dos mortos, símbolos de proteção e salvação. Logo depois, dissertaremos sobre o medo da morte na Idade Média e na Contemporaneidade, relacionando-a com as pestes e outras calamidades, com o Diabo, com Deus, com os fenômenos naturais, com o Juízo Final etc. Finalizando este capítulo, exploraremos a questão da morte, do macabro, das danças da morte e das *Ars Moriendi* no medievo, bem como a imagem do cadáver decomposto, a ideia de carniça, as sepulturas, o homem e a perda da beleza e poder.

2.1 A Morte e a vida: a "morte domada" e a "morte de si".

Nos autos de Gil Vicente e nas peças de Ariano Suassuna, a morte é um elemento importante que delineia o enredo das ações e das personagens, revelando assim, como aponta a obra dos autores, a posição religiosa dos dramaturgos e a crença de cada um deles na "vida" após morte, uma vez que o momento do trespasse para Além-túmulo, como veremos no decorrer da nossa discussão, simboliza, no conjunto dos textos em análise, uma viagem para o mundo dos mortos; uma travessia para o

encontro de Deus...ou do Diabo; a hora final, ou seja, o momento em que ela, a morte, chega, ceifando a vida e levando consigo a memória do indivíduo e o seu tempo vivido.

Gil Vicente, como homem do seu tempo, abordou questões contundentes sobre a conduta humana na terra, a morte e o Além-morte. Tanto na Trilogia das *Barcas* – do *Inferno* (1517), do *Purgatório* (1518) e da *Glória* (1519) -, quanto no *Auto da Alma* (1518) e no *Auto da História de Deus (1526 ou 1527?)*, nos deparamos com personagens que, ao fazer o momento do trespasse, nos colocam diante de uma intensa tradição de crenças, de imagens e de ritos religiosos em torno da morte que, notoriamente, se fizeram propagar durante a Idade Média por meio da fé católica, dos costumes e dos valores morais-religiosos difundidos pelos cristãos da Igreja Católica e pelos dominantes da época, pois viver bem e em harmonia com Deus e a Igreja, seria certamente, o caminho da salvação[19].

Em busca da salvação, vemos em Gil Vicente um desfile de personagens, como apontam Cleonice Berardinelli (1984), João Nuno Alçada (2003), José Camões (1993), Bernardes (1996), que, à margem do rio ou no momento da travessia, almejam o caminho do Bem ou do Mal ou da Purgação dos pecados. O *Auto da Barca do Inferno*, representado pela primeira vez em 1917, mostra uma ação que acontece na margem de um rio onde estão duas barcas prestes a partir. De acordo com a leitura do referido auto, uma das Barcas é conduzida por um Anjo e leva as almas ao Paraíso, enquanto a outra é conduzida pelo Diabo, com destino ao Inferno. Nesta obra, uma série de personagens chega à margem do rio. São as almas de viventes que acabaram de deixar o mundo e logo serão julgadas. Primeiramente, aparece o Fidalgo acompanhado por um servo que traz consigo uma cadeira (elemento material simbólico que registra a grandeza e a imponência de seu proprietário no mundo terreno, bem como "o pecado sob cujo peso são esmagados"). Em seguida, um Onzeneiro portando uma grande bolsa. Depois entra em cena um Parvo, representante do povo que desafia o Diabo. Aquele, depois de um tempo de espera à margem do rio, purgando-se de quaisquer faltas, é salvo pela sua simplicidade de espírito e embarca na Barca do Paraíso. Surge também no auto um Sapateiro carregado de formas; uma Alcoviteira com "seiscentos virgos postiços e três arcas de feitiço"; um Judeu carregando um bode nas costas; um Corregedor e um

[19] De acordo com os estudos de Márcio Ricardo Coelho Muniz (2008), foi por meio da "poesia trovadoresca, da prosa didático-moralista, das narrativas cavalheirescas, dos tratados de amor e do teatro" que, no caso de Gil Vicente, "foram divulgadas regras de moral religiosa e ética social, bem como hábitos comportamentais" próprios da nobreza que vivia na corte, ao lado de reis, rainhas, príncipes e princesas. (MUNIZ, 2008, p. 17).

Procurador (os representantes da lei); o Enforcado; quatro Cavaleiros que, por bravura e justiça divina, embarcam diretamente na Barca do Paraíso.

O *Auto do Purgatório ou Auto da Praia*, que dá continuidade à Trilogia das *Barcas*, representado pela primeira vez no Natal de 1518, no Hospital de Todolos Santos da cidade de Lisboa, talvez na capela, nos coloca diante de uma encenação bastante curiosa. Nesse auto, o lugar de purgação é representado pela margem do rio. No início do auto, temos uma pequena introdução em que se vê a barca do Diabo numa baixa maré, pois esta seria a época da festa de Natal. Assim como no *Auto da Barca do Inferno*, estão ancoradas duas barcas: uma que conduz as personagens para o Inferno e a outra que as conduz para o Paraíso. As personagens que se apresentam são todas de condição modesta: um Lavrador, uma Regateira, um Pastor, uma Pastora menina, um Menino de tenra idade e um Taful[20]. Na chegada deles à beira do rio, começa um intenso julgamento. De um lado, o Diabo, o acusador, lembra-lhes os pecados. Do outro, o Anjo que profere o veredicto. Os quatro primeiros personagens são condenados a permanecerem no Purgatório para pagarem seus pecados. O Menino de tenra idade é imediatamente salvo e embarca para o Paraíso com o Anjo. O Taful é condenado e toma lugar na barca do Diabo.

O *Auto da Barca da Glória*, representado pela primeira vez em 1519, na noite de endoenças ou em qualquer outro momento dos dias santos - por isso, pode ter sido representado numa sexta-feira santa -, todo em castelhano, traz personagens que representam a alta aristocracia e o alto clero medieval. Todos são conduzidos ao rio pela figura alegórica da Morte. São eles: um Conde, um Duque, um Rei, um Imperador, um Bispo, um Arcebispo, um Cardeal e, por fim, um Papa. São oito cenas que, segundo Teyssier (1985, p. 52), "ocorrem na mais perfeita simetria". Como nos dois primeiros autos, cada morto há de prestar contas com o Diabo, que os faz lembrar de suas vidas pecaminosas e os convida a entrar na barca infernal. Logo em seguida, cada um dos defuntos dirige-se à barca do Anjo e recita passagens do ofício dos mortos em busca da salvação eterna. Nenhum dos "pecadores" é admitido na barca do Paraíso. É então que

[20] Segundo Elizabeth Dias Martins (2001), são personagens constantes nos textos vicentinos, desde o *Auto da Visitação*, os tipos rústicos, como o Lavrador, o vilão, o parvo, a moça regateira. Para a autora, o rústico em Gil Vicente "parece ter a finalidade de estabelecer o contraste entre o ridículo dos urbanos e a naturalidade da vida agreste". (MARTINS, 2001, p. 2). São personagens e tipos puros e simples, "manifestações de um mundo ingênuo, inocente e modesto", donos de uma verdade que chega a "demolir a falsa autoridade e a grandeza postiça daqueles que são por ele submetidos ao escárnio". (MARTINS, 2001, p. 441-442).

Gil Vicente produz uma cena inesperada. Todos são salvos pelo próprio Cristo, mediante orações e súplicas de arrependimento, beneficiando-se de uma graça especial.

OAuto da Alma (1918), obra que pertence à mesma série das *Barcas*[21], mostra a alma humana entre o Diabo e o Anjo, entre a perdição e a salvação. Nesse texto, a figura do Mal tenta, por todas as formas, seduzir e conduzir a alma humana ao Inferno, mas fracassa. Estão presentes neste auto a figura alegórica do Anjo, a da Santa Madre Igreja (a estalajadeira) e os pais da Igreja: Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Jerônimo e São Tomás. Já o *Auto da História de Deus* foi representado, segundo as pesquisas do Professor José Camões, ao Rei Dom João, o terceiro deste nome em Portugal, e à Rainha Dona Caterina, em Almeirim, no ano de 1526 ou 1527(?). Esta obra representa o rigoroso quadro e os destinos da linhagem humana, desde o momento da criação até a Redenção. Nela a Morte aparece como personagem, tem falas e está relacionada com o mundo, o homem, o tempo e a vida.

Ao tocar na temática da morte, no imaginário representativo/coletivo de tal criatura e da sua chegada, o teatro vicentino toca também na temática da imperfeição humana e da sua insignificância perante à graça e o poder/vontade de Deus. São obras que representam o fenômeno da morte e trazem elementos significativos, como a "morte domada" e a "morte de si", elementos estes que se fizeram notórios na mentalidade do povo cristão durante boa parte da Idade Média. Segundo Bernardes (1996):

> (...) O teatro vicentino deve ser encarado, antes de mais, como uma manifestação cultural que se reporta a um determinado imaginário. E esse imaginário, que não se esgota na sua dimensão cívica, está vinculado a procedimentos retóricos que muito importa apurar, pelas consequências que daí decorrem em termos de pura morfologia. (BERNARDES, 1996, p. 33).

Assim como Gil Vicente, Ariano Suassuna, tendo como referência o romanceiro popular nordestino e as tradições longínquas oriundas da Península Ibérica, registrou em suas obras, com total maestria, o tema da morte e a emblemática existente dentro dessa temática que envolve a "vida" *post mortem* e aqueles que religiosamente acreditam nela.

Na concepção de Geraldo de Costa Matos e Lígia Vassalo, o teatro de Suassuna, diverso e complexo na sua natureza, trouxe para o teatro brasileiro uma certa medievalidade e uma mentalidade religiosa de temas e ações inquietantes, como o tema

[21] De acordo com Bernardes (2008, p. 54), assim como na Trilogia das *Barcas*, o *Auto da Alma* também comporta fazes essenciais: a representação dos erros (colocada no texto de forma satírica), o reconhecimento e confissão, a busca pela salvação por meio das súplicas, orações, arrependimento. Gil Vicente escreveu tais autos visando uma unidade moralizante e um plano lírico exortativo.

da morte, cercada esta, de modo engenhoso, de riso, de moralidades e de personagens que singularmente melhor representaram a sociedade do Nordeste do Brasil, como veremos no decorrer deste trabalho. Para Lígia Vassalo,

> A medievalidade imprime a marca mais específica ao seu teatro, recortando transversalmente os temas, os textos e os modelos formais. Ela decorre de imediato de suas fontes populares, que retiveram o modelo medieval e o transmitem por via indireta; e, mediatamente, das fontes cultas católicas de seu teatro. Suas estruturas semântico-formais abstratas (ou arquitextos) são escolhidas entre as práticas mais antigas da cena ibérica, de que o romanceiro tradicional nordestino guarda muitas consonâncias nas técnicas e nos temas. (VASSALO, 1993, p. 29).

Na visão de Matos,

> Vista a obra por inteiro, suas diversas unidades – poemas, peças e epopeia – se mostram como atos de cenas multiformes fundando um só texto teatral de extraordinárias proporções mas apto a trazer à luz do cenário o projeto global de interpretar o curso histórico dos povos em cujo ventre se faz a gestação do Brasil em expansão para o sem-fim. (MATOS, 1988, p. 233).

Conhecedor das tradições e atento aos fatos e costumes do seu tempo, Ariano Suassuna, ao trabalhar a questão da morte e da "vida" Além-túmulo em sua obra, trouxe elementos de um tempo distante, como a "morte domada" e "a morte de si", existente na mentalidade do povo cristão medieval e presente no teatro de Gil Vicente, que, de modo atualizado, sobreviveu na sua produção dramatúrgica, em especial, no *Auto da Compadecida* e no *Auto de João da Cruz*.

O Auto da Compadecida é texto clássico do teatro brasileiro, escrito em 1955 e publicado em 1957. Foi o marco inicial da trajetória de Ariano Suassuna no cenário do teatro profissional brasileiro. A obra foi representada pela primeira vez no dia 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, pelo Teatro Adolescente do Recife, sob a direção de Clênio Wanderley. Entretanto, sua notoriedade a nível nacional veio acontecer com a representação da peça no dia 11 de março de 1967, em São Paulo, pelo "Studio Teatral", sob a direção de Hermilo Borba Filho, no Teatro Natal. A trama é permeada de peripécias mirabolantes[22]. O anti-herói da peça, o "amarelinho" João Grilo,

[22] Conforme se lê em texto de Elizabeth Dias Martins (2003), o *Auto da Compadecida* é um texto misto de crítica social, sátira clerical e religiosidade, principalmente, no tocante ao culto mariano que remonta à Idade Média. Ainda segundo a autora, o teatro de Suassuna também privilegia os tipos rústicos, aproximando-se assim, do teatro vicentino, "aos quais dirigem sua simpatia", uma vez que é através destes que os autores "dissimulam a própria voz para zombar ou fustigar os maus costumes". (MARTINS, 2003, p. 517-522).

mete-se em infinitas trapalhadas, começadas numa cidadezinha do interior de Pernambuco, Taperoá, e continuadas depois da morte.

O *Auto de João da Cruz* é a primeira peça diretamente ligada ao Romanceiro Popular, em razão de encontrarmos nela referências às narrativas populares como a *História de João da Cruz*, a *História do Príncipe do Reino do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-não-Torna* e *O Príncipe João Sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes*, dos quais são autores, respectivamente, Leandro Gomes de Barros, Severino Milanez da Silva e Francisco Sales Areda. Também por trazer em seu contexto elementos retirados de outras peças como o *Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*, *O Castigo da Soberba*[23], *Torturas do Coração* e *A Pena e a Lei*. Trata-se de um texto teatral cujo tema central é o ser humano e suas eternas contradições. Na obra, João da Cruz é movido por duas forças contrárias ao seu ser: o Bem e o Mal. João é um homem humilde, filho de pessoas simples do sertão. Um dia, cansado da miséria em que vivia, sentindo-se movido pela ambição e pela gana de poder, faz uma espécie de pacto com as forças do Mal, representadas pelo Cego e pelo Guia. Ele busca superar a pobreza e, com tal intuito, afasta-se por livre vontade da proteção divina. Troca de nome e passa a se chamar de João Sem Medo. A ambição o comanda e o torna cego diante das circunstâncias que vão ocorrendo no desenvolver do auto, como a morte da mãe e a do pai. Ao longo da peça, ganha fama e poderes malignos; desce ao Inferno e passa a viver no reino da escuridão. O Anjo da Guarda e o Anjo Cantador tentam ajudá-lo de todas as formas, tentando guiá-lo para o caminho da Salvação. Nesse contexto, aparecem Regina, o Cangaceiro Silvério e outros personagens que tentam trazer João da Cruz para a sua realidade. Depois de muitas reviravoltas, João da Cruz, finalmente, na velhice, é dominado novamente pelas forças do Bem.

Como podemos perceber, são obras que têm como ponto de partida, a morte. Sendo assim, logo verificamos que tanto na produção dramatúrgica de Gil Vicente quanto na de Ariano Suassuna, a morte gerou grandes inquietações, refletindo o imaginário coletivo de suas respectivas épocas. Pode-se verificar ainda que a morte passou a ter ritos, significados e simbologias diversos, mediante as tradições culturais de cada sociedade e de cada tempo. Portanto, torna-se indispensável, neste momento, compreendermos as diferentes concepções acerca da morte, bem como a sua relação com o homem, com a vida e com a Igreja, para assim, podermos entendê-las nas obras

[23] *O Castigo da Soberba* é antes cordel de autoria provável de Silvino Pirauá de Lima. O referido texto de Ariano Suassuna tem o mesmo título.

dos respectivos autores. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o vocábulo morte assume as seguintes significações:

> 1.óbito ou falecimento; cessão completa da vida, da existência. 2. Extinção; falta de existência ou ausência definitiva de alguma coisa: morte de uma espécie; morte da esperança; morte de uma planta. 3. (figurado) sofrimento excessivo; pesar ou angústia; ruína, destruição completa e definitiva. 4. (por extensão) representação da morte caracterizada por um esqueleto humano que traz consigo uma foice. 5. Entre a vida e a morte. Estar sob a ameaça de morrer. 6. Morte aparente. Estado em que há redução das funções vitais do corpo. 7. Termo oriundo do latim: *mortis*.

Para Anold Van Gennep (2013), no livro intitulado *Os Ritos de Passagem*, a morte pode ser considerada um rito de passagem ou um rito de separação. É um acontecimento inevitável e consiste em etapas bem definidas: 1. uma viagem deste mundo ao outro, repleta de obstáculos; 2. uma relação estreita que tanto envolve a sociedade quanto o defunto. Já no *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* (2002), no verbete "Morte e Mortos", Michel Lauwers afirma que a morte também se torna um fato inevitável. É a transitoriedade da vida, ou seja, o momento esperado em que o homem, de modo natural, sente a chegada da sua hora final, o trespasse. O autor ainda ressalta que este é o momento em que o homem cria um sistema complexo de relações para cultuar e/ou cuidar da morte e dos mortos, ou seja, de executar rituais funerais, de velar, de chorar e de honrar o morto. Não se trata apenas de um rito de passagem, com certa duração e autonomia, como bem explicita Arnold Van Gennep (2013), mas também, de um "rito institucional" e "de intercâmbios", uma vez que são construídos elos entre os que partiram desta vida e aqueles que aqui ficaram para preservar-lhes a memória e não as deixar cair no esquecimento. (LAUWERS, 2002, p. 244-245).

José Luiz de Souza Maranhão (2008), Nicola Abbagnano (1998) e Philippe Arriès (1989) também afirmam que, assim como o nascimento, a morte é um fato natural, tão natural como o riso, a fome ou a sede. Todos nós devemos morrer independentemente do tempo, do espaço, da classe social ou do *status*. Todos nós, segundo os autores, temos o mesmo destino e o mesmo nivelamento. A morte simplesmente chega, não tem hora, nem lugar, nada. Ela apenas acontece. Faz parte da vida, assim declara Elizabeth Kübler-Ross (2008), pois morrer, é o maior enfrentamento do homem. Ninguém quer pensar na morte, mas ela existe no inconsciente humano, como evento derradeiro, conforme ressalta a referida autora.

A morte também tem grande significação no contexto bíblico. De acordo com o *Dicionário de Teologia*, dirigido por Heinrich Fries (1970), no verbete "Morte", elaborado por P. Hoffman e H. Volk, no *Antigo Testamento*, a morte começa quando Javé (Deus) abandona o homem. Para o homem do Antigo Oriente a vida e a morte são duas entidades completamente opostas. O lugar da morte é o "*Scheol"*, que, conforme os pesquisadores, é um termo que designa "terra estéril" ou "terra deserta", ou seja, sem vida e vazia. O mundo dos mortos e a própria morte figuram a distância e a separação do mundo dos vivos, bem como a perda da possibilidade de estes desenvolverem-se como homens; era o fim do qual não se poderia fugir: "todo o nascer era um morrer (...). O homem é pó e ao pó tornará quando Javé retirar o seu sopro vital". (HOFFMAN; VOLK, 1970, p. 363-367). Ainda na concepção dos teólogos, a morte é tida como a desobediência do homem, sendo esta, a miséria da vida humana. Sobre o assunto, ressaltamos aqui o *Gênesis*, em especial, o momento onde se fala da árvore da vida, do fruto proibido e da queda do homem por burlar as leis divinas. Pois, é pelo motivo de desobediência, que o homem come do fruto proibido e é expulso do paraíso, sendo ele condenado a viver do próprio trabalho, à mercê das coisas do mundo, tornando-se mortal:

> A Adão, porém, disse: pois que destes ouvidos à voz de tua mulher, e comeste da árvore de que eu havia te ordenado que não comesses, a terra será maldita na tua obra: tu tirarás dela o teu sustento com muitas fadigas todos os dias da tua vida. (...) Tu comerás o teu pão no suor do teu rosto, até que te tornes na terra de que foste tomado: porque tu és pó, e em pó te hás de tornar. (GÊNESIS 3, 15-19).

No *Auto da História de Deus*, o enfoque principal versa sobre o surgimento da morte e a queda do homem, ou seja, sobre a concepção bíblica do *Gênesis* exposta no *Antigo Testamento* de que a morte nasceu da desobediência e da queda de Adão e Eva, fato probatório de uma aproximação do autor português do século XVI com o pensamento cristão sobre o pecado original e a morte do homem:

EVA
Senhor, bem o creio; mas vós bem ouvistes
O que me disse o Senhor dos Senhores:
Que eu pariria com mortais Dolores,
A mais desterrada na terra dos tristes (...)
Os nossos prazeres serão trabalhados.
Oh, quantos trabalhos teremos aqui
Por nossos pecados! (...)
Digo que, prenhe, minha alma e vida
Assi concebida do verbo corrupto,
Desejei, de prenhe, fartar-me do fruto

Da árvore santa per Deus defendida.
E como comí, (aparece a morte)
Vedes ali, senhor, que pari
Vedes a minha triste paridura:
Essa é filha da mãe sem ventura,
Isto nasceu da triste de mi,
Por nossa tristura.
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 261-310)[24]

Concebida do "verbo corrupto", a Morte, filha de Eva é a "paridura" do mundo. É o fruto da desobediência humana e o peso do pecado. Com ela nascem a angustia, o suor, o trabalho, as dores humanas. Neste fragmento da obra, a morte é caracterizada como "nossa tristura", ou seja, o triste fim da humanidade. No *Auto de João da Cruz*, de Ariano Suassuna, o autor também faz referências ao homem, ao pecado e à morte, retomando assim, a concepção sobre a morte que se lê no *Auto da História de Deus*, texto dramático vicentino no qual apontamos a visão da morte no mesmo viés do *Gênesis* bíblico. Leiamos:

GUIA
Para mim, é a Terra antes de tudo.
Quero que o céu se curve para as árvores
E do mundo se torne semelhante.
Que não brilhe outra luz que não terrena
Que a danação é turva e chamejante.
E que com a Terra os homens se contentem,
Com ela que recebe o sangue e os corpos,
A mãe comum das aves e dos rebanhos.
Que as casas sejam terra levantada
E os homens nada mais que sangue e barro,
Grandes urnas de barro e sangue estranho.
(SUASSUNA, 1950, p. 06)

[24] Todas as citações das obras vicentinas terão como referência o Centro de Estudos Portugueses (C.E.T), da Universidade de Lisboa, Portugal, coordenado pelo Professor José Camões, no seguinte endereço eletrônico: Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line]. <http://www.cet-e-quinhentos.com/> [data / fecha / date] . Neste sítio reunem-se as obras que fazem parte da história do teatro em Portugal no século XVI – Teatro de Autores Portugueses do século XVI (ISBN 978-989-95460-5-9), dirigida por José Camões, com Helena Reis Silva, Isabel Pinto, Lurdes Patrício, Inês Morais, Filipa Freitas e José Pedro Sousa; contando ainda com a colaboração de José Javier Rodriguez (textos em castelhano; apresentações), Lucília Chacoto (paremiologia), Manuel Calderón (textos em castelhanos; apresentações), Maria Luísa Oliveira Resende (comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos). Todas as obras de Gil Vicente publicadas no referido site são constantemente atualizadas pela equipe que constitui o C.E.T, supervisionado e coordenado pelo Professor Camões. Conforme o Professor José Augusto Cardoso Bernardes, da Universidade de Coimbra, os estudos desenvolvidos pelo Professor Camões no C.E.T. são referência para os pesquisadores do dramaturgo em questão. Todos os textos de Gil Vicente são cuidadosamente apresentados e seguem a sua estrutura original de versificação. Os pesquisadores do C.E.T. ainda registram comentários específicos sobre cada obra vicentina, bem como uma especificação correta das datas de cada texto criado pelo dramaturgo português. Nesta tese todas citações de obras vicentinas terão o seguinte registro: (VICENTE, nome da obra, C.E.T, Vv. [que significa número dos versos]).

Neste fragmento, o Cego, representando aqui o Diabo e as tentações mundanas, deseja que tanto a Terra como o Céu sejam espaços semelhantes, ou seja, de trevas e de pecados; a danação está relacionada com o Diabo quando o autor ressalta: "a danação é turva e chamejante"; e que o homem, fruto do pecado original, se contente com sua condição inferior de sofrimento, sangue, angústia e morte; de decadente.

Ora, ainda no *Novo Testamento*, conforme os estudos de Hoffman e Volk (1970), a morte é o fim da vida. Ela nos dita um caráter de importância insubstituível, pois a vida humana é única. A morte é uma força e tem conexão com o Bem e o Mal. Ela pode ser condenativa e pode levar a alma a uma segunda morte, que é definitiva. Conforme os autores, a humanidade que descende de Adão e Eva está sujeita à morte porque o pecado e a morte agem como forças místicas sobre o homem. Sendo assim, a morte é um castigo atribuído ao homem pelo Juízo de Deus, uma vez que aquele pecou, cometendo o pecado original, e esta foi a sua primeira condenação. Assim, o corpo e a carne podem ser atormentados pelo pecado, pelo Diabo, pois o homem é corpo e carne, logo peca.

Contudo, mediante o exposto, vê-se que, no *Auto da Barca do Inferno*, quatro personagens enfrentam o Diabo e nos dão lição de virtude e grandeza, ao fazer uma reflexão sobre a vida e a morte:

(OS QUATRO CAVALEIROS DA ORDEM DE CRISTO CANTANDO)
Senhores, que trabalhais
Pola vida transitória,
Memória, por Deus, memória
Deste temeroso cais.
À barca, à barca, mortais;
Porém na vida perdida
Se perde a barca da vida.
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 824-830)

Cantando e louvando a Deus, os Quatro Cavaleiros da Ordem de Cristo embarcam diretamente na Barca da Glória, somando-se ao Parvo. Vigilantes da ordem divina e defensores da justiça e dos dogmas da Igreja cristã, eles morreram, conforme aponta o texto vicentino, nas partes da África e, por isso, são "livres de todo o mal" e buscam a "paz eternal". (VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv.845-848). Assim, ao morrerem em Cristo deram à vida um novo sentido. A morte, conforme o texto vicentino, faz parte do homem; e a alma do homem deve pertencer a Deus.

No *Auto de João da Cruz*, de Suassuna, a morte e a vida são representadas *como* grande mistério. E o inevitável, acontece. O homem sofre com as tentações do mundo,

do Mal. Ele é o único ser que tem a consciência da sua morte e, por causa disso, passa a entender o significado da vida, das suas ações terrenas, da sua existência e passa também a ter cuidado para não praticar atos indevidos, pois a morte torna-se um acontecimento inevitável e temeroso. Diante dela, ninguém escapa. Esta é a única certeza da vida. Não existe feio nem bonito, nem cor, raça, tamanho, sexo, religião, situação econômica, ou seja, ela chega e pronto: tudo se finda. Todos se igualam, têm um fim comum: fazer a passagem. É o que se lê no trecho a seguir:

ANJO CANTADOR
Meu amigo, ouça o romance
De Silvério, o Cangaceiro. (...)
A vida tem labirintos
Confusos e desiguais (...)
Silvério viveu como cangaceiro,
Da polícia perseguido, (...)
Nunca matou por maldade,
Nem perseguiu desvalido.
Mas sucedeu que a polícia
Um dia cercou o pobre,
Que a lei da morte é malvada,
Pega branco, preto e nobre;
Com sete palmos de terra,
Qualquer um homem se cobre. (...)
A vida é uma dura estrada,
Raros tem gratidão:
Ingratos, depois da morte,
Aparecem como são,
Nosso Deus é quem coroa
O puro de coração.
(SUASSUNA, 1950, p. 43-44)

Os versos do Anjo Cantador destacam os labirintos confusos e desiguais predestinados ao homem, em especial, Silvério, homem simples do sertão perseguido pela polícia e pelo infortúnio do mundo. Nos caminhos desiguais da vida, o homem passa por provações. Silvério, colocou-se quase sempre entre a vida e a morte; levava uma vida dura, sendo perseguido e desvalido. "Nunca matou por maldade", mas a vida o condenou à morte; " a morte é malvada, / pega branco, preto e nobre"; Ela tem a sua lei e sua sentença é a finitude, "com sete palmos de terra" que cobre qualquer homem. E assim, diante da morte e do caminho ao encontro de Deus, o homem é revelado. Poucos são puros e têm coração nobre. Poucos são gratos à Vontade divina, pois, Deus, "é quem coroa" a salvação dos "raros de gratidão", uma vez que somos fracos e corruptíveis ao mundo e ao poder do Mal. Vejamos ainda alguns trechos do *Novo Testamento*, Hebreus (2, 14-15), (9, 27-28), sobre a questão da morte, e observemos a

aproximação *residual* ideológica cristã que ambos os autores tiveram sobre a vida e a morte, conforme os exemplos dados:

> E por quanto os filhos tiveram carne e sangue comum, ele também participou igualmente das mesmas coisas, para destruir pela sua morte ao que tinha o império da morte, isto é ao Diabo, e para dele livrar aqueles, que, pelo temor da morte, estavam em escravidão toda a vida. (Hebreus 2, 14-15).
> E assim como está decretada aos homens que morram uma só vez, e que depois disto se siga o juízo, assim também Cristo foi uma só vez imolado para esgotar os pecados de muitos; e a segunda aparecerá sem pecado aos que esperam, para a salvação. (Hebreus 9, 27-28).

Como podemos perceber, todos os significados da morte e o imaginário que em volta dela se formou ao longo do tempo são de extrema importância para compreendermos o processo criativo dramatúrgico de Gil Vicente e de Ariano Suassuna que, em suas respectivas obras, refletiram sobre a mentalidade católica do seu tempo, sobre o homem, sobre a vida e as ações humanas, sobre o pecado, sobre o corpo humano, sobre o Além e a justiça divina. São conceitos que nos direcionam para épocas diferenciadas – medieval e contemporânea -, em que a Igreja Católica, poderosamente, pregava os saberes da vida e da morte de forma multiforme, tanto na teoria como na prática, criando assim, um universo imagético, emblemático, místico, fantasioso, perigoso, amedrontador e ao mesmo tempo, lírico e poético, projetado nas obras dos referidos autores, permanecendo e se atualizando no modo de pensar e de viver dos fiéis católicos ao longo do tempo e da vida.

Diante de tais concepções sobre a morte, vejamos agora duas imagens/representações importantes presentes na obra teatral vicentina e difundidas amplamente durante a Alta Idade Média: a "morte domada" e a "morte de si". Segundo Philippe Ariès (1989), a "morte domada" ou "anunciada" teve grandes proporções no início do Cristianismo. Este era o principal modelo de morrer. Havia um tempo para morrer e o moribundo poderia fazer suas últimas vontades. A morte era a justiça do tempo vivido. Essa sistematização temática de Ariés é exatamente o que se lê em passagens do *Auto da História de Deus*, como a que segue:

ANJO
Manda-te, Tempo, que temperes bem
Este relógio, que te dou, das vidas;
E como as horas forem cumpridas
De que fez mercê à vida de alguém,
Serão despedidas (...)
O Tempo e o relógio os despedirá,

A morte fará o que tu verás (...)
TEMPO
Despachai, Abel, parti pola fria,
Que já vossas horas são consumidas.
ABEL
Ó Tempo, tão curtas são aqui as vidas?
Senhor, agravais-me, que ainda crecia;
Não há aqui justiça.
Leixa-me, Morte.
MORTE
O tempo me atiça.
ABEL
Onde me levas?
MORTE
Lá te o Dirão (...)
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 216-395)

Conforme o texto de Gil Vicente, a Morte, aliada ao Tempo, rege o relógio das vidas. As horas devem ser cumpridas e a vida chega ao fim, pois, é tempo de morrer. Sendo assim, é possível observarmos que no período Medieval, como bem demonstra Gil Vicente, a "morte domada" ou "anunciada" era aquela que dava tempo de ser percebida. O moribundo sentia a chegada da morte, ou seja, ele sentia seu tempo chegando ao fim. Pressentimentos, sonhos, premonições e outros sinais naturais anunciavam a chegada da morte. Era comum pedir clemência a Deus e pedir-LHE ajuda. Dentro deste contexto, Ariés (1989), afirma que a morte seguia um ritual comum descrito com benevolência e piedade, como a morte dos santos, pura, santificada e acrônica. A morte comum, normal ou traiçoeira, não podia se apoderar da pessoa, mesmo em caso de um sério ferimento ou mesmo diante de uma grande situação emocional. Porém, a vida se perdia e o moribundo compreendia que iria morrer, cabendo-lhe, apenas conformar-se com a situação e pedir a Deus boa morte. Assim comportavam-se, por exemplo, os monges e os cavaleiros medievais, exemplos de vida virtuosa e temente a Deus. Sobre a "morte domada" ou "anunciada", ainda no mesmo auto, ressaltamos os seguintes fragmentos:

TEMPO
Leixai tudo isso posto por escrito,
E despejais logo, pagai a pousada
Compri com a terra, que quer ser pagada (...)
MUNDO
Morte, despeja-os não fique ninguém.
ISAÍAS
Oh quem me tivera mais vida alongada
Pera profetar da Virgem sagrada
Cem mil maravilhas que sei muito bem!
MORTE

Profetas, nó mais.
Manda o Tempo que logo partais,
Partai-vos comigo, e não mais demoras.
ABRAÃO
Ó Morte, quão cruas são tuas esporas!
Quão lastimeiras!
MORTE
Não vos detenhais;
Andai, que são horas.
MOISÉS
Senhor Rei David, não tendes na corte
Cirurgiães e físicos mores,
Astrólogos grandes e muitos doctores,
Que vos dem saúde e livrem da morte?
MORTE
Olhai, não vai nisso;
O mal que se cura não é mal siso. (...)
Lembra-te, homem, com muito aviso
Que és terra podrida (...)
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 660-685)

Nos diálogos, a Morte aproxima-se de cada personagem e anuncia sua chegada: "Profetas (...) / partai-vos comigo, e não mais demoras". Ela delimita o tempo do vivente aqui na terra e, logo, todos terão que fazer a partida: "Não vos detenhais; / Andai que são horas". Sabendo que vai morrer, a vítima lamenta sua passagem, mas nada pode fazer: "Ó Morte, quão cruas são as tuas esporas". Não há como dela escapar, mas é possível lembrar-se sempre do seu fim: "Lembra-te homem, com muito aviso / Que és terra podrida". No *Auto da Barca do Inferno* o Diabo, em diálogos com o Fidalgo, faz a seguinte alusão à "morte domada" ou "anunciada":

DIABO (FALANDO SOBRE A MULHER DO FIDALGO)
Pois estando tu espirando,
Se estava ela requebrando
Com outro de menos preço. (...)
Foi dar glórias infinitas a quem na desabafou.
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 146-157).

A mulher do Fidalgo requebrava-se "com outro de menos preço", ou seja, dava-se ao desfrute com seu amante; dançava alegremente e dava "glórias infindas" por saber que seu sofrimento estava chegando ao fim. Com a morte do Fidalgo, ela estaria liberta e pronta para viver nova vida ao lado de outro homem.

Essa crença de pressentir ou de perceber a chegada da morte atravessou os séculos e sobreviveu por muito tempo nas mentalidades populares. Até hoje algumas pessoas pressentem a morte. De um modo ou de outro, a premonição ou presságio, mesmo sendo algo atemporal, é próprio da mente humana de todas as épocas, pois faz o

homem pressentir o seu fim. É comum, por exemplo, as pessoas sonharem com a morte ou ter algum tipo de aviso ou visão do acontecimento. O fato é que a morte, tanto em Gil Vicente quanto em Ariano Suassuna, quando se aproxima das vítimas, anuncia a chegada. No *Auto da Compadecida*, por exemplo, Suassuna, de modo engenhoso, nos apresenta, em diferentes momentos da obra, a "morte domada" ou "anunciada":

Primeiro, temos o anuncio da morte do cachorro. Este episódio simboliza, ironicamente, a morte dos ricos e poderosos, ou seja, a morte de quem tem dinheiro, e de quem pode pagar por ela; morte em que a presença do Padre e dos dogmas da Igreja são essenciais, pois a Igreja e o Poder quase sempre estiveram próximos e aliados. A morte do cachorro é o anúncio de uma desgraça maior:

> JOÃO GRILO (FALANDO SOBRE O PADEIRO)
> Que dizer que você acha que o homem vem?
> CHICÓ
> Só pode vir. É o único jeito que ele tem a dar. A mulher disse que vai largá-lo, se o cachorro morrer. O doutor diz que não sabe o que é que o bicho tem, o jeito agora é apelar para o Padre. Hora de se chamar padre é a hora da morte, ele tem de vir. Padre João! Padre João! (...)
> (...) Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui trazer um cachorro que está se ultimando para o senhor benzer. (SUASSUNA, 2005, p. 21)

Depois, no momento em que João Grilo e Chicó falam do filho do Coronel Antônio Moraes que também se encontra doente, mesclando assim, a história da doença do cachorro com a doença do filho do Coronel. Conforme a tradição religiosa, os enfermos, dependendo da gravidade da doença, deveriam receber dos padres ou dos bispos a Unção dos Enfermos, para assim, estarem abençoados por Deus e livres dos pecados mundanos:

> JOÃO GRILO
> (...) Além disso, eu podia perfeitamente ter sido mandado pelo major, porque o filho dele está doente e pode até precisar do padre.
> CHICÓ
> João, deixe de agouro com o menino, que isso pode se virar por cima de você! (SUASSUNA, 2005, p. 25)

Mais uma vez, quando João Grilo planeja um ardil para a Mulher do Padeiro, vendendo-lhe um gato que, falsamente, descome dinheiro. Aqui, ressalta-se o caso da bexiga com sangue falso e da suposta "gaita mágica". O sangue, quando derramado, é símbolo de desgraça, de morte. Dessa forma, eis o anúncio da morte:

> CHICÓ

> Meu Deus, se eu sair com vida dessa história, subo a Serra do Pico de joelhos! (SUASSUNA, 2005, p. 82)

Por fim, quando a Mulher do Padeiro, apavorada e aos gritos, entra na Igreja e anuncia, eufórica, a chegada da Morte para todos:

> MULHER DO PADEIRO
> Valha-me Deus! Ai, meu marido de minha alma, vai morrer todo mundo agora! Socorro, Senhor Bispo! (...)
> (...) É Severino do Aracaju, que entrou na cidade com um cabra e vem pra cá roubar a Igreja.
> PADRE
> Ave-Maria! Valha-me Nossa Senhora! (SUASSUNA, 2005, p. 88)

No *Auto da História de Deus* a mulher está diretamente ligada à alegoria da Morte. Eva, depois de ser expulsa do Jardim do Éden, "pariria com mortal Dolores / a mais desterrada na terra dos tristes (...)"; Eva será a responsável pela "triste paridura", ou seja, pelo nascimento da Morte. É ela quem anuncia a chegada da Morte ao Anjo, ao Mundo e ao Tempo: "Isto nasceu da triste de mim". (VICENTE, *Auto da História de Deus* C.E.T, Vv. 182-184). Assim, a Mulher do Padeiro traz em seu anúncio *resíduos* da personagem Eva. Ela revela a todos a chegada inesperada e indesejável da morte. Como podemos observar, a morte, quando próxima, segundo os textos apresentados, não chega subitamente. De algum modo, o homem a pressente; fica temeroso e aflito.

Contudo, pressentir, sonhar ou receber o anúncio da morte, não é algo somente pertencente ao pensamento cristão. Na Mesopotâmia Clássica a morte é anunciada por meio dos sonhos, como podemos observar na epopeia de *Gilgamesh*[25]. Leiamos alguns trechos da obra, de autor anônimo, que ressaltam a "morte anunciada":

> (...) Nós, homens, temos nossos dias contados. Nossos trabalhos e empreendimentos são como um sopro de vento. (...) Avante! Não há nada a temer! (Anônimo, 2011, p. 109)
> Ah, meu amigo, que sonho tive eu! Terror e confusão; eu havia agarrado um touro selvagem no meio da floresta. Ele urrava e batia

[25] Para N. K. Sandars (2011), a *Epopeia de Gilgamesh*, famoso rei de Urk, Antigo Império Mesopotâmico, é o mais admirável poema épico que nos chegou de todo o período anterior ao aparecimento da *Ilíada* de Homero, e o mais antigo. O poema épico *Gilgamesh* é composto por fragmentos combinados oriundos de povos diferenciados que habitaram a região conhecida como Mesopotâmia. Dos Sumérios, sobreviveram cinco poemas relacionados a Gilgamesh: "Ggilgamesh e a Terra dos Vivos", e fragmentos da "Morte de Gilgamesh"; foram encontrados ainda fragmentos enfocando "Gilgamesh e o Touro do Céu", "Gilgamesh, Enkidu e o Mundo Inferior". Dos assírios, fala-se do "Sonho e a Morte de Enkidu", o episódio de "Gilgamesh e Agga", bem como "A Morte de Gilgamesh". Fala-se também do "Dilúvio" oriundo do babilônico arcaico. (Notas Introdutórias de N. K. Sandars). (ANÔNIMO, Gilgamesh, Tradução realizada a partir da versão inglesa estabelecida por N.K. Sandars por Carlos Daudt de Oliveira. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011).

> com a pata no chão, levantando uma poeira que escureceu todo o céu. (...) (Anônimo, 2011, p. 117)
> Enkidu levantou-se e gritou para Gilgamesh: oh, meu irmão, que sonho tive esta noite. Anu, Enlil, Ea e o celestial Shamash se reuniram em conselho, e Anu disse a Enlil: 'por terem matado o Touro do Céu e por terem morto Humbaba, que tomava conta da Montanha de Cedro, um dos dois tem de morrer'. (...) Oh, meu irmão, és tão querido por mim, e eles no entanto vão tirar-me de ti. (...) Devo sentar-me à entrada da casa dos mortos e jamais tornar a ver com meus olhos o meu querido irmão". (ANÔNIMO, 2011, p. 132-133)

Tendo em vista o exposto, percebemos que, por meio do sono, a morte anunciava a chegada aos heróis mesopotâmicos. Tanto o sonho de Gilgamesh quanto o de Enkidu eram terríveis e confusos; estavam ligados às lutas, aos deuses, ao destino humano e seus desregramentos. Logo no início desta citação, o herói mesopotâmico chama atenção para a finitude da vida: "temos nossos dias contados" e a vida é "como um sopro de vento".

Na Grécia Antiga, também é possível encontrarmos alusões à morte anunciada, como na *Ilíada*, de Homero. No Canto XXII desta epopeia, Príamo, Rei dos Troianos, pressente, por meio dos fenômenos naturais e ainda da Fama heróica de Aquiles[26], a morte do filho Heitor, e implora para este não lutar com Aquiles, seu adversário. Numa outra passagem do Canto XXII, Heitor, pressentindo a morte bem próxima de si, ressentido e amargurado, diz o seguinte:

> Ai! Morte os numes
> me aprestam já! Deifobo ao lado e eu cria;
> Mas ele é dentro, me enganou Minerva.
> A parca se apropingua inelutável:
> De longe o quis o padre e o filho archeiro,
> meus custódios outrora. Urge-me o fado:
> Sequer não morro imbele; a glória minha
> vá ressoar grandiosa nos vindouros.
> (HOMERO, 2009, vv. 240-247)

[26] De acordo com o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, de Pirre Grimal, a lenda de Aquiles é uma das mais ricas da mitologia grega e uma das mais antigas. Ficou célebre por causa da *Ilíada*, cujo assunto é a cólera de Aquiles. O poema épico de Homero muito contribuiu para a popularização das aventuras do herói, criando assim, um ciclo de Aquiles, sobrecarregado de incidentes e de lendas, frequentemente, divergentes. Aquiles era filho de Peleu, governante da cidade de Ftia, na Tessália, e tinha descendência direta da raça de Zeus. Sua mãe era a deusa Tétis, filha de Oceano, o deus do Oceano. Segundo alguns relatos míticos, Aquiles teria sido educado em sua infância pelo Centauro Quíron, que vivia no monte Pélion, conhecedor das artes médicas. Foi Quíron que, a pedido de Peleu, restaurou o osso queimado de Aquiles no incidente com sua mãe. Tal osso foi retirado do gigante Dâmiso, que em vida fora extremamente veloz na corrida, fato que explica a famosa habilidade de Aquiles na arte de correr. Outra lenda importante relata que Aquiles, ainda na infância, foi banhado por sua mãe nas águas do rio Estige, o rio infernal, dando-lhe o poder de torná-lo invulnerável. Contudo, o calcanhar, pelo qual Tétis segurava o filho, não foi atingido pelas águas mágicas do rio e essa parte do corpo de Aquiles ficou vulnerável. (GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução: Victor Jabouille. 7 edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014, p. 35-39).

Conforme as citações, percebemos que a "morte domada" ou "anunciada" é algo existente desde os períodos mais longínquos, como visto nas epopeias citadas. Em grego, "*Thánatos"* designa a Morte. Na iconografia grega da Morte, sobretudo nas cenas funerárias, encontramos tal figura ligada a seu duplo e irmão gêmeo "*Hýpnos"*, o Sono. De acordo com as pesquisas de Haiganuch Sarian (1994/1995), a mais antiga representação da Morte, bem como a sua genealogia, aparece na obra de Hesíodo, *Teogonia*[27], criada no século VII-VII a. C., a qual menciona ser ele, "*Thánatos"*, filho de "*Nýs"*, a Noite, e irmão gêmeo de "*Hýpnos"*, o Sono. Nesta mesma obra, além da Morte e do Sono, Hesíodo nos relata o nascimento das Moiras e de outros seres divinizados que regem o destino dos homens e do mundo e são ligados ao infortúnio do homem e dos deuses.

> Os Filhos da Noite
> Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra
> e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos.
> A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor. (...)
> (...) e as Partes e as Sortes que punem sem dó:
> Fiandeira, Distributriz e Inflexível que aos mortais
> tão logo nascidos dão os haveres de bem e de mal,
> elas perseguem transgressões de homens e de deuses
> e jamais repousam as deusas de terrível cólera
> até que dêem como olho maligno naquele que erra. (...)
> (HESÍODO, 1991, vv. 211-226)

Ainda na obra de Hesíodo, encontramos a seguinte descrição sobre Morte e Sono: ambos são terríveis, porém contrastantes. "*Hýpnos"* é "tranquilo e doce aos homens" e "*Thánatos"* tem o "coração de ferro e a alma de bronze" e é "odioso até aos deuses imortais". (HESÍODO, 1991, Vv. 759-766).

A "morte domada" ou "anunciada" também se faz presente nas tragédias gregas clássicas. É o caso de *Medeia*[28], de Eurípedes. Logo no início da trama, a ama ou nutriz,

---

[27] A *Teogonia*, de Hesíodo, mostra como se organiza o mundo dos deuses, apresentando-nos sua genealogia, linhagem e como foram distribuídos seus lotes e suas honras. (HESÍODO. *Teogonia. A Origem dos Deuses*. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991).

[28] Segundo Filomena Hirata (1991), em *Medeia* é de fundamental importância que a própria mãe mate os filhos, "para que sua progressão trágica não seja quebrada e a têmpera heroica de Medeia esvaziada". Ainda conforme a autora, " ai reside o trágico". "O vingador sofre igualmente com a vingança". Medeia, de mulher humilhada e na condição de estrangeira opõe-se à condição de uma outra Medeia, a divindade que se vinga. (EURÍPEDES. *Medeia*. Trad.: Jaa Torrano. Apresentação de Filomena Y. Hiarata. São Paulo: HUCITEC Editora, 1991, pp. 22-23). Na concepção de Brandão (1984), "é a tragédia do amor transmutado em ódio mortal; (...) "demoníaca Medeia" que Eurípedes "transformou em assassina dos próprios filhos"; (...) "arrebatada, cruel, extremada e sanguinária". (BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia.* 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1984, pp. 62-64. Devemos lembrar também de Medeia, tanto na literatura alexandrina quanto na romana, como um protótipo de feiticeira. Conforme

pressente as estranhas ações de Medeia, como os olhares, a inquietude, os pensamentos, as lágrimas, o desespero perante o abandono de Jasão. Ela pressente a morte dos filhos da feiticeira e faz o seguinte pronunciamento sobre sua Senhora:

AMA OU NUTRIZ
Agora ódio é tudo e doi o maior amor (...)
(...) Tem horror aos filhos, nem se alegra ai vê-los:
Temo que ela trame alguma novidade.
Grave é o espírito, nem suportará maus
Tratos, eu a conheço e temo que ela
No fígado finque afiada espada,
Calada em casa onde se estende o leito,
Ou ainda mate o tirano que se casou
E assim obtenha um maior infortúnio.
(EURÍPEDES, 1991, vv. 16-44)

Nos versos que se seguem, Medeia, vingativa, anuncia a morte; ela é a própria morte:

Pedirei que meus filhos permaneçam,
Não para deixá-los em terra hostil
À mercê de inimigos a ultrajá-los,
Mas para matar a filha do rei dolorosamente.
Enviarei os filhos com dádivas nas mãos
À noiva, para que os não exile desta terra,
Véu sutil e coroa de ouro trabalhado.
Se ela puser sobre a pele esse adorno,
Terá morte maligna e quem mais a tocar,
Com tais drogas untarei as dádivas.
Aqui todavia altero esta fala:
Deplorei que ação há de ser feita
Por mim, doravante: matarei os filhos
Meus, ninguém há que os livrará disso.
Arruinarei todo o palácio de Jasão
E irei da terra, pela morte dos filhos
Foragida, capaz da ação a mais ímpia, (...)
(EURÍPEDES, 1991, 764-780)

Portanto, a "morte anunciada", como se pôde ler, é um "*topos"* a que Vicente e Suassuna recorre, além de fazer parte da mentalidade de todos os povos, desde os tempos mais remotos, como se constata nos textos literários. Tais anúncios apareceram nas epopeias e nas tragédias clássicas, perduraram nos textos medievais, como vimos

---

Pierre Grimal, no *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, era filha do rei Eetes, da Cólquida, neta do sol, Hélio, e sobrinha da feiticeira Circe. Sua mãe é a Oceânide, mas, por vezes, atribui-se-lhe como mãe a deusa Hécate, patrona de todas as feiticeiras. A feitiçaria é um papel importante desempenhado por Medeia na tragédia ática, bem como na lenda dos Argonautas. Sem Medeia, Jasão não teria conquistado o velo de ouro. Foi ela quem deu unguentos ao herói para protegê-lo das queimaduras dos touros de Hefesto; ainda ajudou Jasão a adormecer o dragão com os seus encantamentos. (GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução: Victor Jabouille. 7 edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014, p. 292-294).

em Gil Vicente e, sobreviveram ao tempo e ao espaço na contemporaneidade, como é possível verificar em Suassuna. São *resíduos* culturais e mentais capazes de permanecer e atualizar-se nas sociedades de cunho religioso cristão; é matéria dotada de vigor que pressupõe uma certa mobilidade e uma certa dinâmica de força criativa capaz de ressurgir em espaços e tempos variados, conforme o seu valor imaginativo e contexto social/coletivo. Afinal, "o processo de transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos no processo civilizatório", assim afirma Roberto Pontes (2006, p. 03).

Entretanto, no período medieval, como iremos observar na obra vicentina, não se aceitava o que hoje conhecemos como "morte súbita". Ela era considerada "infamante e vergonhosa" (Ariés, 1989, p. 10-11). Uma maldição, pois rompia com a ordem do mundo em que todos os cristãos acreditavam. Morrer envenenado, sem grandes honras, ou morrer sozinho, clandestinamente, como a morte do viajante na estrada, do afogado no rio, do cadáver encontrado pelos campos ou, em especial, daquele que se enforca, são exemplos típicos da morte feia, desonrosa e repentina.

De todos os tipos de morte repentina aqui citados, a morte mais temida e mais vergonhosa de todas era a ocorrida por malefício. Esse tipo de morte abrangia aqueles que eram considerados culpados pela sociedade de algum ato maléfico, desonroso, vergonhoso e defamador como: roubar, matar, cometer adultério e participar de divertimentos libertinos. Estes estariam condenados à morte e poderiam sofrer penas terríveis. É o que poderíamos chamar de a "morte de si", pois o indivíduo, diante das circunstancias da vida, havia escolhido o caminho do Mal. Aos condenados, negava-se-lhes, por exemplo, até mesmo a reconciliação com a Igreja, porque estariam afastados de Deus, da Igreja e dos dogmas desta. Eram considerados malditos e deveriam pagar por suas ações condenáveis, tanto neste mundo quanto no outro. Ao contrário dos cavaleiros, que morriam glorificados, honrados, santificados, os condenados morriam sob a amargura do pecado e das tentações mundanais do Diabo. Por isso é que a morte anunciada era considerada um bem à alma. Esta seria a morte comum e ideal para os cristãos da Alta Idade Média. (ARIÉS, 1989, p. 10-11).

Morrer na forca, queimado numa fogueira, decapitado ou de outro modo condenado pela Igreja e pela sociedade, significava morrer não só para si, mas para Deus e para o mundo, pois, na concepção de Santo Agostinho, no livro *Agostinho: sobre o Mal*, (2006, p. 239), a vida na terra é cheia de tentações: "devemos viver nossa vida do dia-a-dia na crença de que a perfeição deve ser atingida na alma, e não no

corpo". Por isso, de acordo com o que se lê no referido autor, o cristão não deve se afastar de Deus e nem buscar a perdição, a insensatez, a angústia do viver e a finalidade da vida por si mesmo. Isso é o Mal. É a morte individual, de si mesmo, a morte para Deus.

Sendo assim, voltemos nosso olhar para Gil Vicente, no *Auto da Barca do Inferno*, no momento em que o Enforcado ali aparece. No referido texto, este personagem, depois de condenado à morte por furtos que cometera em vida, chega à ribeira das barcas e apenas dialoga com o Diabo, sem ter chance de ir à barca do anjo e tentar uma viagem para o Céu. É logo condenado ao Inferno:

DIABO
Venhais embora, Enforcado,
Que diz lá García Moniz?
ENFORCADO
(...) que fui bem-aventurado;
Que polos furtos que eu fiz,
Sou santo canonizado,
Pois morri dependurado,
Como o tordo na buiz.
DIABO
Entra cá, e remarás
Até as portas do Inferno.
ENFORCADO
Não é essa nau que eu governo.
DIABO
Entra, que ainda caberás (...)
Ora entra; pois hás-d'entrar,
Não esperes por teu pai.
ENFORCADO
Entremos, pois que assi vai.
DIABO
Este foi bom d'embarcar (...)
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 749-816)

Ironizando a situação do Enforcado, Gil Vicente o descreve como "santo canonizado". Condenado ao enforcamento, dito personagem "morre dependurado, como o tordo na buiz". Ele morre acreditando ser um "bem-aventurado" e liberto de Satanás. Na condição de condenado à morte por atos indevidos, o enforcado morre "consolado", enganosamente, por Garcia Moniz, e é entregue a Deus, ouvindo, antes de morrer, palavras em latim, de pura burla, também proferidas por Moniz: "como s'eu latim soubera". (VICENTE, C.E.T, V. 772). Tendo cometido atos indignos para a sociedade, para Igreja e para Deus, teve, por fim, uma morte vergonhosa; indigna para um cristão temente a Deus e, portanto, afastado das coisas benéficas, da luz divina, da salvação.

Já no teatro brasileiro de Ariano Suassuna, a "morte de si" também é representada pelo autor sob a forma da negação de Deus, de Cristo, da Igreja, da família, dos amigos e de si mesmo, como no momento em que João da Cruz, personagem principal do *Auto de João da Cruz*, nega o próprio nome, origem, memória e entrega sua alma ao Diabo em troca de poder, riqueza e uma vida ilusória sob o domínio do Mal, ocasionando-lhe, a destruição de si e o afastamento de Deus. João se transforma noutra pessoa: maldosa, impiedosa, incrédula, voltada para o mundo das sombras e das angústias:

> CEGO
> (...) Renuncie o seu nome e em troca dele eu lhe darei a chave do poder. (...)
> JOÃO
> Renunciarei ao nome e à força que ele tem (...)
> JOÃO (AGORA, JOÃO SEM MEDO)
> Um ano se passou e a chave de ouro me deu todo o poder que eu desejava (...) Ah, sede de poder sempre crescente! Este meu nome é um cravo de diamante voltado contra mim, contra meu sangue (...) É como se eu tivesse tido um outro; mas que me importam nomes do passado? Cresçam, meus sonhos de poder! Arrastem-me com vocês para dentro desse fogo! (...)
> JOÃO
> Sim, orgulho-me de meu nome. João Sem Medo é um nome muito grande. (...)
> REGINA
> João da Cruz! Não me viu? Nem falou comigo! João!
> JOÃO
> Com quem você está falando? Meu nome é João Sem Medo. Trema, fuja diante deste nome.
> ANJO DA GUARDA
> João Sem Medo? Então você não se chama João da Cruz?
> JOÃO
> Não! E não diga esse nome novamente. (...)
> (...) e não pense que me intimida com suas ameaças sobre um passado que nem ao menos sei se existe. (SUASSUNA, 1950, p. 20-31).

Assim como o Enforcado vicentino, o personagem João da Cruz, de Suassuna, diante das circunstâncias do mundo, acaba por escolher o caminho do Mal. Renuncia ao seu nome e "à força que ele tem" entregando-se às forças malignas e ao caminho do Mal: "Arrastem-me com vocês para dentro desse fogo!". Ao agir dessa forma, contra as leis da Igreja e de Deus, João condena-se à morte, passando a "viver" de modo imperfeito aos olhos de Deus, a satisfazer as vontades do corpo, da carne e do Diabo, como bem afirma Philippe Ariés.

Entretanto, o tema da "morte de si", tratado por Philippe Ariés em *O Homem Diante da Morte (1989)*, já está em Sófocles, por exemplo, em *Édipo Rei*,

especialmente, na cena onde o Criado relata o suicídio de Jocasta e a desgraça de Édipo ao cegar-se, morrendo assim, para a vida e para o mundo:

CORIFEU
Ah! Infeliz Jocasta! E como foi a morte?
CRIADO
Com as próprias mãos ela deu fim à existência. (...)
(...) Aos gritos Édipo acorreu, mas ele também
Não pode presenciar a morte da rainha.
(...) Então, depois de dar um grito horripilante,
Como se alguém o conduzisse ele atirou-se
De encontro a dupla porta: fez girar os gonzos,
E se precipitou no interior no interior da alcova.
Pudemos ver, pendente de uma corda, a esposa;
O laço retorcido ainda a estrangulava.
Ao contemplar o quadro, entre urros horrorosos
O desditoso rei desfez depressa o laço
Que a suspendia; a infeliz caiu por terra.
Vimos, então, coisas terríveis. De repente
O rei tirou das roupas dela uns broches de ouro
Que as adornavam, segurou-os firmemente
E sem vacilação furou os próprios olhos,
Gritando que eles não seriam testemunhas
Nem de seus infortúnios nem de seus pecados:
"Nas sombras em que viverei de agora em diante" (...)
(SÓFOCLES, 2002, Vv. 1461-1516)

Ao saber de toda a verdade, Jocasta, tentando fugir da dor e da angústia de ter se casado com o próprio filho, trancada em seu quarto, condena-se à morte. O destino lhe fora cruel. Afetada pelo mal que cometera, antes de suicidar-se, gritava, lamentava-se e se desesperava da infeliz circunstancia de vida: "Aquele esposo tido de seu próprio esposo / E os outros filhos tidos de seu próprio filho!". Quando soube do triste fim de sua esposa/mãe, Édipo, desesperado, "tirou das roupas dela uns broches de ouro / Que as adornavam, segurou-os firmemente / E sem vacilação furou os próprios olhos", dando fim à própria dor, ao mundo e à vida. Só lhes restaram "todos os males".

Conforme o exposto, podemos perceber que, assim como a "morte domada" ou "anunciada", a "morte de si" foi um tema também oriundo de um passado distante. Ela esteve presente na vida dos gregos e na vida dos povos que constituíram a Antiguidade. Era vista como repugnante, cruel e trágica, como bem demostra a obra sofocliana, por exemplo. Trata-se de uma forma de pensar as circunstâncias da morte que permaneceram ao longo do tempo e do espaço em obras literárias ou no imaginário coletivo dos viventes. Um *substrato mental,* ou seja, algo capaz de ser reinventado na literatura e na cultura e de acompanhar as mudanças culturais e ideológicas do seu tempo. Um *resíduo* que não somente foi transmitido de uma época para outra, mas que

se manteve entre o antigo e o novo, e que na soma das várias mentalidades individuais, se transformou num mecanismo vivo e constituitivo de uma força vigorosa capaz de criar um elemento efetivo do presente, e de resistir, na memória coletiva um povo, através do tempo e do espaço como nos foi apresentado tanto por Gil Vicente quanto por Ariano Suassuna.

2.2 A Igreja, a morte e os vivos: a preparação para a morte e os rituais fúnebres.

A morte, os sentimentos e as atitudes que suscitou ao longo do tempo, trouxe, acima de tudo, uma preocupação para o homem e para a Igreja Católica: a preparação para a morte e os ritos funerários apropriados à esta ocasião. Tanto nas obras vicentinas como nas de Suassuna, essa preocupação é bastante evidente e de grande relevância. De acordo com a leitura dos autos vicentinos e das peças suassunianas, encontramos evidências de ser preciso, de acordo com a mentalidade de cada época, saber como morrer e a forma exata de morrer em paz. Saber quais os cuidados que os vivos deveriam ter com seus mortos e consigo mesmo, saber o lugar onde seriam sepultados, o papel que lhes seria reconhecido pelos vivos e o respeito aos últimos desejos. Sendo assim, seria preciso, primeiramente, conhecer como viver, para em seguida, obter uma boa morte e, no Além, a salvação. Para tanto, seria preciso acreditar em Deus, ter fé na sua existência e vontades. Seria preciso também que o homem vivesse em perfeita harmonia com Deus, com a vida e com Igreja, praticar o bem e desejar o bem de todos. No *Auto da Cananéia*[29], posto em cena como personagem, Cristo diz o seguinte:

CRISTO
Com almas limpas e puras
Direis isto ao Senhor,
Firmando-o por criador
E padre das criaturas,
Que é no Céu emperador.
E direis com grande amor:
Seja louvado
Teu nome, e santificado
Neste nosso orbe menor
Como és no Céu adorado.
E direis a sua Alteza:
O teu reino venha a nós,
Em que pedis fortaleza,

[29] *O Auto da Cananéia* foi apresentado à virtuosa e nobre Dona Violante de Cabral, Dona Abadessa do convento do mosteiro de Oudivelas, a qual senhora lhe pediu que por sua devoção lhe fizesse um auto sobre o Evangelho da Cananéia. Este auto foi representado na Quaresma do ano de 1534. Centro de Estudos Teatrais (C.E.T).

E mais pedis pera nós
Graça e desperta limpeza;
E mais: perfeita grandeza
De bondade;
E pedis à Deidade
Que per toda a redondeza
Seja feita a sua vontade (...)
Faze-nos mercê do pão
De nosso sustentamento;
Porque o certo mantimento
Mais facundo
Não se cria cá em fundo,
Nem à neve, nem ao vento,
Nem na terra, nem no fundo.
E pedi-lhe, filhos, mais,
Com choros do coração,
Que nos dê ua quitação
Das dívidas em que lhes estais,
De vossa condenação.
Isto com tal condição
Lho pedireis,
Que assi perdoareis
Os males que vos farão (...)
E com gemente tenção
Lhe haveis, filhos, de pedir
Que vos possa destruir;
Cá não podeis resistir
Às tentações
Sem Deus, que vence os dragões
Que vos querem destruir
Per engano os corações.
(VICENTE, *Auto da Cananéia*, C.E.T, Vv. 315-365)

Morrer de alma limpa e de coração puro é primeira a lição que podemos tirar da fala de Cristo. Uma segunda lição é acreditar em Deus e na sua Vontade, bem como acreditar no seu Reino, na sua grandeza, bondade, graça e piedade. Outra lição importante é ter fé, ser temente a Deus e ter consciência da condenação. É preciso que os filhos de Deus possam praticar o Bem, possam perdoar e ser perdoados; que todos os filhos de Deus sejam salvos e fiquem livres de todos os males. Maria João Pimenta (1992), afirma que o *Auto da Cananéia* (1534), retoma três temas importantes a saber: o da tentação de Cristo, do Poder de Cristo e do fim do Reino do Mal. Na sua concepção Deus, o perdão, o poder da oração e da fé reunidos na figura divina seriam o meio de combater o Mal. Sem Deus no coração "cá não podereis resistir às tentações".

Dessa forma, como bem vimos no referido texto vicentino, aproveitando a popularidade dos seus dogmas, a Igreja Católica preparou, ao longo de toda a Idade Média, o homem para a morte. Viver na paz de Deus tinha grande significado para a

Igreja e para o homem medieval. Nesse contexto, vale ressaltar que vários manuais religiosos foram divulgados pela Igreja Católica ao longo de todo o período medieval, tendo por objetivo orientar o homem para o Juízo Final. Segundo Jean Delumeau (2003), no livro *O pecado e o Medo: a culpabilização no Ocidente (séculos XIII-XVIII)*, pensar na morte era refletir, acima de tudo, nos pecados, na vida terrena, na forma de agir no mundo, pois, diante da morte, era preciso ter medo de tudo ou de quase tudo: das cinzas, da decomposição do corpo humano, da agonia, das trombetas do julgamento, das visões infernais, do outro, do mundo e de Deus.

Diante disso, aconselhar o homem a ter uma boa conduta em vida era preciso. E assim foram elaborados os manuais que preparavam o ser humano para a morte na Idade Média: o *Contemptus mundi*, as *Ars Moriendi*, *Doutrina del ben Morire*, *De Arte bene moriendi, Dialoghi della vita e della morte, De Doctrina moriendi....ad mortem foeliciter appetendam, De preparatione ad mortem, Predica dell arte del bene morire, Doctrinale mortis, Ricordo del ben morire*, dentre outros. (Delumeau, 2003, p. 103-105). Conforme o autor, "esses textos traçam um caminho através da tradição monástica (...) porque foi ela que primeiro viveu e depois ensinou o "*quotidie morior"* e a necessidade de fazer da vida uma preparação para a morte" (Delumeau, 2003, p. 105). Assim, o homem tinha que temer o julgamento, recear o Inferno e desejar uma vida eterna com certo ardor espiritual e vontade. Deveria também compreender que a morte, fato inevitável na vida humana, era uma lição que todos tinham de aprender, tendo, inclusive, como modelo, a vida dos santos, eremitas, monges, padres, bispos, papas, reis, santos e outros exemplares considerados dignos de virtude pela Igreja Católica.

Em face do afirmado, vejamos um trecho do *Auto de João da Cruz* que, *residualmente*, nos aproxima de Gil Vicente e da forma de pensar o mundo, Deus, a morte, a vida e a Igreja na Idade Média:

REGINA
Deus é seu amigo. (...)
É Ele quem lhe dá casa, cama e comida. (...)
PEREGRINO
Seja bendito o pão que Deus nos dá
E a terra, as águas, frutos e rebanhos.
Seja bendita a chuva benfazeja
E a seca que dizima as plantações.
A relva muda, as árvores e as pedras,
Todas as coisas cantam, tudo canta.
A terra castigada se resseca
Sob o sopro do vento solitário
Mas tudo vive e morre na vontade
Daquele cuja glória o Céu proclama.

Sejam benditas todas as estrelas
Que boiam sobre o rio e dançam água. (...)
(SUASSUNA, 1950, p. 9-12)

Neste trecho da obra de Suassuna, a concepção de Deus como amigo e aquele que dá ao homem o necessário, é bem significante, pois a figura divina é, como vimos em Gil Vicente, bondosa, grande e piedosa. Sobre o assunto, Novais afirma que na obra de Suassuna: "Deus assemelha-se ao coronel que dirige a sua grande propriedade: a terra e os homens – o seu rebanho. Se há uma 'rés desgarrada', esta deve ser recuperada ou castigada. O que não crê no Senhor é o traidor e deve ser castigado". (NOVAIS, 1976, p. 137). Portanto, concordando com as palavras de Novais, o Pereigrino do auto suassuniano diz: "Bendito seja o pão que Deus nos dá [...] tudo vive e morre na Vontade / daquele cuja glória o Céu proclama."

Outro ponto que podemos destacar na obra de Gil Vicente, diz respeito ao modo de viver em sociedade e de viver sob a vigilância da Igreja Católica, bem como a prática dos sacramentos cristãos, dos rituais preparativos para o bem morrer e dos rituais fúnebres. No *Auto da Barca do Inferno,* por exemplo, encontramos passagens importantes referentes aos sacramentos da Igreja Católica, como a prática do santo oficio dos defuntos, as orações, as missas, as penitências, os ofertórios, as bênçãos e, o mais importante, algumas práticas funerárias, como se confessar e comungar antes de morrer, orar em prol dos finados, o luto. Citemos aqui, primeiramente, trechos das falas dos personagens Fidalgo, Sapateiro e Frade quando chegam à margem do rio e se defrontam com o Diabo, em que Gil Vicente aborda ironicamente o assunto:

DIABO
Em que esperas ter guarida?
FIDALGO
Que deixo na outra vida / Quem reze por mi. (...)
SAPATEIRO
E os que morrem confessados,
Onde tem sua passagem? (...)
(...) Como poderá isso ser,
Confessado e comungado. (....)
(...) Quantas missas eu ouvi
Não m'hão elas de prestar? (...)
(...) E as ofertas que darão,
E as horas dos finados? (...)
FRADE
Assi fui bem açoutado (...)
(...) Juro a Deus que não t'entendo:
E este hábito não me val? (...)
(...) se há-de um frade de perder,

Com tanto salmo rezado?
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 42-408)

Rezar, morrer confessado ou comungado, ir às missas e fazer ofertórios, penitenciar-se, honrar as horas dos finados ou vestir hábitos religiosos fazem parte de um ritual sagrado que prepara o homem para a morte. Entretanto, no auto, de nada adiantavam tais ações, pois as personagens não as realizavam com fé. O Fidalgo deixou quem rezasse por ele. Isso é um exemplo de ritual fúnebre. E ele? Será que ele mesmo rezou por si? O Sapateiro diz ter ouvido missa. Será que ouvir missa e depois pensar nas coisas mundanas surtiria efeito? Ele ainda diz ter morrido confessado e comungado. Temos aqui mais dois exemplos de rituais fúnebres. Mas terá mesmo se arrependido dos pecados por ele vividos no leito de morte? Já o Frade ressalta a questão do uso do hábito e de ser um homem da Igreja; que muito rezou. Contudo, terá sido ele um homem de boa virtude, fiel ao que pregava? Gil Vicente, por meio do riso, da carnavalização distorcida e/ou disforme do mundo e das coisas sagradas, da carnavalização banalizada/disforme do homem e do pensamento humano, bem representadas nas tradições relativas às imagens rabelaiseanas, conforme aponta Mikhail Bakhtin (1996), satiriza todos estes personagens, condenando-os ao Inferno. Significa dizer que, mediante o caráter oficial da Igreja e do Estado, são as boas ações realizadas em vida e a virtude do ser humano que são levados em conta na hora da morte. Caso contrário, a deformidade humana causada pelo pecado pode levá-lo ao mundo das trevas.

De acordo com a mentalidade medieval, rezar com fé, crer em Deus, ser bom, honesto, prudente, ter senso de justiça, desapego das coisas mundanas e temperança são virtudes que deveriam ser trabalhadas pelo homem ainda em vida para ter uma boa morte. Aquele que pecasse, deveria arrepender-se para assim fugir da cólera divina. Em busca da santidade, encontrar em Deus a perfeição e purificar a alma, bem como procurar estar perto dos ensinamentos de Deus e da Santa Madre Igreja, fazer sacrifícios para obter a salvação (penitências, jejum, abstinência sexual, peregrinações), seriam virtudes humanas que bem estabeleciam o encontro com o divino, pois a alma humana estaria limpa, purificada. Assim diz Santo Agostinho, no livro *Confissões*: “a minha alma é estreita habitação para vos receber; dilatai-a, Senhor. Ameaça ruina, restaurai-a. Tem manchas que ferem o Vosso olhar. Eu o reconheço e o confesso. (...) Purificai-me, Senhor, dos pecados ocultos e perdoai ao vosso servo os alheios (...)”. (AGOSTINHO,

2001, p. 56) Ou seja, para obter a salvação, conforme os ensinamentos de Santo Agostinho, era preciso reconhecer-se e buscar a restauração divina.

Na concepção de José Matoso, no livro *O Reino dos Mortos na Idade Média Peninsular*, a salvação individual também depende de um grande esforço humano. Não adianta apenas dar esmolas aos pobres e não ter misericórdia e compaixão de si e dos outros; nem somente ouvir missa, como diz o Sapateiro, ou sofrer penitências, vestir um hábito, como bem reforça o Frade no texto vicentino. Para isso, segundo Matoso, o bom cristão teria que alcançar bons méritos em vida, ser justo, puro e benévolo, bem como ainda participar com fé dos sacramentos regidos pela Santa Madre Igreja e praticar os santos ofícios. Todo esse conjunto de ações e práticas, conforme os escritos oficiais da Igreja, "destinam-se a assegurar que o reino da morte seja isolado do da vida; que se torne não só tão ofensivo quanto possível, mas até colabore na propagação da vida". (MATOSO, 1996, p. 8). Portanto, a leveza da alma humana seria a sua purificação e benevolência. Vejamos agora as falas de Brízida Vaz ao relatar seu "sofrimento" ainda em vida e, as falas do Enforcado, que descrevem sua irônica "boa-aventurança" na terra:

BRÍZIDA VAZ
Eu sou ua mártel tal,
Açoutes tenho eu levados,
E tormentos suportados
Que ninguém me foi igual (...)
(...) Eu sou apostolada,
Angelada, e martelada,
E fiz obras mui divinas (...)
ENFORCADO
(...) fui bem-aventurado; / Que polos furtos que eu fiz,
Sou santo canonizado, / Como o tordo buiz. (...)
(...) Ora já passei meu fado, / E já feito é o burel.
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 509-796)

Brízida Vaz, uma alcoviteira que sofreu "açoutes (...) e tormentos suportados", acha-se uma mártir. Ela foi, ainda em vida, "apostulada", "angelada" e "martelada" e, por causa disso, deveria ser considerada um exemplo de virtude e obter a salvação. No entanto, o que a condenara foi a vida mundana de prazeres e pecados carnais de suma gravidade que ela carrega, pesadamente, durante a desventurada travessia. Já o Enforcado, afastado de Deus e da Igreja, foi condenado à forca. Mesmo assim, acha-se um "santo canonizado" e, por isso, deveria ter uma vida Além-túmulo no Céu, pois, já

havia passado por seu "fado" e já era feito o seu "burel"[30]. A palavra "burel", segundo o Centro de Estudos Teatrais (C.E.T), significa luto que, seria assim, mais um exemplo dos rituais fúnebres encontráveis na obra de Gil Vicente, pois, sabe-se que o luto é o tempo em que a família do morto lamenta sua perda. Agora, vejamos um trecho do *Auto do Purgatório* versando sobre o mesmo tema:

ANJO
Que bens fizestes na vida,
Que te sejam cá guiantes?
LAVRADOR
Ia ao bodo da ermida
Cada santa Margarida,
E dava esmolas aos andantes;
Benzia-me pola manhan,
Levava o credo até o cabo (...)
(...) Um anal e um trintairo,
Com reponsos, ladainhas:
A Gil fiz todo repairo
Com missas d'aniversario
Trinta dias.
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 226-256)

Face ao exposto, podemos perceber a importância dos rituais de boa conduta e virtude para os cristãos da Idade Média. O Lavrador, por exemplo, dava esmolas, benzia-se ao acordar, "levava o credo", assistia as missas e respondia as ladainhas. Era um homem simples e temente a Deus. O lavrador ainda ressalta a questão do honrar o morto Gil, fazendo-lhe "todo repairo / com missas d'aniversário / trinta dias." Eis, assim, exemplos de rituais fúnebres e de honra ao morto.

Alguns desses rituais, conforme aponta Jacob Pinheiro Goldberg e Ocar D'Ambrósio, em *A Clave da Morte*, apresentavam significados diversos, como "iluminação e libertação" da alma que, mediante as orações e lamentações, caminhava em direção ao Céu; e outros que se relacionavam à imagem "tenebrosa" de um esqueleto horrendo empunhando uma foice pronta para ceifar vidas. Aos olhos dos cristãos, os ritos funerários podiam consolar tantos os vivos, quanto os mortos.

[30] Aqui há um caso de ambivalência bem interessante entre a vida terrena e vida no Além-túmulo, objetos de burla e blasfêmia. Brízida Vaz tenta se converter numa espécie de santidade. O Enforcado questiona a sua condenação pelo de fato ter ouvido palavras em latim. Ele se sentia seguro e, até mesmo, santificado. Neste caso, conforme os apontamentos de Bakhtin (1996), Gil Vicente se valeu de uma certa dualidade do mundo e da vida humana; valeu-se da existência do riso ritual, dos mitos cômicos e injuriosos, bem como de elementos paródicos existentes no teatro medieval para demonstrar a carnavalização da morte e do culto religioso em sua obra. Segundo Bakhtin, o riso atinge as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso. (...) O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre os seus semelhantes. (...) O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo (...) (BAKHTIN, 1996, p. 12-20).

(GOLDBERG; D'AMBRÓSIO, 1992, p. 42). Na visão de Matoso os rituais praticados em favor dos mortos traziam também tranquilidade para os vivos. Garantiam aos vivos a proteção contra todos os males invisíveis; e uma espécie de solidariedade entre vivos e mortos passa a existir e a se intensificar, em especial, com as celebrações religiosas públicas em honra do morto (missas, luto, esmolas aos pobres, por exemplo). "Garante-se assim, a sua eficácia e obtem-se, por isso mesmo, um ambiente de confiança que esconjura o medo". (MATOSO, 1996, p. 82).

No *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna explorou a questão da vida, da morte, da Igreja e dos rituais fúnebres de forma irônica e descontraída, colocando em destaque, a morte do cachorro da Mulher do Padeiro, enterrado no cemitério da cidade com direito a cortejo, padre, sacristão e o Oficio dos Mortos entoados em latim. Esse complexo e divertido enterro, simboliza, na obra do autor paraibano, a morte dos poderosos que, de modo pomposo, tinham seus sepultamentos realizados com grandeza e estilo. Porém, o enterro do cachorro, com direito a palavras em latim, só ocorreu por causa de um único fator: o testamento. Nele, o cachorro, "um santo animal", "inteligente", deixava representativa quantia em dinheiro para o Padre, o Bispo e o Sacristão. Vamos ao texto:

> SACRISTÃO
> Que é aquilo? Que é aquilo? (...)
> Mas um cachorro morto no pátio da Casa de Deus?
> PADEIRO
> Morto?
> MULHER DO PADEIRO
> Morto? (...)
> Ai, meu Deus, meu cachorro morreu! (...)
> Se o senhor tivesse benzido o bichinho, a essas horas ele ainda estaria vivo. (...) (SUASSUNA, 2005, p. 41-45).

Embora a passagem seja risível, percebe-se que a fé em Deus e na Igreja, de acordo com o texto apresentado, continua sendo, na atualidade, símbolo de salvação e de cura dos males que circundam o homem e o seu viver. Na visão da Mulher do Padeiro, se o Padre tivesse benzido o cachorro a tempo, ele ainda estaria vivo e com saúde. Com a morte do cachorro Xareú, o padre agora teria que realizar, conforme os ditames da Igreja Católica, o enterro do animal generoso. Leiamos:

> MULHER DO PADEIRO
> Mas tem uma coisa, agora o senhor enterra o cachorro!
> PADRE
> Enterro o cachorro?
> MULHER DO PADEIRO

> Enterra e tem que ser em latim. De outro jeito não serve, não é?
> PADRE
> Vocês estão loucos! Não enterro de jeito nenhum.
> MULHER
> Está cortado o rendimento da irmandade! (...)
> Meu marido considera-se demitido da presidência.
> A vaquinha vai sair daqui imediatamente! (...)
> PADRE
> Oh, mulher cruel! (...) Não me decido coisa nenhuma, não tenho mais idade para isso. Vou é me trancar na Igreja e de lá ninguém me tira! (...) Não enterro! (...) (SUASSUNA, 2005, p. 45-47).

Desesperada e abalada pela grande perda, a Mulher do Padeiro exige do Padre que seu "ente querido" seja enterrado e receba os sacramentos da Igreja em latim. Começa então, uma grande confusão, pois o Padre nega-se a fazer a ação herética e pecaminosa. Diante da reação do Padre, ela o ameaça, tirando-lhe as regalias oferecidas à Igreja. Eis aqui algo condenável na conduta da Igreja Católica: aliada quase sempre aos poderosos, usufruía de regalos e benefícios não condizentes com sua real pregação. Continuemos a leitura do auto:

> JOÃO GRILO
>
> (...) vai ser difícil cumprir o testamento do cachorro, na parte do dinheiro que ele deixou para o padre e para o sacristão.
> SACRISTÃO
> (...) Cachorro tem testamento?
> JOÃO GRILO
> Esse era um cachorro inteligente. Antes de morrer, olhava para a torre da Igreja toda vez que o sino batia. (...) ele queria ser abençoado pelo padre e morrer como cristão. Mas nem assim ele sossegou. Foi preciso que o patrão prometesse que vinha encomendar a benção e que, no caso dele morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão.
> SACRISTÃO (ENXUGANDO UMA LÁGRIMA)
> Que animal inteligente! Que sentimento nobre! (Calculista) E o testamento? Onde está?
> JOÃO GRILO
> Foi passado em cartório, é coisa garantida. (...)
> SACRISTÃO (AO PADRE)
> O vigário é o senhor, mas quem sabe quanto vale o testamento sou eu.
> PADRE
> Hein? Testamento? (...) E ele deixou testamento?
> PADEIRO
> Só para o vigário ele deixou dez contos.
> PADRE
> Que cachorro inteligente! Que sentimento nobre!
> JOÃO GRILO
> E um cachorro desse ser comido pelos urubus! É a maior das injustiças!
> (SUASSUNA, 2005, p. 48-52)

Astucioso, João Grilo cria a história do testamento. Segundo o amarelinho do Grilo, o cachorro havia deixado a quantia em dinheiro para os membros da Igreja Católica, firmando, assim, a sua fé em Deus e na Santa Madre Igreja[31]. Esse ato "nobre" mudou, repentinamente, a visão do Padre e do Sacristão sobre o animal, o sacrilégio de se enterrar um cachorro com reponso em latim e da loucura que representava este ato: "Que cachorro inteligente! Que sentimento nobre!". Vale Ressaltar também que, quando o cachorro foi visto morto na porta da Igreja pelo Sacristão, foi chamado de "aquilo" e tratado com desprezo: "Que é aquilo? Que é aquilo? (...) um cachorro morto no pátio da casa de Deus? (...) vou reclamar à Prefeitura." (SUASSUNA, 2005, p. 41-42). Notoriamente, assim como em Gil Vicente, a carnavalização também se faz presente na obra de Suassuna. Neste caso, encontramos no *Auto da Compadecida resíduos* de certa comicidade que distorce o dogmatismo religioso tão bem empregados no teatro medieval e, também, segundo os apontamentos de Bakhtin (1996), nas obras de Rabelais.

Ainda voltado para o universo de Rabelais e para o teatro medieval, destaquemos, conforme os fragmentos do auto de Suassuna, a parodização do sacro. Seguindo os estudos de Bakhtin (1996), no teatro medieval existia uma pluralidade de paródias acerca do sagrado, dentre elas, as numerosas liturgias dos beberrões, dos jogadores, dos bobos; paródias das leituras evangélicas, das orações, dos hinos religiosos, dos salmos; paródias de testamentos – testamento do porco, testamento do burro, da vaca, do gato -, epitáfios paródicos e outros. Tratava-se de uma infinidade de textos literários "consagrados pela tradição e tolerados em certa medida pela Igreja. (...) Eram ecos do riso dos carnavais públicos que repercutiam dentro dos muros dos mosteiros, universidades, colégios". Era uma "literatura cômica em língua vulgar" bastante rica e diversificada. (BAKHTIN, 1996, p. 12-13). Percebemos com isso que a história do testamento do cachorro, no *Auto da Compadecida*, além de ser engraçada, tem uma historicidade, ou seja, pertence a uma tradição antiga desenvolvida nas festividades e espetáculos medievais como a Festa dos Tolos, os Charivaris, a Festa do

[31] A história de Xaréu e do seu enterro está no primeiro ato do *Auto da Compadecida*. De acordo com Ariano Suassuna, na obra *Almanaque Armorial* (2008), organizado pelo professor Carlos Newton Júnior, a história foi baseada num folheto cômico intitulado *O Enterro do Cachorro*, publicado por Leonardo Mota, sem autoria. Contudo, por meio do pesquisador Evandro Rabelo, Suassuna descobriu que o folheto publicado por Leonardo Mota é um fragmento de *O Dinheiro*, de autoria de Leandro Gomes de Barros. Portanto, *O Enterro do Cachorro e O Dinheiro* são dois títulos de um mesmo folheto de Leandro Gomes de Barros. (SUASSUNA, 2008, p. 180).

Corpo de Deus, a Festa do Burro, das Diabruras e Mistérios, das Sotties e das Farsas. Há também um teor satírico que escarnece a sociedade e a religiosidade de então, num processo de atualização de imagens e *substratos mentais* de cunho ritualístico e blasfematório que se mantiveram presentes na memória cultural-artística de Suassuna e no Romanceiro popular. "O riso degrada e materializa" (...) e "subsiste consideravelmente na arte, na literatura". (BAKHTIN, 1996, p. 17-18).

Segundo a tradição medieval, os testamentos deixados pelos mortos, tinham de ser cumpridos. Eles mantinham a legitimidade do morto e daqueles que dele dependiam, em destaque, a Igreja. Caso contrário, os mortos, como bem afirma Le Goff (1994), Schmitt (1999), Ariès (1989), Matoso (1996) e Huizinga (2015), poderiam atormentar os vivos. Matoso (1996) ressalta que a prática de fazer/elaborar testamentos vulgarizou-se por volta do final século XIII, acompanhando assim, o desenvolvimento econômico, religioso e urbano da sociedade europeia. Para o autor, "mais do que lembrar a memória dos antepassados, fazer testamento era, sobretudo, assegurar a própria salvação". (MATOSO, 1996, p. 126). Conforme aponta Philippe Ariès, o testamento, primeiramente foi um documento de cunho religioso e quase sacramental desenvolvido pelos membros da Igreja e, principalmente, pelo fiel cristão, que tinha por objetivo, ganhar um lugar certo no Além-túmulo ficando mais próximo de Deus. Por isso, é de se compreender a fala do Sacristão quando diz: "quem sabe quanto vale o testamento sou eu". Dessa forma, sem perder completamente toda a riqueza conquistada em vida, os donos de grandes propriedades e grandes riquezas beneficiavam a si, à Igreja e também, aos familiares e aos pobres, estando assim, salvos, ou pelo menos com seus pecados diminuídos. É uma espécie de "contrato de segurança concluído entre o indivíduo mortal e Deus, por intermédio da Santa Igreja". (ARIÉS,1989, p. 200-205).

Desse modo, o testamento era forma de legitimação terrena e de morrer em paz, pois o moribundo, no último instante, sabia que parte de sua riqueza estaria destinada a Deus, à Igreja, aos pobres, e uma outra, bem pequena, à família. Assim, mediante a vontade dos fiéis católicos e da fé depositada em Deus, a Igreja conseguiu, ao longo dos séculos, dominar os ritos funerários e a mentalidade do povo cristão sobre a vida após-morte, bem como tornar-se grande e rica instituição. Voltando à cena em comento, não é à toa que tanto o Padre quanto o Sacristão, pensando no testamento e no dinheiro que iriam ganhar, também qualificam o cachorro de "inteligente", "dono de um sentimento nobre". Voltando ao auto lemos:

PADRE

> Comido, ele? De jeito nenhum. Um cachorro desse não pode ser comido pelos urubus! (...)
> Mas que jeito pode-se dar nisso? Estou com tanto medo do Bispo! E tenho medo de cometer um sacrilégio!
> SACRISTÃO
> Que é isso, que é isso? Não se trata de nenhum sacrilégio. Vamos enterrar uma pessoa altamente estimável, nobre e generosa, satisfazendo, ao mesmo tempo duas outras pessoas altamente estimáveis, nobres e generosas (referindo-se à Mulher do Padeiro e ao Padeiro). Não vejo mal nenhum nisso. (...) Eu faço tudo! (...)
> PADRE
> Você faz tudo?
> SACRISTÃO
> Faço! (...)
> Em latim.
> PADEIRO
> E o acompanhamento?
> JOÃO GRILO
> Vamos eu e Chicó. Com o senhor e sua mulher, acho que já dá um bom enterro! (...)
> SACRISTÃO
> Se é assim, vamos ao enterro. (João Grilo estende a mão a Chicó, que aperta calorosamente) Como se chamava o cachorro?
> MULHER DO PADEIRO
> Xaréu.
> SACRISTÃO
> (enquanto se encaminha...em tom de canto gregoriano) Xaréu. Absolve, *Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum.*
> TODOS
> Amém!
> (saem todos em procissão...).
> (SUASSUNA, 2005, p. 52-55).

E assim, Xareú, por conta do testamento, é enterrado com todas as pompas que um "bom cristão" deveria ter: cortejo, padre, sacristão, choro, lamentações, orações e palavras do Ofício dos Mortos em Latim. E mais, com a chegada do Bispo no enredo da trama, o enterro do cachorro se enobrece:

> PADRE
> Sim. O cachorro tinha um testamento. Maluquice da dona! Deixou três contos de réis para o Sacristão, quatro para a paróquia e seis para a diocese.
> BISPO
> É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal inteligente! Que sentimento nobre!
> (SUASSUNA, 2005, p. 68-69).

Como vimos no trecho referido, quem tem como pagar por um sepultamento pomposo e honroso consegue as bênçãos da Igreja e a graça divina. Ariano Suassuna, de

modo irônico, acaba fazendo uma crítica à sociedade e à religiosidade de seu tempo. Assim como Gil Vicente, ele criticou as más condutas de representantes da Igreja e a relação destes com os ricos e poderosos. Movidos pelo dinheiro, como vimos no referido auto, os membros da Igreja Católica logo prestaram as suas condolências e realizaram o enterro do cachorro, sem nenhum remorso ou atitude contrária. Fica então exposta a representação de uma crítica social e religiosa degradante, farsesca e disforme, conforme apontam os estudos de Bakhtin sobre o medievo.

Segundo Philippe Ariès (1989), durante os rituais de sepultamento e pós-sepultamento de homens de grande riqueza, era comum mandar rezar missas em diversas igrejas, inclusive, ao mesmo tempo. Era comum também pagar aos pobres determinada quantia em dinheiro para orar, chorar e se penitenciar em prol daquele que partiu. Toda e qualquer ação benéfica seria de grande valia para obter a salvação no Além-túmulo. Os nobres e os clérigos eram absolvidos e abençoados por bispos e padres em vida, bem como poderiam ser mais ainda depois da morte. Quem tinha poder e dinheiro se valia de água benta, cerimônias religiosas de corpo presente, missa de sétimo dia, missa de um mês, dois, três, seis meses, um ano, dois, três ou até, em algumas ocasiões, missas vitalícias. Nas missas de corpo presente liam-se salmos, eram feitas lamentações perto do corpo do morto, elogios ao defunto. Havia até quem contratasse carpideiras para chorá-lo. Os grandes cortejos eram reservados aos grandes homens, dignos de grandes honrarias, celebrações e autores de testamentos valiosos. Os pobres que acompanhavam os grandes cortejos e participavam dos velórios, ganhavam esmolas. Muitos membros da família e outras pessoas pobres escolhidas pelo defunto sofriam o luto. Nas igrejas, liam-se os nomes dos mortos no início da missa. Diziam-se também Dípticos e liam-se as "*nominas*" em voz alta: a dos vivos, a dos santos e a dos mortos.

Mas, para muitos pobres e desvalidos, o enterro era bem diferente. Eles apenas recebiam as bênçãos divinas de um padre ou de um bispo. O cortejo era simples e sem pompas. Somente os mais próximos acompanhavam o defunto até a cova coletiva. No *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, no final do enredo, acontece o "enterro" de João Grilo. Simples, sem multidão, padre, Igreja; apenas Chicó, seu grande amigo, e mais um palhaço. Estes arranjaram uma rede e colocaram nela o corpo do amigo:

> CHICÓ
> Ai, ai, nunca pensei que João fosse tão pesado!
> PALHAÇO

> Vamos descansar um pouco, que o cemitério é longe. (Deitam o corpo, dentro da rede, no chão e sentam-se um pouco, enxugando o suor).
> CHICÓ
> Quando eu penso que o pobre de João não tem nem direito a um enterro em latim! Coitado, está mais abandonado do que o cachorro do Padeiro. Pobre de João! (SUASSUNA, 2005, p. 162-163).

Diferentemente do cachorro Xareú, enterrado no cemitério da cidade com todas as regalias, o pobre do João Grilo, honrado e conduzido ao cemitério apenas por dois amigos mais próximos "não tem direito a um enterro em latim!". Este seria ainda enterrado num cemitério simples e longe da cidade, conforme aponta a fala do Palhaço: "Vamos descansar um pouco, que o cemitério é longe". (SUASSUNA, 2005, p. 162). Nem direito a um caixão para ser enterrado João Grilo teve. Apenas uma rede o conduziria ao Além-túmulo. Ainda no *Auto da Compadecida*, encontramos a seguinte fala de Chicó, que diferencia a morte entre ricos e pobres. Para ele, a morte dos ricos é cheia de confusão; é outro tipo de morte:

> CHICÓ
> É, o cachorro já estava morto, mas você sabe como esse povo rico é cheio de confusão com os mortos. eu, às vezes, chego a pensar que só quem morre completamente é pobre, porque com os ricos a confusão continua por tanto tempo depois da morte, que chega a parecer que ou eles não morrem direito, ou a morte deles é outra! (Suassuna, 2005, p. 71.)

A citação expõe uma verdade universal: o morto rico não morre tão cedo. Mesmo estando em outro plano, fica preso à terra, aos bens materiais, à família, à partilha dos bens, ao testamento. Até parece, como bem afirma Chicó, que o morto rico "não morre direito". Já a morte do pobre é simples. Lamentações, choros, um enterro simples e digno, e sem confusões. Quem "morre de verdade é pobre", assim diz Chicó, pois este, nada tem, em termos materiais.

Entretanto, tanto a questão dos rituais fúnebres quanto as do enterro e do testamento[32] são elementos que também podemos encontrar em períodos longínquos. Na Grécia Antiga, no Canto XXIV da *Ilíada*, de Homero, nos deparamos com o momento em que Príamo, Rei dos troianos, vai ao campo inimigo suplicar o corpo do filho Heitor, morto em combate, para fazer todas as honras e cultos ao corpo do herói:

[32] Ainda sobre o enterro do cachorro e o testamento, Suassuna, tendo como base os apontamentos do professor de Literatura Hispânica da Universidade da Califórnia, Professor Enrique Martínez López, diz que a referida história é um conto popular de origem moura, passado com os árabes do norte da África para a Península Ibérica. "Quando escrevi a peça, ignorava esse fato, que, aliás, é comum na literatura popular e na erudita que dela se origina (...)". (SUASSUNA, 2008, p. 180).

PRÍAMO
(...) Heitor... venho remi-lo à frota Argiva
Com magníficos dons. Respeita os numes;
Por teu bom pai, de um velho te apiades:
Mas infeliz do que ele, estou fazendo
O que nunca mortal fez sobre a terra:
Esta mão beijo que matou meus filhos". (...)
"(...) Dentro sem sepultura está meu filho.
Redimido, o mais breve mo apresentes; (...)
AQUILES
"Fiz, Príamo, o teu gosto, jaz teu filho
No fétero; ao partir, na aurora o vejas.
(...) Divo ancião, prantearás teu filho.
Tens muito que chorar, sossega um pouco". (...)
E o Tróico rei: "Se em funerais consentes
Ao meu bom filho, esse favor me é grato. (...)
(...) ao luto nove dias,
À sepultura o décimo e ao banquete,
Ao túmulo o seguinte se consagre;
Já que é força, ao dozeno combatamos." (...)
"O que pedes será, tornou-lhe Aquiles;
O ataque sustarei todo esse tempo." (...)
(HOMERO, 2009, vv, 359-630)

A fúria de Aquiles é imensa. Aquiles faz passar o cadáver de Heitor por três vezes ao redor do túmulo de Pátroclo. De acordo com a concepção clássica, isso é um ato de abuso e desrespeito ao morto. Entretanto, Príamo, rei dos tróias, chega ao acampamento dos gregos e, como vimos na citação, lança-se aos pés de Aquiles. Suplica-lhe o corpo do filho ao inimigo. Mesmo sendo uma personagem complexa devido às suas paixões, Aquiles, piedoso, concede o direito a Príamo de sepultar o filho, Heitor. O herói grego promete entregar-lhe o cadáver e concede-lhe doze dias para as honras fúnebres, executando assim, um ato heroico.

Já no que se refere à tragédia grega, citemos um trecho de *Antígona*, que versa sobre o direito natural do sepultamento:

ANTÍGONA (À ISMENE)
Pois não ditou Creonte que se desse a honra
Da sepultura a um de nossos dois irmãos
Enquanto a nega ao outro? Dizem que mandou
Proporcionarem justos funerais a Eteócles
Com a intenção de assegurar-lhe no Além-tumulo
A reverência da legião dos mortos;
dizem, também, que proclamou a todos os tebanos
A interdição de sepultarem ou sequer
Chorarem o desventurado Polinices:
Sem uma lágrima, o cadáver insepulto
Irá deliciar as aves carniceiras
Que hão de banquetear-se no feliz achado. (...)
GUARDA (A CREONTE)

Então eu vou falar! O morto... alguém há pouco
O sepultou e foi-se embora; apenas pôs alguma terra seca recobrindo as carnes
E praticou deveres outros de piedade. (...)
GUARDA (AO CORIFEU)
Aqui está a autora da façanha: há pouco
Pilhamo-la enterrando-o (...)
GUARDA (A CREONTE)
(...) Vimos a moça;
Ela gritava agudamente, como pássaro
Amargurado ao ver deserto o caro ninho,
Sem suas crias. (...)
ANTÍGONA
Fui eu a autora; digo e nunca negaria. (...)
ANTÍGONA (A CREONTE)
A morte nos impõe as suas próprias leis. (...)
CORO
(...) Não se deve
Ofender os deuses em nada.
A desmedida empáfia nas palavras
Reverte em desmedidos golpes
Contra os soberbos que, já na velhice,
Aprendem afinal prudência.
(SÓFOCLES, 2002, vv. 23-1492)

No trecho citado, o embate entre Creonte e Antígona, transforma-se num grande duelo: de um lado, o poder e a lei da cidade e dos homens; do outro, o poder e a lei natural dos deuses e dos mortos. Na visão de Antígona, os dois irmãos teriam que ser sepultados, e não apenas um, pois um cadáver desonrado, sem lágrimas, insepulto, largado ao tempo, não seria aceito no mundo dos mortos. Além disso, seria devorado facilmente pelos animais. Essa atitude de Creonte, conforme Antígona, seria uma ofensa aos mortos e aos deuses, pois o sepultamento do indivíduo é um ritual sagrado. Para Creonte, Polinices teria se tornado um inimigo de Tebas, e sua morte, era uma morte inimiga, ou seja, não merecia as honras fúnebres. Antígona morre como heroína, gloriosa e honrada por ter sacrificado a própria vida em favor do irmão insepulto, porque o sepultamento é um ritual sagrado.

Sobre testamentos, citemos um trecho do *Diálogo dos mortos* de Luciano[33], versando sobre a questão dos jovens mancebos e de outros interesseiros que se aproximavam das pessoas mais velhas, ricas e sem filhos por interesse testamentário, oferecendo-lhes, falsamente, atos de bondade, carinho e amizade:

PLUTÃO

[33] Conforme Américo da Costa Ramalho (1998), trata-se de uma obra que revela não só traços da tradição pagã, mas ainda "uma informação superficial sobre o cristianismo", considerado, pelo autor, como uma "nova religião"; uma "seita como as outras" (LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998, pp. 7-11).

> Conheces o velho, falo daquele velho, o rico Eucrates, que, se não tem filhos, tem atrás de si cinquenta mil caçadores de testamento?
> HERMES
> Sim, o de Sicione, não é? E então?
> PLUTÃO
> Esse mesmo, ó Hermes. Deixa-o viver, sobre os noventa anos que viveu, medindo-lhe outros tantos, se é possível, ou ainda mais, e aos aduladores dele, Carino, o jovem, e Dâmon e todos os restantes, arrasta-os para baixo, um atrás dos outros. (...)
> (...) Vós, os amadores de velhas e de velhos, principalmente se estes não tiverem filhos (...) fingem (...) para também terem amadores. Depois, nos testamentos, costumam ficar excluídos os que há muito lhes carregavam com a lança (...) (LUCIANO, 1998, pp. 22-25)

Outra obra de grande valor, oriunda do Antigo Império Romano, para os estudos a respeito da morte e dos rituais fúnebres é o *Asno de Ouro*, de Apuleio[34]. Trata-se, na verdade, de uma obra que ressalta questões amedrontadoras e, ao mesmo tempo, risíveis: as bruxarias e os mistérios dos encantamentos e poções mágicas; a morte; as metamorfoses por meio de rituais sombrios e diabólicos; a morte, os rituais fúnebres, o luto; as narrativas populares sobre os mortos; feitiços, magia negra e muita aventura; as festas populares em honra do deus do riso e as encenações bufônicas de cunho trágico; ritos de ressuscitação; rituais egípcios sobre a morte. Sobre tais assuntos, leiamos, primeiramente, histórias sobre os mortos e a violação das sepulturas pelas feiticeiras:

> (...) Pois as próprias sepulturas dos mortos não estão seguras, dizem, mas ali vão roubar, nos montículos de terra, e nos restos das fogueiras dos condenados, relíquias tomada dos cadáveres, para a perdição dos vivos. E no próprio momento das cerimônias fúnebres, velhas mágicas avançam, céleres como pássaros, sobre aqueles que procedem ao sepultamento. (APULEIO, 1958, p. 46).

Citemos ainda a questão da vigília fúnebre e a segurança do morto, bem como o ataque das feiticeiras para roubar membros do falecido e praticar magia negra:

> Tornei a perguntar: "E em que consiste essa vigília fúnebre? Dize-mo, eu te peço." Para começar, respondeu ele, é preciso ficar bem desperto, do princípio ao fim da noite, com os olhos abertos, sem cochilos, fixos sobre o cadáver; não voltar a vista para nada, nem

[34] Segundo Ruth Guimarães (1958), o enredo da obra é o seguinte: um moço, viajando de sua pátria para a Tessália (considerada a terra das artes mágicas), com o auxílio de uma escrava, cuja ama é uma feiticeira, tenta se transformar em coruja, mas por infelicidade, trocam os potes do unguento que se passava no corpo para conseguir tal resultado, e a metamorfose faz dele um burro, em vez da ave desejada. Não parece muito grave o mal, pois é bastante comer pétalas de rosa para readquirir a figura humana. Na mesma noite, tendo o moço, em virtude da nova aparência, se recolhido à estrebaria, com o seu cavalo e mais um burro pertencente ao hospedeiro, Milão, vêm os bandidos da montanha, matam o dono da casa e levam, carregados de prataria furtada, os três animais. O livro conta as aventuras do burro, que fora gente, e várias outras histórias. ((APULEIO, Lúcio. *O Asno de Ouro*. Introdução, notas e tradução direta do Latim de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1958, p. 10)

> riscar um olhar de lado. Pois quando essas medonhas criaturas, que têm o poder de se transformar em animais, tomam a forma de um irracional qualquer, deslizam tão furtivamente, que enganariam sem esforço os próprios olhos do Sol e da Justiça. Revestem-se da figura de pássaros, de cães, de ratos, e até de moscas. Depois, por meio de seus infernais encantamentos, fazem o vigilante cair no sono da morte. (APULEIO, 1958, p. 47-48).

Vejamos, conforme a obra de Apuleio, um trecho que narra os rituais fúnebres de um membro da Aristocracia:

> Segundo o uso tradicional, como se tratava de um membro da aristocracia, faziam-lhe funerais públicos e o cortejo passava através do fórum. Eis que saiu ao seu encontro um homem de roupa sombria, triste, lavado em lágrimas, arrancando os nobres cabelos brancos. Esse ancião se atirou para uma urna funerária, agarrou-a com as duas mãos e disse com voz forte, se bem que sacudida de contínuos soluços: "apelo para a vossa boa fé, Quirites, apelo para a piedade pública; para vingardes a morte de um dos vossos e para impordes a uma infame celerada o castigo que merece o último dos criminosos (...). (APULEIO, 1958, p. 50-51).

E por fim, vamos ao momento da obra em que um sacerdote egípcio evoca os seus deuses e ressuscita, por alguns minutos, o defunto, para revelar-lhes o motivo da sua morte e quem o matou:

> Temos entre nós o egípcio Zatchalas, profeta de primeira ordem, que, mediante um preço muito elevado, combinou comigo trazer por um momento, dos infernos, o espírito do defunto, e chamar esse corpo da morte para a vida. (...) Instado desta maneira, o profeta colocou um raminho de planta na boca do morto, e outro sobre seu peito. Depois, voltando-se para o Oriente e invocando em silêncio a augusta majestade do Sol que subia no horizonte, pela solenidade dessa atitude, fez crescer cada vez mais, entre os assistentes, a expectativa do milagre. (...) E eis que o peito se distende e se eleva. O pulso começa a bater. O corpo se anima de um sopro de vida, o cadáver se levanta e o moço fala (...). (APULEIO, 1958, p. 51-52).

Diante de tais exposições, verificamos que o imaginário existente em torno dos ritos funerais e da morte é algo complexo e diversificado. Para os pagãos, o ritual fúnebre era sagrado, obedecia às leis da natureza e o morto era honrado com lágrimas e sepultamento digno. Entretanto, com o passar do tempo, a tradição de cultuar e honrar os mortos foi transplantada e atualizada para a Idade Média, seguindo, naquele período, as normas de conduta impostas pela Igreja Cristã. Portanto, entendemos que, diante da morte, sobreviveram *resíduos* relativos aos cultos e honras que devem ser respeitados e cumpridos, como: não deixar um morto sem sepultamento; honrar o corpo do trespassado, cultuá-lo, velá-lo, fazer as honras fúnebres; cumprir os seus últimos desejos, entre outros. Esses traços de mentalidade que se traduzem nos rituais fúnebres,

são *substratos mentais* que permaneceram, ao longo do tempo e do espaço, substanciando-se como algo que remanesce tanto na sua temática como na sua forma, caracterizando-se, coletivamente, como um bem sócio-cultural-religioso dotado de força viva capaz de se manifestar adaptados/cristalizados aos tempos atuais, pois estes elementos *residuais* reconstituem, consciente ou inconscientemente, a história mítica da morte e dos rituais fúnebres, bem como a criação de um imaginário que estabelece ligação ímpar entre o mundo dos vivos e o dos mortos. Sobre o assunto, Matoso afirma: "a lenta e parcial penetração do cristianismo explica que, após séculos de evangelização, se detectassem ainda reminiscências pagãs, sobretudo, ao nível das práticas religiosas, ditas populares. O sistema pré-cristão da morte e a morte cristã não eram dois domínios separados (...)". (MATOSO, 1996, p. 125). Como exemplo de atualização do ritual clássico na Idade Média, podemos citar novamente um trecho do Lavrador no *Auto do Purgatório,* que ressalta a necessidade de honrar o corpo do morto e orar pela defunto:

LAVRADOR
Um anal e um trintairo,
com reponsos, ladainhas:
A Gil fiz todo repairo
com missas d'aniversário
trinta dias.
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 252-256)

Outro exemplo de atualização do clássico na obra vicentina acontece quando o Fidalgo, no *Auto da Barca do Inferno*, fala da sua esposa ao Diabo e dos ritos fúnebres por ela realizados: orações, lamentações, choros. Embora esses atos tenham sido realizados falsamente pela esposa do Fidalgo, eles tiveram um sentido significativo, pois representavam a dignificação do corpo e da alma:

FIDALGO
Que deixo na outra vida / quem reze sempre por mi (...)
Cant'a ela bem chorou (...) / E as lástimas que dizia!
(VECENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, 43-160)

Essa dignificação do corpo e da alma, extremamente importante no período clássico e no medievo, também se faz presente na obra de Ariano Suassuna. É o caso, como vimos anteriormente, do enterro do cachorro, em latim, como também do quase enterro de João Grilo. No primeiro momento, referente ao enterro do cachorro, a Mulher do Padeiro, articulada com as artimanhas de João Grilo, fez de tudo para enterrar o animal. João Grilo criou a história do testamento, e a Mulher do Padeiro

confirmou o ardil para se fazer cumprir a "vontade do seu ente querido". No segundo momento nos deparamos com o enterro de João grilo, simples, porém, honroso.

Diante do exposto, fica claro que, tanto nas peças vicentinas como nas de Suassuna, fosse rico ou fosse pobre, homem, mulher ou criança, a realização dos ritos funerais e a preparação para a morte eram preocupação de todos. Os defuntos precisavam ser cultuados e enterrados com a benção de Deus e a proteção divina. Muitos eram os rituais de sepultamento: havia um culto familiar, missas, ofícios diversos, ladainhas, lamentações, luto, cortejos. O morto teria que alcançar a salvação através dos esforços dos vivos. Portanto, honrar e respeitar o morto seriam atos benéficos para aqueles que seguiam a vida na terra e para os que faziam a sua travessia para o Além-túmulo.

2.3 A Travessia, o Rio, o Barco e o Barqueiro: a viagem dos mortos.

No teatro medieval vicentino, três elementos são importantes para a compreensão da morte como ritual de travessia: o rio, o barco e o barqueiro. Eles estão, visivelmente, presentes na Trilogia das *Barcas*. São elementos, como veremos logo a seguir, ligados a longa tradição e que, mediante demorado processo de hibridação cultural, transmissão e atualização de substratos mentais, foram se adequando e/ou mesclando-se às formas de pensar a morte na Idade Média, seguindo toda uma concepção religiosa estabelecida pelos ideais do Cristianismo e da Igreja Católica. Sendo assim, primeiramente, vejamos alguns trechos dos autos que compõem a Trilogia das *Barcas* e que ressaltam o tema da morte como travessia:

DIABO (AO FIDALGO)
Vai ou vem, embarcai prestes:
Segundo lá escolhestes,
Assi cá vos contentai.
Pois que já a morte passastes,
Haveis de passar o rio. (...)
FIDALGO (AO ANJO)
Que me digais, pois parti tão sem aviso (...)
ONZENEIRO (AO DIABO)
Inda agora faleci,
Deixai-me buscar batel.
PARVO (AO ANJO)
Quereis-me passar além?
OS QUATRO CAVALEIROS
(...) Senhores, que trabalhais / Pola vida transitória,
Memória, por Deus, memória / Deste temeroso cais.

(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 54-826)

LAVRADOR
Da morte venho eu cansado,
E cheio de refrigério (...)
PASTOR
Senão anda que te vás,
Enha mãe nega gritar,
E chorar que chorarás.
Agora quero passar;
Perem não me levarás.
MOÇA
Minha mãe, valei-me aqui
Que quando de vós parti,
Não cuidei d'achar o Demo.
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 126-602)

MORTE (AO DIABO)
(...) Verás como no me escapa
Desde el Conde hasta el Papa.
Haced prestes la partida.
MORTE (AO CONDE)
Señor Conde prosperado,
Sobre todos mas ufano,
Ya passastes por mi vado.
IMPERADOR
(...) Adonde me traes, Muerte?
Que te hice triste yo?
CARDEAL
Todo hombre que es nacido
De muger, tien breve vida; (...)
Cuando la vida gozamos,
Como dela partimos,
Y como sombras passamos (...)
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 36-668)

De acordo com a leitura dos fragmentos textuais apresentados, podemos destacar algumas palavras e/ou expressões que nos dão a ideia de travessia, como: "vai ou vem", "passar", "partir", "venho eu cansado", "agora quero passar", "adonde me traes", "breve vida". No contexto, elas designam a transição da vida para o momento da morte. Dessa forma, podemos assim reforçar as concepções de Le Goff, Schmitt, Van Gennep e muitos outros que falaram da morte como um processo de travessia. Acrescentemos ainda a concepção encontrada no *Dicionário de Simbolos*, de Jean Chevalier e Alain Cheerbrant (1991), em que a morte, "enquanto símbolo [...], além de perecível e destrutível, [...] é introdutora aos mundos desconhecidos do Inferno ou do Paraíso [...]." É um processo em que "todas as iniciações atravessam uma fase da morte". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 621). Portanto, a morte, mediante o contexto

apresentado, está relacionada a um fenômeno de mudança de estado e/ou movimentação entre universos diferentes – vida e pós-morte; referindo-se também à questão da temporalidade humana, ou seja, à efemeridade da vida. Diz respeito ainda ao processo de mudança – fim e começo de uma nova jornada: um processo que exige do indivíduo um fim, para em seguida, reiniciar uma nova incursão no Além-túmulo, resultando daí um caminho direto ao Inferno ou ao Paraíso, ou ainda um lugar de espera: o Purgatório. Assim, temos a concepção da morte como espécie de ritual dinâmico rumo ao outro lado da vida.

Agora, vejamos a questão da representatividade do rio, do barco e do barqueiro na obra de Gil Vicente. Esses três elementos aparecem, na Trilogia das *Barcas*, em conjunto, quando os trespassados são encaminhados pela morte para a margem de um rio, ao encontro das barcas, sendo uma do Inferno e a outra, do Paraíso. Há também, implicitamente, uma alusão ao Purgatório – como terceiro lugar do Além. Ao se defrontarem com as barcas, os mortos avistam os barqueiros: um que representa o Mal, o Diabo; e outro que representa o Bem, o Anjo; proferindo-lhes a sentença:

DIABO
À barca, à barca, ou lá,
Que temos gentil maré.
Ora venha a caro ré:
Feito, feito bem está.
Vai ali muitieramá,
E atesa aquele palanco,
E despeja aquele banco,
Pera a gente que virá.
À barca, à barca, hu!
Asinha, que se quer ir
Oh que tempo de partir?
Louvores a Belzebu.
Ora sus, que fazes tu?
Despeja todo esse leito.
COMPANHEIRO
Em bonora, logo e feito. (...)
DIABO
Oh, que caravela esta!
Põe bandeiras, que é festa;
Verga alta, âncora a pique
Ó precioso Dom Anrique!
Ca vindes vós? Que cousa é esta?
FIDALGO
Esta barca onde vai ora,
Qu'assim está apercebida?
DIABO
Vai para a Ilha perdida,
E há de partir logo essora. (...)
FIDALGO

A est'outra barca me vou.
Ou da barca! Pera onde is?
Ah barqueiros, não me ouvis? (...)
ANJO
Que mandais?
FIDALGO
(...) se a barca do Paraíso
É esta em que navegais.
ANJO
Esta é; que buscais?
FIDALGO
Que me leixeis embarcar:
Sou fidalgo de solar,
É bem que me rocolhais.
ANJO
Não se embarca tirania
Neste batel divinal. (...)
FIDALGO
(...) levai-me desta ribeira.
DIABO
Ora muito m'eu espanto
Não vos livrar o dinheiro.
ONZENEIRO
Nem tam soes para o barqueiro,
Não me deixaram nem tanto. (...)
PROCURADOR
Beleguinis ubi sunte,
Ego latinus macairos. (...)
ENFORCADO
Agora não sei que é isso:
Não me falou em ribeira,
Nem barqueiro nem barqueira,
Senão logo ao Paraíso (...).
DIABO
Falou-te no Purgatório? (...)
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 1-805)

Nesta barca primeira, as personagens ao sofrerem o trespasse chegam à beira de um rio, deparam-se com duas barcas e dois barqueiros. As barcas simbolizam espaços antagônicos, ou seja, uma representa o Inferno e a outra o Paraíso. Aqueles que comandam as barcas são, respectivamente, representantes do Mal (Diabo e Companheiro) e, representantes do Bem (o Anjo). A barca infernal tem bandeiras, bancos e um grande espaço, pois assim diz o Anjo ao Fidalgo: "pera vossa fantesia / mui pequena é esta barca", e ainda: "Ireis lá mais espeçoso, / vós e vossa senhoria". À vista do exposto, fica claro que a barca divinal é simples e supostamente pequena, pois poucos a merecem. Essa informação nos aproxima da passagem bíblica de Mateus que destaca os caminhos da perdição e da salvação; uma larga, e a outra, estreita: "Entrai pela porta estreita; porque larga é a porta, e espaçoso o caminho que conduz à perdição,

e muitos são os que entram por ela; E porque estreita é a porta, e apertado o caminho que leva à vida, e poucos há que a encontrem. (Mateus, 7: 13-14). Entretanto, na visão do Fidalgo, a barca do Diabo parece um "cortiço". Outro fato que nos chama a atenção é que, entre o leito do rio e a barca, os trespassados têm que passar por uma prancha, como bem ressalta a figura do Fidalgo: "venha essa prancha, e veremos / esta barca tristura. Contudo, a personagem do Enforcado sente-se "enganado", pois não lhe haviam falado "em ribeira / nem barqueiro nem barqueira, / senão logo ao Paraíso". A existência da prancha também nos aproxima da mesma citação bíblica de Mateus, pois pela prancha da Barca da Glória, poucos podem passar. Vale ainda ressaltar que ambos os barqueiros têm o poder de decidir quem vai para o Inferno, para o Paraíso, ou para o Purgatório. Passemos agora aos trechos do *Auto do Purgatório,* que reforçam o assunto em questão:

ANJOS
Remando vão remadores
Barca de grande alegria
O patrão que a guiava,
Filho de Deus se dizia.
Anjos eram os remeiros,
Que remavam a porfia; (...)
DIABO
Como está isto assi
Sem ninguém estar aqui
Neste meu porto dourado,
Agora que está breado
De novo o caravelão,
Espalmado, e aparelhado,
Mais largo bô quinhão,
Que o passado? (...)
ANJO
Aviai-vos, e partir; (...)
Este rio é mui escuro,
Não tendes vau nem maneira:
Entrai em barco seguro,
Havei conselho maduro,
Não entreis em má bateira;
Que na viagem primeira,
Quantos vistes embarcados
Todos foram alagados:
No mais fundo da ribeira
São penados.
Pois não se pode escusar
A passada deste rio,
Nem a morte s'estorvar,
Qu'é outro braço de mar
Sem remédio nem desvio (...).
DIABO
(...) Arrenego eu do dinheiro

Que ganho nesta viagem,
Arrenego da barcagem,
E do cornudo barqueiro.
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, 1-111)

No *Auto do Purgatório* mais uma vez nos deparamos com duas barcas: a caravela da Glória, capitaneada por três anjos que carregam seus remos. E a caravela do Inferno, comandada pelo Diabo e seu Companheiro. A Barca da Glória é de "grande alegria", pois "o patrão que a guiava, Filho de Deus se dizia". O enredo do auto se passa numa noite de Natal, por isso, "a ribeira mui serena / que nenhum vento bulia". O Diabo reclama pois seu "porto dourado / agora está breado / de novo o caravelão, / espalmado, e aparelhado, mais largo bô quinhão (...)". O rio, segundo o fragmento, está escuro. Por isso, o Anjo avisa que a Barca da Glória, é a barca segura. Ainda segundo a fala do Anjo, a barca primeira, ou seja, a Barca do Inferno, naufragou e "todos foram alagados". Tudo indica que o fundo da ribeira é o lugar dos danados, o Inferno, pois todos "são penados". Ressaltamos ainda, que a beira do rio é o lugar de purgação, uma vez que muitos personagens permaneceram à margem do rio, purgando seus pecados (Lavrador, Marta Gil, Pastor, Moça Pastora); que poucos adentraram na Barca do Inferno (Taful), assim como poucos também entraram na Barca do Paraíso (Menino). Ainda neste auto vicentino os barqueiros também têm, assim como no primeiro, o poder de decidir o destino dos trespassados. Esses detalhes antes mencionados, também nos lembram o texto bíblico referido linhas antes. Ainda com relação ao *Auto do Purgatório*, vale dizer que à beira do rio simboliza, de acordo com a leitura do texto, o tempo de espera e a remissão dos pecados de quase todas as personagens que adentram na cena. Passemos agora ao *Auto da Barca da Glória* e leiamos:

MORTE (AO CONDE)
No fue nada;
La peligrosa passada
Desta muy honda ribera
Es mas flerte e trabajada,
Mas terrible em gran manera.
Ved, señor, si traes flete
Para aquel barco del cielo. (...)
Hablad com ese barquero,
Que yo voy hacer mi officio.
DIABO (AO CONDE)
(...) entre Vuesa Señoria,
Que bien larga está la plancha (...)
CONDE
Ha mucho que eres barqueiro?
DIABO
Dos mil años há y mas,

Y no passo por dinero.
Entrad, Señor passageiro.
CONDE (AO DIABO)
Voyme á estotra embarcación (...)
ARCEBISPO (AOS ANJOS)
Dadnos alguna esperanza,
Barqueiro del mar del cielo:
Por la llaga de la lanza,
Que nos paseis com bonanza
Á la tierra de Consuelo.
ANJO
És fuerte cosa
Entrar em barca gloriosa.
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 50-610)

Dessa vez, a Morte aparece como personagem e conduz os falecidos no momento do trespasse até a beira do rio. Primeiramente, a Morte os entrega ao Diabo. Em seguida, rejeitando a barca infernal, eles se dirigem à Barca da Glória, pedindo a salvação ao Anjo. Mais uma vez Gil Vicente coloca os seus personagens à margem de um rio. A Barca do Inferno é comandada pelo Diabo e pelo seu Companheiro; já a Barca da Glória tem à frente quatro anjos que trazem consigo cinco remos e cinco chagas. Contudo, apenas um deles tem o poder da palavra, mas todos têm a glória da salvação – os remos e as chagas de Cristo. Neste auto vicentino, não há nenhuma descrição exata das barcas, se grandes ou pequenas, feias ou bonitas, tristes ou alegres. No entanto, ao dirigir-se à barca do anjo, o Conde diz o seguinte: "o muy preciosos remos, / socorred mi afliccion". Assim também diz o Rei: "O remos de gran valor!" Essas referências aos remos podem designar a luminosidade e a beleza celestial da Barca da Glória, fato que também se relaciona com as cincos chagas que os anjos carregavam no início da obra, como bem reforça a fala do Imperador: "...llagas preciosas, / remos del mar mas profundo!". Sendo assim, temos aqui, de modo significativo, a representação do rio, do barco e dos barqueiros como elementos da morte que melhor designam o ritual de travessia.

Porém, de onde vem essa representação da morte como travessia? E o rio? Que simbologia o rio possui no ritual da morte? E o barco, que elemento simbólico e/ou representações ele pode assumir? E o barqueiro, qual a sua função? Pois bem, para tal, é importante retomarmos, em poucas palavras, a história de Portugal do século XV/XVI e ressaltarmos os acontecimentos vivenciados por Gil Vicente, bem como as tradições existentes em seu tempo e a relação do povo português com o mar e as longas viagens.

Segundo João José Alves Dias (1998), Portugal, durante os séculos XV e XVI, viveu momentos de muita complexidade e, ao mesmo tempo, de muita prosperidade e ordenamento. Do final do reinado de D. João II ao fim do reinado de D. João III, época em que se enquadra a vida e nascimento/evolução do teatro vicentino, Portugal viveu a glória de um grande império, descobriu novos mundos e enfrentou uma série de problemas internos e externos ao reino: 1. vivenciou um processo de transição entre uma economia agrária e uma economia comercial, provocado pelas expedições marítimas que uniam a Europa ao Oriente, devidamente apoiadas pela aristocracia e pelo clero da época, fato que conduziu Portugal ao título de grande potência e primeira nação a desbravar os mares em busca de riquezas; 2. ao mesmo tempo que crescia e se tornava forte, Portugal também conheceu o tempo de sucessivas guerras, doenças, crescimento da população na zona urbana; 3. enfrentou ainda problemas internos como a expulsãos dos mouros e dos judeus, a conversão dos judeus; 4. tentou manter o sonho de nação imperialista dominadora de um mercado efervescente e manteve a expansão ultramarítima pela África e Ásia. D, Manuel I e D. João III tentaram manter-se firmes nas suas respectivas tarefas de construir uma nação imperiosa. No entanto, o aperfeiçoamento do Estado Novo e a Conquista do Além-Mar, acarretaram trabalho de dedicação e de múltiplos acordos e discordâncias. De acordo com as pesquisas de Dias, "(...) compreende-se que o período exigisse um esforço redobrado de talentos e engenho para ocorrer às muitas necessidades da conjuntura". (DIAS, 1998, p. 65) Dessa forma, no reinado de D. Manuel,

> (...) o rei mandou prosseguir a política expansionista de D. João II, mantendo, contra alguns pareceres (...) a decisão do antecessor de enviar uma armada à índia. D. Manuel confirmou Vasco da Gama, um filho segundo, na chefia da expedição, que partiu de Lisboa a 8 de julho de 1497. Atingiu Calicut a 20 de maio 1498, percorreu minimamente a costa ocidental da Índia (...) arrebatando em Lisboa em agosto ou setembro de 1499. Seis meses depois partia nova armada com destino à Índia, agora comandada por Pedro Alvares Cabral (...). Seria a primeira armada preparada para o comércio. (...) foram oficialmente descobertas as terras da América do Sul, correspondentes ao Brasil (...).
>
> Portugal preconizou então uma instalação imperial na Índia, com o objetivo de dominar o comércio da pimenta e das outras especiarias (...).
>
> D. Manuel (...) passou a ser Rei de Portugal e dos Algarves de Aaquém e de Além-Mar em África, Senhor da Guiné, e da conquista, navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia (título que os seus sucessores manteriam até 1910).
>
> O quimérico projecto de conquista da Terra Santa enquadrava-se neste mesmo espírito (...).

> Tratados de aliança, casamentos e viagens permitiram o alargamento das relações internacionais a partir do reinado de D. João I (...) facto que se ligou ao fortalecimento do poder real. (DIAS, 1998, p. 720).

E no reinado de D. João III:

> D. João III (...) foi aclamado rei a 19 de dezembro de 1521 (...). O novo rei era um jovem de 19 anos. A sua corte compunha-se sobretudo de outros jovens, como seus irmãos Isabel, de 18 anos, Luís, de 15, e Fernando, de 14. (...) Foi, em grande parte, devido à sua juventude e às mudanças de diferentes conselheiros, mais ou menos progressivos, aliadas às amarguras da vida do rei, que se pode falar (...) de dois períodos diferentes de governação no reinado de D. João III. o primeiro, mais tolerante e aberto às novas correntes, o segundo mais radical e retrógrado. (...).
>
> No que respeitava ao Império Ultramarino, (...) caracterizou-se por um expansionismo nos três continentes, com a única exceção do Norte de África. Aqui, a política joanina foi de abandono da maioria das praças conquistadas anteriormente e consideradas um peso de discutível utilidade. (...) abriu-se nova frente no Brasil (...) se criaram, primeiro as capitanias e depois, em 1548/9, o governo geral. (...) na África subsaariana se tentou uma penetração, sobretudo, na região de Angola, sem se descurar o "protectorado" que já existia, desde havia décadas, no Congo.
>
> Todavia, o principal campo de expansão ultramarina teve lugar na Ásia onde se consolidou e até acrescentou o que fora conquistado em tempo de D. Manuel (...).
>
> Na China e no Japão introduziram-se as primeiras sementes de um expansionismo que foi sobretudo relioso e cultural no último caso, e comercial no primeiro. Surgiu Macau. (...) (DIAS, 1998, p. 724-732).

Em meio às conquistas e com o título de reino dominante, Portugal, com toda riqueza adquirida pelo comércio de especiarias vindas do Oriente, não chegou a se estruturar e a investir numa modernização do reino, ficando assim, atrasado em relação ao resto da Europa. Como bem afirma Dias Portugal, durante os séculos XV/XVI, foi um reino forte e, ao mesmo tempo, conturbado, devido às diferenças internas (ideológicas e culturais) existentes na mentalidade do povo lusitano. Entretanto, o mar, as viagens marítimas e suas descobertas trouxeram uma série de transformações para a sociedade portuguesa do século XVI, fato que muito resplandeceu na literatura de quinhentos, bem como na dramaturgia de Gil Vicente. Ainda seguindo os estudos de Dias, nos séculos XV-XVI uma grande quantidade de colonos, soldados, navegantes, missionários, aventureiros e degradados saíram para as grandes viagens marítimas. O êxodo de varões, segundo o autor, "foi muito intenso na primeira metade do século XVI. Visou principalmente a Índia, para onde, até 1527, teriam seguido cerca de 80.000 homens, dos quais só um décimo regressava a Portugal." (DIAS, 1998, p. 20).

Sendo assim, o sonho de sair da terra natal rumo ao desconhecido, navegar/fazer travessias por mares dificultosos, vivenciar aventuras marítimas, conquistar lugares distantes, viver e desafiar o mar bravio, deixou marcas *residuais* na produção de Gil Vicente e contribuiu para o processo de criação da Trilogia das *Barcas*, uma vez que a navegação representou, por longo tempo, a grandiosidade da alma portuguesa. É importante frisarmos aqui que muitos portugueses sonhavam em viajar nas grandes embarcações e enriquecer rapidamente, mudando assim de vida e conquistando um lugar/posição de nobreza na corte. Porém, para a maioria, isso não passava de um sonho. Muitos homens morreram na miséria. Tal fato foi alvo de duras críticas por parte do autor, como bem podemos ver nos trechos do *Auto da índia,* da *Farsa de Inês Pereira* e de *Nau de Amores,* respectivamente:

MOÇA
Três anos há
que partiu Tristão da Cunha. (...)
(...) Ai, Senhora! Venho morta:
noss'amo é hoje aqui. (...)
A Garça, em que ele ia
vem com mui grande alegria;
per Rastelo entra agora.
(...) e vi pessoa que o viu
gordo, que é pera espantar. (...)
AMA
Jesu! Tão negro e tostado!
Não nos quero, não vos quero.
MARIDO
E eu a vos si, porque espero
serdes mulher de recado.
AMA
(...) Ora como vos foi lá?
MARIDO
Muita fortuna passei. (...)
Lá vos digo que há fadigas,
tantas mortes, tantas brigas,
e perigos descompassados,
que assi vimos destroçados,
pelados como formigas.
AMA
Porém vindes muito rico?
MARIDO
Se não fora o capitão,
eu trouxera a meu quinhão
U milhão vos certifico.
Calai-vos que vós vereis
Quão louçã haveis de sair.
AMA
Agora me quero eu rir
disso que me vós dizeis.
Pois que vós vivo viestes,

que quero eu de mais riqueza? (...)
(VICENTE, *Auto da índia*, C.E.T, Vv. 367-510)

O *Auto da índia* (1509) é um texto que ressalta alguns dissabores da expansão ultramarítima portuguesa: 1. as aventuras do homem português pela rota das especiarias, as grandes descobertas e o sonho de riqueza; 2. A mulher e o adultério; 3. A volta para casa e a (des)ilusão de um sonho que poucos conseguiram concretizar – ficar rico. Constança, a personagem principal, é uma mulher, ao que tudo indica, abandonada pelo marido no tempo da "frol", entrada da primavera. Por isso, vive insatisfeita. Tem dois amantes: o Castelhano Juan de Zamorra e o Português Lemos. Quando sabe da volta do Marido, apronta-se para recebê-lo, com a suposta riqueza. O Marido volta da aventura marítima "tão negro e tostado!". Conta que passou por muitas aflições e momentos desafortunados: "tantas mortes, tantas brigas, e perigos descompassados ...". Contudo, a nau em que partiu, voltou, como ressalta a personagem do Marido, "tão doce embandeirada!", ou seja, cheia de riquezas, vistosa, bem provida de mercadorias e, ele, feliz por estar de volta vivo. Na *Farsa de Inês Pereira*, tida como a farsa mais bem realizada pelo autor, datada de 1523, o primeiro marido de Inês Pereira, o Escudeiro Brás da Mata, morre em Marrocos na tentativa de tornar-se cavaleiro, deixando viúva sua singela esposa:

ESCUDEIRO
(...) Moço às partes d'além
Vou fazer-me cavaleiro.
MOÇO
Se vós tivésseis dinheiro,
Não seria senão bem. (...)
INÊS
Carta de homem avisado
(lê Inês Pereira a carta, a qual diz)
"Muito honrada irmã,
Esforçai o coração
E tomai por devoção
De querer o que Deus quer";
(E isto que quer dizer?)
"e não vos maravilheis
De cousa que o mundo faça (...)
(...) Vosso marido fugindo
Da batalha pera a vila,
A meia légua de Arzila,
O matou um mouro pastor".
MOÇO
Oh meu amo e meu senhor!
INÊS
Dai-me vós cá essa chave,
E i buscar vossa vida.

(VICENTE, *Farsa de Inês Pereira*, C.E.T Vv. 826-922)

Em busca de fama e glória Brás partiu, assim como muitos homens da época, a serviço real, desejando assim, tornar-se cavaleiro. Vale ressaltar que, segundo os apontamentos de Dias (1998), os escudeiros situavam-se entre o segundo e o terceiro estados do reino e classificavam-se em três categorias: escudeiros rasos, escudeiros de fidalgos e escudeiros de linhagem. Eles tinham acesso à categoria de cavaleiro por nascimento. Mas, para servir o reino e ser digno da função de cavaleiro, era preciso ter bons apontamentos e notoriedade. "Servia-se tanto o rei através da espada e da Bombarda, como fazendo-lhe bons negócios e impedindo a sua realização aos muçulmanos, inimigos irredutíveis, ou aos gentios seus aliados." (DIAS, 1998, p. 326). Contudo, movido pela ambição, fantasia de grandeza e posição social, Brás é morto "(...) fugindo / da batalha pera vila / meia légua de Arzila." Passemos à *Nau de Amores*:

PRÍNCIPE
(...) y véngoos á suplicar,
ciudad poderosa y narcisa,
Que vos me queiras prestar
la nao de vuesa divisa,
em que la vaya á buscar.
(...) que si me l ala dais prestada,
yo cobrar é la ventura
Y mi Fama deseada:
porque nao que descobrió
Tantas ínsulas inotas,
quantos reinos Dios crió
Y desbarato mil flotas,
esta es la que busco yo.
Prestádmela, mi señora,
no me negueis la ventura (...)
Que los Príncipes floridos
sin la cirtuosa Fama,
Para poco son nacidos (....)
Vuesa Nao não me negueis
por amor de la alegria
que com la Reya teneis.
(VICENTE, *Nau de Amores*, C.E.T, Vv.161-195)

Em *Nau de Amores* (1527) um Príncipe estrangeiro suplica à Cidade de Lisboa uma "Nao", para assim, poder lançar-se às aventuras marítimas em busca da Fama. Ele encontra-se apaixonado e sua "Nao" deverá ser construída com elementos que representem os prazeres e as dores do amor: "voluntad de madera / y la razon plegadura, / dorada toda de fuera (...) / la vela de esperanza, / la gávea de hermosura, / el traquete de membranza (...)". O Príncipe ressalta a grandeza do povo português porque neste

reino havia "nao que descobrió / tantas ínsulas inotas, / quantos reinos Dios crió / y desbarato mil flotas (...)". Portanto, como bem destaca o Príncipe, é uma "Nao" assim que "busco yo". Lembremos que Lisboa era, nas primeiras décadas do século XVI, a "cidade cabeça" do Império lusitano, como bem afirma Dias (1998). Por isso, a Nau desejada pelo Príncipe teria de ser tão especial e desbravadora quanto as Naus de Lisboa, que fizeram história e eram tão bem construídas. Ressaltemos ainda: Lisboa era, sobretudo, a cidade de um reinado venturoso e bem se enquadrava no sonho imperial de D. Manuel, cidade que "servia de ancoradouro a todo um grande número de navios com as mais diversas origens", de onde saíram embarcações que descobriram as terras do Além-Mar e trouxeram riquezas para o reino português. (DIAS, 1998, p. 724).

Assim, o barco, o rio e o barqueiro estariam ligados, como bem afirma Dalila Pereira da Costa (1989, p. 165), a uma "geografia transcendente" marcada pela realidade da água – Rio Tejo e o além-mar -, o homem e a morte. Sobre o assunto, Dalila Pereira da Costa (1989), afirma:

> Morte, como danação ou salvação eterna, justamente então decidida nessa passagem pela água, será o fulcral das Barcas. Mas nelas havendo esse cenário de geografia transcendente, aqui marcada pela realidade da água, como a miticamente eleita por uma muito antiga comunidade de povos atlânticos: "passada deste rio", "braço de mar", "ilha perdida": todas estas localizações demonstrarão, nestas três obras, a persistência duma certa tipologia de conhecimento secreto escatológico, pertença dos arcanos portugueses: e ao qual Gil Vicente, pela sua funda e intrínseca ligação à alma portuguesa, teve acesso. (COSTA, 1989, p. 165).

Conforme Eugênio Asensio (1974), desde Teófilo Braga muitos pesquisadores tentam relacionar o conteúdo das Barcas com as navegações e a cultura portuguesa. Na concepção do pesquisador, há referências na Trilogia das *Barcas* referentes ao caráter marítimo do povo português, como acontece, por exemplo, no *Auto da Barca do Inferno*, onde o Fidalgo diz:

FIDAGO
Esta barca onde vai ora
que assi está apercebida?
DIABO
Vai pera Ilha perdida
e há-de partir log'essora.
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 25-28)

A "Ilha perdida", de acordo com a leitura do texto, faz referências aos territórios, ilhas, ilhotas e povos encontrados pelos portugueses durante o Processo de Expansão

Ultramarina, bem como ainda às ilhas onde muitos navegadores, diante dos desastres de navios e/ou desvio de rotas, permaneciam até à morte; sumiam e/ou se perdiam no mar.

Outra referência, segundo os apontamentos de Eugênio Asensio (1974), é uma breve alusão às grandes viagens marítimas e aos descobrimentos que aparece na fala de Marta Gil, no *Auto do Purgatório*, quando a personagem diz: "ora assi me salue Deos/ e me livre do Brasil". (VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv 299-300). Ainda conforme Eugênio Asensio podemos encontrar, nas *Barcas* vicentinas, referências/alusões à obra de Dom Duarte, o *Leal Conselheiro*: "la barca de estado dos pecados y la del estado das virtudes" (Asensio, 1974, p. 70). De acordo com a obra de Dom Duarte, após o chamado de Deus, os trespassados se deparam com um rio, com duas barcas e seus representantes, estando assim, à margem de dois destinos. A primeira barca, como podemos ver no texto a seguir, é velha, fraca, podre. Quase todos se perdem, e poucos se salvam. Já a segunda é forte, segura e muito bem aparelhada; nela, raramente alguém se perde. Uma, supostamente vai para o Céu; a outra para o Inferno. Vamos então ao *Leal Conselheiro* (1942)[35], de Dom Duarte:

> Ainda que Deos por sua grande, ab ssoluta, infi(inda) e segreda vontade alguas vezes scolha e chame alguus de stados vyciosos e culpados, assy como escolheo sam Matheu do Stado pecador dos publicanos husureiros, e Maria Magdanella do stado pecador das molheres, e o ladrom do stado dos malfeitores e danadores, e assy permita danar e perder outros de stados perfeitos e virtuosos, assy como Judas do estado dos apostollos, e Nycolaao do stado dos dicipullos, por isso tam grande sandice he em atrevimento da boa vontade de Deos desprezar o estado das virtudes, e escolher o estado dos pecados, como seria se alguu quisesse passar alguu ryo perigoso e tormentoso, e achasse duas barcas: hua forte e segura e muy bem aparelhada , e em que raramente alguu se perde e por a mayor parte todos em ella se salvam, e otra velha, fraca, podre, rota, em que todos se perdem, e alguus poucos se salvam. A barca firme e segura e forte e bem aparelhada, o estado das virtudes he, e de boo santo vyver honesto, e sem querela de Deos e do prouxymo, em que muy poucos perecem e a mayor parte se salva, em tal estado assy como (em a) barca segura podem navegar seguramente e passar sem perigoo per as ondas da tormenta deste mundo a porto seguro e (divinal) prazer que he a gloria. A barca fraca, podre, rota, o estado dos pecados he, e da maa e corrupta e des(s)oluta vyda, em tal estado assy como em barca podre nom pode com segurança e sem perigoo as tormentas da presente vyda passar, nem a porto de folgança e desejado porto

[35] De acordo com o prefácio de Joseph M. Piel (1942), o *Leal Conselheiro* foi uma obra elaborada pelo filho primogênito de D. João I, Dom Duarte, a pedido da sua mulher Dona Leonor. Nesta obra, Dom Duarte reuniu num só volume a maior parte dos seus escritos e apontamentos diversos de boa conduta, moral e religiosidade, ou seja, "um abc de lealdade". Possivelmente, foi redigido em 1435, contudo, há muitas divergências e imprecisões a este respeito. (DOM DUARTE. *Leal Conselheiro*. Edição crítica, anotada e organizada por Joshep M. Piel e preparada pela Faculdade de Letras de Coimbra, sob o patrocínio do Instituto para a Alta Cultura. Lisboa: Livraria Bertrand, 1942).

> aportar. E que alguus se salvem, isto he de veentuira, ou por alguu segredo juyzo de Deos acerca dalgua syngullar pessoa, que nom quer que seja a myutos conssequencia, por que pryvylegio de poucos nom he subsidio e defesa aos muytos, y salva muy poucos. Outro enssynamento; cousa perigosa he scolher homem estar no lugar onde morrem de pestellença, e cousa mais segura partisse, ca mais morrem dos que ficam, e poucos dos que partem. (DOM DUARTE, 1942, p. 350-351).

As Barcas de Dom Duarte, como podemos perceber, estão ligadas às virtudes e aos pecados mundanos do homem. Diante da Vontade de Deus, os trespassados, mediante o modo de vida, são levados a entrar numa barca velha, podre e insegura, "em que todos se perdem", ou adentrar numa barca segura e muito bem aparelhada, "em que raramente alguu se perde e por a mayor parte todos em ella se salvam"; ou seja, uma barca segura na qual todos pudessem navegar e passar com segurança pelas ondas tormentosas "deste mundo a porto seguro". Tais barcas logo nos aproximam das *Barcas* vicentinas, uma do Inferno e, a outra, do Paraíso. Retomando alguns trechos do *Auto do Purgatório*, a Barca da Glória é de "grande alegria... o patrão que a guiava, Filho de Deus se dizia"; já a Barca do Inferno, naufragou e "todos foram alagados", pois era velha e fraca; parecia um cortiço. (VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 2-63). No referido texto de Dom Duarte, também encontramos referências ao rio - "rio perigoso e tormentoso"; e ao barqueiro – de estados perfeitos e virtuosos e de estados malfeitores. Destarte, nas Barcas de Gil Vicente, há, como podemos observar na leitura do texto de Dom Duarte, *resíduos* temáticos da forma de pensar a morte (que chega para os que são bons/virtuosos e para os que são maus/pecaminosos), a travessia (a passagem do plano terreno para o espiritual por meio da Morte), o barco (do Bem, glorificada, forte e que vai para o Céu; a do Mal, fraca, velha e que vai para o Inferno), o rio (perigoso; supostamente, o lugar dos pecadores) e o barqueiro (o Anjo e o Diabo: os sentenciadores).

Agora, passemos à obra de Ariano Suassuna, *O Auto da Compadecida*, e vejamos que nela há também *resíduos* temáticos relativos à morte e aos elementos da travessia, fato que aproxima o texto suassuano da Trilogia das *Barcas*, bem como de toda tradição medieval já exposta. Enquanto nas obras vicentinas nos deparamos com a simbologia da morte como travessia e com os elementos alegóricos do rio, do barco e do barqueiro provenientes, como vimos, de tradições culturais antigas, mas enraizadas no imaginário cristão conforme os ditames da Igreja Católica no medievo, em Suassuna estes elementos aparecem atualizados, seguindo os costumes e o modo de pensar do

homem simples do sertão brasileiro, uma vez que Ariano Suassuna concebeu a maioria das suas obras a partir do Romanceiro Popular, como bem ressalta Braulio Tavares (2005). Sendo assim, no *Auto da Compadecida*, a morte aparece representada alegoricamente pelo jagunço Severino de Aracaju e seu comparsa, o Cangaceiro, que, de modo impiedoso, põe fim à vida de quase todos. Ele traz a morte consigo; Severino representa a própria Morte:

> (A mulher do Padeiro entra na Igreja - onde está o Padre, o Bispo, o Sacristão, o Frade, o Padeiro, João Grilo e Chicó - , assombrada com a invasão do bando de Severino de Aracaju; ela anuncia a morte).
> SEVERINO
> Um momento, ninguém corra! O primeiro que tentar fugir, morre! O que é isso que está ai deitado, é algum cônego?
> BISPO (ABRINDO OS OLHOS, CIOSO DO POSTO)
> Bispo.
> SEVERINO
> Ótimo. Nunca matei um Bispo, o senhor vai ser o primeiro! (...)
> Levante-se e deixe de chamego. Chilique comigo não pega. (...)
> SEVERINO (A JOÃO GRILO)
> Nada disso. Você vai ficar e vai morrer com os outros. (...)
> BISPO
> Quer dizer que o senhor vai nos matar a todos?
> SEVERINO
> Vou, por que não?
> BISPO
> É um louco! Socorro! Socorro!
> SEVERINO
> Pode gritar à vontade, garanto que não vem ninguém. Mas somente por causa deste grito, Vossa Excelência vai ser o primeiro. Tenha a bondade de passar para ali, porque Severino do Aracaju não mata ninguém de fronte da Igreja. (...)
> SEVERINO
> Senhor Bispo...não adianta olhar para os lados, porque, se não sair, morre aqui mesmo. Seja homem, dê um exemplo a seus dois secretários que estão em tempo de se acabar de medo. (...) Vá, vá logo! (...)
> SEVERINO
> Senhor Padre, pela ordem, é a sua vez.
> PADRE
> Pode cuidar logo do Sacristão. (...)
> SEVERINO
> Para não haver discussão, vão os dois de uma vez. (...)
> MULHER DO PADEIRO (A SEVERINO)
> E então? Pensa que vou fazer cara feia? Está muito enganado, tenho mais coragem do que muito homem safado! (leva o marido consigo). (Ao Cangaceiro) Está pronto?
> CANGACEIRO
> Estou.
> MULHER DO PADEIRO (COM O PADEIRO)
> Pois vamos. (...)
> JOÃO GRILO

> E é assim que serão dois numa só carne.
> CHICÓ
> Não mangue não, João. Mulher valente! Safada, mas valente! (...)
> (SUASSUNA, 2005, p. 89-100).

Outro fato curioso: João Grilo, representante do povo, também simboliza a morte. Ele arma o plano da bexiga para enganar a Mulher do Padeiro, mas, na hora da morte, utiliza um artifício para matar Severino de Aracaju e seu Cabra. Contudo, este último, baleado, no momento em que ia morrer, mata João Grilo:

> CANGACEIRO
> Capitão! Ah, Grilo amaldiçoado, que você matou o Capitão! (...)
> JOÃO GRILO (A CHICÓ)
> Solte o homem, Chicó! (...)
> Eu não lhe disse que soltasse, homem? Na primeira visagem que eu fiz na frente dele, meti-lhe a faca na barriga! (...)
> CHICÓ
> João! João! Ai, meu Deus, morreu pobre de João Grilo! Tão amarelo, tão safado! E morrer assim! (...) Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é 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. (...) (SUASSUNA, 2005, p. 109-113).

No referido auto, a morte também é uma travessia, pois os trespassados acordam num lugar-Além. Neste caso, o rio é simbolizado pelo percurso da travessia e pelo acordar dos trespassados. O barco é a Igreja, uma vez que todos morreram ao lado dela, sob a sua proteção, com exceção de João Grilo, executado dentro da própria Igreja pelo comparsa de Severino, fato que simboliza ainda mais a proteção dos santos e de Deus, bem como a sua salvação. Jesus Cristo ou Emanuel é o barqueiro do Céu; e o Diabo ou Encourado, o do Inferno; todos estes elementos relacionados com a tradição folclórica do nosso país, conforme aponta Suassuna:

> JOÃO GRILO (ACORDANDO DO TRESPASSE) (PARA O CANGACEIRO)
> Mas me diga uma coisa, havia necessidade de me matar?
> CANGACEIRO
> E você não me matou? (...)
> SEVERINO
> Eu, por mim, agora que já morri, estou achando até bom. Pelo menos estou descansando daquelas correrias. Quem deve estar achando ruim é o Bispo.
> BISPO
> Eu? Por quê? Estou até me dando bem!
> JOÃO GRILO
> É, estão todos muito calmos porque ainda não repararam naquele freguês que está ali, na sombra, esperando que nós acordemos.
> PADRE
> Quem é?

> JOÃO GRILO
> Você ainda pergunta? Desde que cheguei que comecei a sentir um cheiro ruim danado. Essa peste deve ser um diabo. (...)
> DEMÔNIO
> Calem-se todos. Chegou a hora da verdade. (...)
> Silêncio! Chegou a hora do silêncio para vocês e do comando para mim. E calem-se todos. Vem chegando agora quem pode mais do que eu e do que vocês (...).
> ENCOURADO (DIABO)
> (...) Que vergonha! Todos tremendo! Tão corajosos antes, tão covardes agora! (...).
> ENCOURADO
> Ah, compaixão....como pilhéria é boa! Vamos, todos para dentro. Para dentro, já disse. Todos para o fogo eterno, para padecer comigo.
> SEVERINO
> (...) vou apelar para Nosso Senhor Jesus Cristo, que é quem pode saber (...).
> MANUEL (OU JESUS CRISTO)
> Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o filho de Davi. Levantam-se todos, pois serão julgados.
> (SUASSUNA, 2005, p. 117-125).

Todas as personagens envolvidas nestas passagens da obra de Suassuna, passaram por um momento de travessia, ou trespasse. Depararam com um lugar-Além, vigiados pelo Demônio. Em seguida, se depararam com o Encourado, ou Diabo; depois, com Emanuel, ou Jesus Cristo. Todos estavam dentro ou próximos da Igreja quando foram mortos. Sendo assim, a Igreja, bem como todo o espaço em volta dela, em especial o adro, é considerado, conforme vimos em Philippe Ariès (2003), Schmitt (1999), Le Goff e Schmitt (2002), Le Goff (2005), Braet e Verbeke (1996), um terreno sagrado, solo santo, lugar onde muitos desejavam morrer e ser enterrados (Ad Sanctus). Portanto, a Igreja aqui representa a glorificação e a salvação; representa também a Estalajadeira do *Auto da Alma*, aquela em que "os manjares são guisados por Deus Padre, / Santo Agostinho doutor, / Jerónimo, Ambrósio e Tomás", seus pilares; o lugar da esperança, de conforto e de consolação das fraquezas da alma humana; a pousada de Deus. As visões apresentadas pelo Encourado representam a Barca do Inferno. As figuras alegóricas do Encourado e do Emanuel, representam, respectivamente, de modo atualizado, o barqueiro do Inferno e o Barqueiro do Céu.

É importante ressaltarmos que na Idade Média, segundo Margot Berthold (2004) em *História Mundial do Teatro*, as encenações teatrais foram crescentes. Do ritual da missa, os dramas litúrgicos passaram a ser representados no adro das Igrejas, por cristãos, clérigos e outros leigos, levando a todos, assim, o ofício divino. A partir

do século XIII o teatro medieval chegou ao seu apogeu. O paraíso, o Inferno, Satã e os Bem-Aventurados foram didaticamente confrontados no teatro. Em Portugal, o teatro vicentino, embora tenha uma origem e evolução complexa, conforme aponta Luiz Francisco Rebello (1967), trouxe à cena os embates e conflitos do homem do seu tempo. Para o autor, a obra vicentina é um marco na história do teatro português. Com base em toda a tradição já existente, como os momos, os arredondilhos e entremezes, breves representações de caráter religioso, burlesco ou satírico, Gil Vicente "fez com que o teatro português passasse diretamente da infância à maioridade". (REBELLO, 1967, p. 45. E assim como a de Gil Vicente em Portugal, a obra de Ariano Suassuna surgiu na dramaturgia brasileira repleta de *resíduos* oriundos do medievo, em especial, os que relacionavam a morte com a travessia, o rio, o barco e o barqueiro os quais, além do tempo e do espaço, resistiram na forma de *substratos mentais* no Romanceiro brasileiro e foram capazes de ressurgir e de se reinventar no modo de viver e de pensar dos cristãos na Contemporaneidade, conforme a ressignificação dos aspectos culturais, sociais, religiosos e literários registrados por Suassuna em seus textos. Assim diz o nosso dramaturgo:

> A arte popular brasileira existe. E não é apenas isto: é vigorosa e autêntica (...). E a Literatura popular brasileira também existe (...). Nós, aqui no Brasil, temos à mão, um material muito mais vasto, rico e variado do que o Romanceiro Ibérico, um material que se caísse, daqui a dois séculos na mão de um crítico de sensibilidade, encheria toda a sua vida de estudos (...) (SUASSUNA, S/D, p. 37-38).

Vale ressaltar que a atualização desses elementos na obra de Gil Vicente durante o final da Idade Média e, na Contemporaneidade, na produção dramatúrgica de Suassuna - a morte como travessia, o barco, o rio e o barqueiro – como bem reforça a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, sistematizada por Roberto Pontes, aconteceu mediante a quatro processos importantes a saber: *residualidade, cristalização, mentalidade e hibridismo cultural*. Os *resíduos* são certas *substâncias mentais* "que persistem nas sociedades através de longas durações" - como a travessia, o barco, o rio e o barqueiro que encontramos em Gil Vicente e os *resíduos* presentes em Ariano Suassuna -, que, devido a um processo de *hibridação cultural*, ou seja, de culturas que se "encontram e se fecundam", se *cristalizaram* na "soma de individualidades", na sua mais pura essência, formando assim, a sociedade brasileira

cristã atual, resultando numa "mentalidade coletiva", como bem afirma Roberto Pontes (2006).

Dessa forma, a morte, tanto em Gil Vicente quanto em Suassuna, é uma travessia. Direta e/ou indiretamente, a morte se faz presente nos textos dos dois dramaturgos: enquanto ela vem em Gil Vicente como personagem que tem ações e voz, como é o caso das *Barcas* e do *Auto da História de Deus*, no *Auto da Compadecida* ela aparece atualizada nas personagens do Cangaceiro Severino de Aracaju e seu Cabra, bem como em João Grilo; em Gil Vicente os trespassados se deparam com o barco, o rio e o barqueiro; em Suassuna, eles se vêem vigiados pelo Demônio e afrontados pelo Encourado ou Diabo, um tipo vestido de vaqueiro, parecido com o homem do sertão. Na obra de Suassuna todos estão num lugar que lembra uma Igreja, o que de imediato, nos aproxima da estalajadeira do *Auto da Alma* – lugar diviniado e santificado. Esses *substratos mentais* fizeram-se presentes na obra de Suassuna na forma de *resíduos*, "dotados de força viva", construindo, como vimos no *Auto da Compadecida*, "uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma" (PONTES, 2006, p. 3-4).

Em face do evidenciado, a tradição acerca da morte como algo referente a uma travessia; o rio, o barco e o barqueiro como elementos simbólicos dessa travessia não pertencem somente à Idade Média e à sua forma de pensar. Ela também se manifestou nos tempos remotos, como bem demostram a literatura e a cultura do povo da Mesopotâmia, do Egito Antigo e da Grécia Antiga. Da civilização mesopotâmica, citemos, mais uma vez, um trecho da *Epopeia de Gilgamesh* narrando a travessia do herói pelo mundo dos mortos:

> Gilgamesh, como vais atravessar o Oceano? Quando chegares às águas da morte, o que farás? Mas, Gilgamesh, no meio da floresta encontrarás Urshanabi, o barqueiro de Utnapishtim; com ele estão os objetos sagrados, os objetos de pedra. Ele está talhando a proa do barco em forma de serpente. Observa-o bem. Se for possível, talvez consigas atravessar as águas do Oceano com ele; se não, terás de voltar. (...)
> (...) Sou Urshanabi, o barqueiro de Utnapishtim, o Lomgíquo. (...)
> Gilgamesh: (...)Urshanabi, mostre-me o caminho para chegar até Utnapishtim. Se for possível, atravessarei as águas da morte, se não for, vagarei por regiões ainda mais desoladas.
> (...) Eles então subiram no barco, Gilgamesh e Urshanabi, e o lançaram sobre as ondas do Oceano. Durante três dias eles singraram o mar com velocidade, percorrendo o equivalente a uma jornada de um mês e quinze dias. Urshanabi por fim levou o barco às águas da morte. Ele então disse para Gilgamesh: vai em frente,

> pega uma das toras e empurra-a para dentro do mar, mas não encostes tua mão na água. (...)
> (...) Assim Urshanabi, o barqueiro, trouxe Gilgamesh até Utnapishtim, aquém chamam o Longínquo e que vive em Dilmun, a leste da Montanha, no lugar por onde transita o sol. Sobre a ele, entre todos os homens, os deuses concederam vida eterna.
> (...) Foi para ver Utnapishtim, a quem chamamos Longínquo, que fiz esta jornada. Por isso vagueei pelo mundo, atravessei tantas cordilheiras perigosas, cruzei os mares e me esfalfei viajando. (...)
> (ANÔNIMO, *Gilgamesh*, 2011, pp. 150-155)

Diante dos fragmentos citados, podemos observar a importância do barqueiro e do barco no processo de travessia pelas águas da morte. A barca, assim como o barqueiro, são símbolos de segurança e de salvação, desde que a travessia é perigosa e eternamente mortal. Entretanto, nenhuma outra civilização dentre os povos da Antiguidade Clássica teve tanto interesse pelos mistérios da morte quanto os egípcios. Eles ficavam perturbados pelos enigmas da morte. Dessa forma, os antigos egípcios além de desenvolverem uma tradição ritualística "esotérica e imemorial" acerca da morte, ainda criaram *O Livro dos Mortos.*

O livro dos Mortos[36], cujo nome original significa "*Livro de Sair Para a Luz*", em egípcio antigo, é datado, conforme os estudos de Luiz Carlos Teixeira de Freitas (2005), autor do prefácio da obra, da época do Novo Império Egípcio, por volta de 1580 - 1160 a.C. Esta obra anônima teve imenso valor para os antigos egípcios, pois ela guiava os falecidos pelo mundo dos mortos. Destinava-se também àqueles que eram chamados de iniciados, bem como aos desejosos de saber como iniciar-se nos mistérios ritualísticos da morte. Neste livro, segundo o estudioso, a realidade espiritual egípcia era representada sob a imagem do cotidiano: "a Barca do Sol, semelhante a todas as que

[36] Encontrado durante a Campanha do Egito (1798-1801), liderada por Napoleão Bonaparte, a fonte aqui estudada "viu a luz dos nossos dias pela primeira vez sob a forma de edição fac-similar, vindo, inclusive, compor o segundo volume da *Description de l'Égypte*, documento publicado entre 1809 e 1829". (LEAL, T. B; LIMA, FWR, 2018) A primeira tradução registrada do material foi realizada pelo egiptólogo alemão Karl Richard Lepsius (1810-1884), publicada em 1842. Seguiram essa primeira tradução alemã três edições em inglês: a de Birch, de 1867; a de Le Page Renouf, de 1897(inconclusa); a de W. Budge, de 1898. Também dos idos oitocentistas temos a versão francesa de P. Pierret (1882) e, já no século XX, outra versão francesa, advinda do esforço de Gregory Kolpaktchi, veio em 1954. Convém também citar a edição espanhola, saída da pena de Juan Bergua e impressa em 1960. Por fim, tendo como base o artigo de Brancaglion Jr. (2009), intitulado "*O livro dos Mortos do Antigo Egito*", podemos ainda citar outras traduções mais atualizadas e de relevância para os estudos sobre o referido livro, como: Thomas George Allen (1974), Paul Barguet (1972-1974), Jean-Louis de Cenival (1992) e Erick Hornung (1979). Embora as traduções brasileiras não estejam à altura das demais aqui citadas, haja vista que nenhuma delas utiliza como fonte principal o texto original egípcio, assumimos/adotamos, para as referencias aqui contidas, a tradução de Edith Carvalho Negraes, com Prefácio de Luiz Carlos Teixeira de Freitas (publicada em 9ª edição, pela 18ª reimpressão saída das máquinas da editora Hemus, de São Paulo, no ano de 2005). (LEAL, Tito Barros; LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. A Morte, os Mortos, o Julgamento e a Salvação no Egito Antigo. Revista M. Vol. 3. N.5. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018, p. 114-128)

flutuavam no Nilo todos os dias (...). O alimento que se ingere na Terra, o preferido pelos mortos (...). As viagens conturbadas e os meios de torná-las menos perigosas (...)" (ANÔNIMO, *Livro dos Mortos*, 2005, p. 14-15). Sobre a caminhada da alma pelo Além-túmulo, Luiz Carlos Teixeira de Freitas diz o seguinte:

> Destinado a guiar a alma do defunto pelo Além, a obra informa-nos que, logo após transpor a "Porta da Morte", a alma vê-se deslumbrada pela "plena luz do dia". Após o susto da morte, a alma trata de retornar ao corpo que acaba de abandonar, embora as divindades encarregadas de guia-la arrastem-na para distante do mesmo e do ataúde. A partir de então, começa uma dura e difícil caminhada até o Além; uma travessia pela região das trevas (caminho difícil e frequentemente obstruído, onde faltam água e ar). A segunda etapa da caminhada é a chegada ao Amenti, residência de Osíris, onde será julgada. O livro afirma que, se a alma não chegasse ao Amenti, seria enviada ao Duat (centro do mundo, morada dos deuses e dos Espíritos que habitam com seu Ser), onde permaneceria por tempo indeterminado. Sendo absolvido, o defunto seria convertido em Espírito santificado e, desde esse instante, começaria uma nova vida. Esta vida teria por sinal distintivo a liberdade absoluta, pois viriam aos seus caprichos a Terra, o Céu, o Mundo Inferior; poderia reconfortar os condenados; socorrer todos os que houvessem perdido a esperança; visitar os Campos da Paz e dos Bem-Aventurados; sentar-se na Barca de Ra para poder acompanhá-lo em seu passeio diário, ou na Khepra, para passear no Oceano Celestial. Poderia conversar com as divindades de igual pra igual, posto que se transforma em uma; tomar a melhor forma que lhe convenha (pássaro, flor, serpente, etc). Poderia também tornar-se um deus jovem e belo. (ANÔNIMO, *Livro dos Mortos*, 2005, p. 12-13).

De acordo com o *Livro dos Mortos*, os trespassados, depois do "susto da morte", teriam que fazer uma travessia pela "região das trevas" para, logo depois, chegar ao Amenti, onde seriam julgados na presença de Osíris, deus egípcio. De modo quase semelhante com o *Livro dos Mortos*, nas *Barcas* vicentinas, os mortos chegam à beira do rio por meio da Morte, que direta ou indiretamente aparece em cena. Ao chegarem às margens do rio, se deparam com duas barcas e dois barqueiros, ambos, respectivamente, representando o Bem e o Mal. Todos passam por uma prancha para adentrar às respectivas barcas. Ainda às margens da ribeira, os trespassados serão julgados e seguirão viagem para o Inferno, tendo punição eterna, ou para o Purgatório, para purgar os pecados mundanais, ou para o Céu, obtendo assim, a salvação. É o que podemos observar na seguinte citação do trecho do *Auto da Barca da Glória*, por exemplo:

(VEM A MORTE E TRAZ UM IMPERADOR, E DIZ A MORTE)
IMPERADOR
(...) Adonde me traes, Muerte?
qué te hice triste yo?

(...) Contigo dejo los años,
entregásteme mis daños
Y volviesteme la cara
mi triunfo allá te queda,
Mis culpas trayo comigo (...)
DIABO
Es verdade,
vuesa sacra Magestad,
entrará neste navio
De muy buena voluntad;
porque usastes crueldade
y infinito desvario.
ANJO
Bien vengais, Emperador.
IMPERADOR
Angélico resplendor,
considerad nuestros dolores (...)
ANJO
No podemos mas hacer
que desear vuestro bien (...)
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 339-429).

No *Auto da Compadecida*, diante das ações dos Jagunços, Severino de Aracaju e o Cabra, todos os envolvidos na trama, com exceção de Chicó, fazem a passagem para o Além. De modo atualizado, eles se deparam com o Diabo e o seu auxiliar e, num lugar semelhante a uma Igreja; eles serão todos julgados:

> DEMÔNIO
> Calem-se todos. Chegou a hora da verdade. (...)
> Silêncio! Chegou a hora do silêncio para vocês e do comando para mim. E calem-se todos. Vem chegando agora quem pode mais do que eu e do que vocês (...).
> ENCOURADO (DIABO)
> (...) Que vergonha! Todos tremendo! Tão corajosos antes, tão covardes agora! (...). (SUASSUNA, 2005, p. 118-120).

Na concepção de Mircea Eliade (2010), por ser uma região situada às margens do rio Nilo, a tradição egípcia trouxe para o ritual da morte, graças aos mitos funerários solares e ctônicos, imagens do Além-túmulo referentes a lagos ou rios perigosos que o morto haveria de atravessar. A Barca de Rá, citada várias vezes no *Livro dos Mortos*, como as que navegavam pelo rio Nilo, era a que conduzia o deus Ra, personificação do Sol, através do espaço, durante o dia, do Oriente para o Ocidente, e por misteriosas regiões à noite. Sendo assim, os defuntos teriam que ter o *Livro dos Mortos* como guia, tanto para fazer a travessia como para subir na Barca Celeste, que representava, segundo a obra anônima, a união do Sol com a Lua. Vale a

pena destacar que a Barca, de acordo Brancaglion (1994/1995), era símbolo de proteção e salvação. Para termos uma noção melhor sobre a importância da Barca, da Travessia e da segurança que os mortos tinham ao invocar a Barca de Rá, vejamos o capítulo CII: "Para subir na Barca de Ra":

> Salve, oh! Grande divindade, que navegas em tua Barca! Transpondo até aqui, diante de ti, compareço. Deixa-me subir à ponte de comando e dirigir a manobra da Barca, como fazem teus servidores, os Arcontes dos Planetas...(Não! Não! Não! Essas imundices eu não como! Só tocá-las com minhas mãos ou pisá-las com minhas sandálias, me causa asco e horror!). Pois as oferendas sepulcrais não me faltam: meus pães são feitos de trigo branco; minha bebida extraída do trigo vermelho! Ah! Os barcos trazem minhas oferendas, ei-las aqui! E estas oferendas são colocadas sobre o altar de Heliópolis. Glória ao Olho divino, o que percorre o Céu! Se os Espíritos-Cães me atacarem, eu saberei defender-me! Eis que avanço e tiro esse deus das mãos dos meus inimigos que causam dano ao seu dorso, a seus braços e a suas pernas. Eu circulo na Barca de Ra e os desígnios deste deus são minha única lei. (ANÔNIMO, *Livro dos Mortos*, 2005, p. 116-117).

Para ser admitido na Barca, o morto deveria ter cumprido todas as purificações rituais. É importante salientarmos também que o barqueiro, condutor da barca, tinha poder de juiz, portanto, ele julgava ser prudente ou não a entrada do defunto na Barca de Ra. Pois bem, se a Barca de Rá era considerada a da segurança, então, ela se assemelha à *Barca da Glória*, de Gil Vicente, pois poucos mereceram adentrá-la e embarcar com segurança rumo ao Além-túmulo. Além disso, ainda em Gil Vicente, tanto o Anjo quanto o Diabo tinham o direito de decidir o destino dos trespassados. É o que podemos perceber na seguinte fala do Anjo, na Barca Segunda:

ANJO
Quem quer ir ó Paraíso?
À glória, à glória, senhores! (...)
Este rio é mui escuro
não tendes vau nem maneira:
Entrai em barco seguro,
havei conselho maduro,
Não entreis em má bateira;
que na viagem primeira,
Quantos vistes embarcados
todos foram alagados:
No mais fundo da ribeira
são penados.
Pois não se pode escusar
a passada deste rio,
Nem a morte s'estovar
que é outro braço de mar
sem remédio nem desvio (...)
ANJO (AO LAVRADOR)

Digo que andes assi
purgando nessa ribeira,
Até que o Senhor Deus queira (...)
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 46-275)

Estamos diante de uma tradição que não só aparece no *Livros dos Mortos*, mas também se torna presente em outra época, como a Medieval, e em obras de intenso valor cultural e religioso, como as de Gil Vicente.

Vale a pena ressaltar que, além do *Livro dos Mortos*, existiam também, de acordo com as notas de Brancaglion (1994/1995), o *Texto ou Livro dos Sarcófagos*[37], o *Livro dos Dois Caminhos*[38], o *Livro dos Portões*[39] e outros; todos com a intenção de guiar os mortos no Além-túmulo, uma vez que para o egípcio, a morte constituía um ponto de partida para a viagem celeste e sua imortalização.

Para os gregos, a morte também tinha um significado importante. Ainda segundo Mircea Eliade (2010), ela não trazia a extinção total e definitiva do homem, mas era humilhante, complexa e gerava sentimentos incertos. Era decidida no instante do nascimento humano e, durante a vida, "era simbolizada pelo fio tecido pela Moira dos deuses." (ELIADE, 2010, p. 249). Tudo na vida do homem estava traçado pelo destino. Contudo, aqui, não iremos recorrer à epopeia clássica para mostrarmos a questão da travessia, do barco, do rio e do barqueiro, mas sim, à comédia grega, em especial, *As Rãs*, de Aristófanes.

Neste texto de Aristófanes, Dioniso, deus da vinha e do teatro, junto de seu criado e amigo Xantias, desce às terras infernais para resgatar a essência do teatro grego, pois com a morte de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, o teatro havia entrado em profunda decadência. Em *As Rãs*, Aristófanes descreve a aventura do deus Dionísio pelo mundo dos mortos: o encontro com o irmão Hércules, pois este já havia feito a travessia ao Hades; a travessia pelo rio dos mortos, sendo este conduzido pelo barqueiro Caronte; o encontro com os iniciados e o coro das rãs (momento de intenso

[37] Segundo Brancaglio Jr. (1994/1995), este livro foi inspirado diretamente nos *Textos das Pirâmides*, aos quais se adicionou um grande número de capítulos suplementares e rubricas, a fim de dar uma forma mais coerente ao texto. Essencialmente, trata-se da viagem do morto no outro mundo celeste junto com Rê e os meios mágicos necessários para evitar o ataque dos inimigos. Era destinado aos simples mortais. (BRANCAGLIO JR., 1994/1995, p. 30).

[38] Este livro, de acordo com os estudos de Brancaglio Jr. (1994/1995), descrevia a jornada do deus Sol em sua barca pelas doze horas da noite, nascendo na última hora através do corpo de uma serpente para uma nova vida ao amanhecer. (BRANCAGLIO JR., 1994/1995, p. 30).

[39] Ainda seguindo os estudos de Brancaglio Jr. (1994/1995), surgido durante o reinado de Horemheb (1321-1293 a. C.), o *Livro do Portões*, além da ideia das doze divisões da noite representadas separadas por um portão, adiciona a sala do tribunal de Osíris, na última hora antes do nascimento do sol; lugar onde a Alma será julgada. (BRANCAGLIO JR., 1994/1995, p. 30).

lirismo poético); o encontro com Cérbero e outras entidades guardiãs das portas infernais; o diálogo com Áiaco, um dos juízes do inferno, e com Hades, o deus do mundo dos mortos; o peso da tragédia de Ésquilo e da tragédia de Eurípedes e a sentença final. Leiamos então apenas trechos referentes à travessia, ao rio dos mortos, ao barco e ao barqueiro:

> HERACLÉS
> Você prefere uma viagem rápida? (...)
> DIONISO
> A que você mesmo escolheu antigamente. (...)
> HERACLÉS
> Um velho navegante atravessará com você numa barca bem pequena, e você pagará dois óbulos pelo serviço. (...)
> (...) Um pouco mais longe o som doce das flautas encantará seus ouvidos; você verá como vê aqui a luz mais pura e bosques de mirto, ouvirá coros de bem-aventurados (homens e mulheres), e aplausos calorosos.
> DIONISO
> Quais são os habitantes do lugar?
> HERACLÉS
> Os iniciados... (...) Vão lhe dar todas as informações necessárias, pois moram bem perto, na própria estrada que conduz ao palácio de Hades. Adeus, meu irmão!!! (...)
> CÁRON
> Quem está chegando aqui, vindo da morada das inquietações e das desventuras, para entrar no asilo do repouso e do esquecimento, em direção ao tosão do asno, aos Cerbéios ou aos Corvos, ao abismo do Táinaro?
> DIONISO
> Eu! (ARISTÓFANES, *As Rãs*, 2004)

No trecho, Heraclés ou Hércules, irmão de Dioniso, descreve todo o caminho que o deus do teatro deverá seguir para chegar às terras Infernais. Trata-se de um ato ritualístico sagrado, uma vez que a descida ao Hades é perigosa e atormentadora. Segundo a obra, Dioniso deverá atravessar um rio "numa barca bem pequena" e pagar dois óbulos ao barqueiro pelo serviço prestado. É importante ressaltarmos aqui a importância do barqueiro Caronte, do óbulo e a sua proteção rumo ao mundo dos mortos; elementos culturais da morte e do Além-mundo que, como mostramos anteriormente, também se fez presente na cultura egípcia e, de modo natural, mediante ao p*rocesso de hibridação cultural* adentrou na *mentalidade* cristã durante o medievo, *cristalizando-se* na alegoria do Diabo, fazendo-se presente, em especial, nas obras vicentinas.

Nas barcas de Gil Vicente, além das referências às barcas do *Paraíso* e do *Inferno*, há referências ao barqueiro e ao pagamento do óbulo. No *Auto da Barca do Inferno*, por exemplo, diz o Onzeneiro: "nem tam soes pera o barqueiro, / não me deixaram nem tanto". (VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 192-193). Já no *Auto do Purgatório*, o Diabo diz o seguinte: "Arrenego eu do dinheiro / que ganho nesta viagem, / arrenego da barcagem, / e do cornudo barqueiro". (VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 109-111). Segundo Andrés José Pociña Lopes (2006), muitos pesquisadores apontam uma possível influência do arquétipo de Caronte nas *Barcas* de Gil Vicente. Na concepção dos mesmos, conforme aponta o autor, algumas práticas pagãs sobreviveram na tradição portuguesa, dentre as quais, a prática do óbulo, deixando assim, evidências marcantes na obra vicentina. Outros pesquisadores, como Teófilo Braga (1898), acreditavam que as *Barcas* fossem uma adaptação da tradição pagã:

> O *Auto da Barca do Inferno* é uma allegoria do paganismo, que Gil Vicente pela sua audácia adapta à crença catholica; as barcas transportando os mortos para serem julgados acham-se referidas em uma lenda céltica conservada por Procópio. "elle conta que as almas que morreram nas Gallias são transportadas cada noite para as margens da ilha da Bretanha, e entregue as potencias infernaes pelos barqueiros da Frísia ou da Batávia. Estes barqueiros não vêem ninguém, mas por alta noite uma voz terrível os chama ao seu mysterios officio" (sic)...(BRAGA, 1898, p. 310).

Assim, podemos afirmar que há *resíduos* do arquétipo de Caronte nas *Barcas* do autor português, pois a própria fala do Diabo no *Auto da Barca do Purgatório*, citada anteriormente, confirma tal visão. E, para reforçarmos esta nossa concepção sobre o assunto, vejamos, em poucas linhas, Luciano no *Diálogo dos Mortos*. Esta obra, de cunho cômico, satírico, paródico, destaca também a questão da morte, bem como o processo da travessia para chegar ao Hades. Nela, nos deparamos também com o rio dos mortos, com o barco e o barqueiro e a questão do óbulo como pagamento pela travessia, que seria algo obrigatório. Caronte conduz os trespassados, todos na forma de esqueletos, pelo vale dos mortos. Trata-se de uma travessia, assim como vimos nas falas de Héracles, em *As Rãs*, perigosa e conturbada. Luciano, por meio dos diálogos estabelecidos entre os defuntos diz que, diante da morte, todos são iguais, pois caminham para o mesmo destino: o Além-túmulo. Leiamos:

> DIÓGENES
> Mas, ó belo Mausolo, tu não possuis mais essa força nem essa beleza! Pelo menos, se escolhermos um juiz para julgar a beleza, não posso

> dizer por que razão o teu crânio merece mais honras do que o meu, porque ambos estão calvos e nus! E ambos achatado. (...)
> CARONTE
> Ouvi qual é a vossa situação. O barco é pequeno, como vós vedes, está comido por bicho, recebe água por muitos pontos e se oscilar para um bordo e para outro afundará de casco para o ar. Por outro lado, vocês chegam em tão grande número, ao mesmo tempo, cada um transportando grande carga. Ora, se vocês embarcarem com tudo isso, receio que depois vos arrependais, sobretudo, os que não sabem nadar. (...)
> CARONTE (FALANDO COM HERMES)
> E tu, ó Hermes, trate, a partir de agora, de que nenhum deles que não venha em pelo seja recebido, depois de jogar fora, como eu já disse, a bagagem. De pé firme, junto à escada, passe-os em revista, receba-os, forçando-os a subirem nus. (...)
> CARONTE
> Paga, ó maldito, a passagen!
> MENIPO
> Grita, ó Caronte, se isso te dá mais prazer!
> CARONTE
> Paga – eu digo – o dinheiro por que eu te transportei!
> MENIPO
> Não poderás recebê-lo de quem não o tem.
> CARONTE
> Há alguém mais que não tenha um óbulo? (...)
> (LUCIANO, *Diálogo dos Mortos*, 1998).

Os trespassados, na obra de Luciano, são obrigados a fazer a travessia num barco "pequeno", "comido por bicho", que "recebe água por muitos pontos" e, se oscilar para um dos lados, poderá afundar. Tal embarcação conduzida pelo barqueiro Caronte e seu ajudante, Quíron, nos lembra a barca primeira de Gil Vicente, na qual, segundo as falas do Anjo, no *Auto do Purgatório*, na primeira viagem, "todos foram alagados / no mais fundo da ribeira (...). (VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 63-64). Já o Fidalgo, no *Auto da Barca do Inferno*, assim diz, referindo-se à barca do Diabo: "Parece-me isso cortiço". (VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, v. 31). No que se refere ao óbulo, no *Auto da Barca da Glória*, encontramos uma fala do Diabo ao Conde que diz: "(...) no passo por dinero. Entrad, señor passageiro". (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 79-80). Já na obra de Luciano, o pagamento do óbulo era necessário, como bem podemos observar na seguinte fala de Caronte a Menipo: "Paga, ó maldito, a passagem! (...) Paga – eu digo – o dinheiro por que eu te transportei".

Por fim, podemos afirmar haver elementos *residuais* vivos da tradição clássica na dramaturgia vicentina no referente ao barqueiro Caronte e à tradição do pagamento do óbolo para a travessia dos mortos. E ainda podemos observar, diante de todo o exposto, que a morte como travessia, o barco, o rio e o barqueiro, símbolos de

segurança e salvação, quase sempre foram elementos simbólicos presentes, de acordo com a mentalidade de cada época, na vida do homem, atualizando-se, como vimos anteriormente, na obra de Suassuna; *resíduos* latentes oriundos das mais antigas sociedades que se difundiram na formação do pensamento Ocidental ao longo do tempo. Assim, seus conceitos, realizações, representações e valores simbólicos/alegóricos são, de fato, elementos que nos conduzem a uma série de questionamentos e inquietações. A representação desses elementos na Mesopotâmia, no Egito e na Grécia nos fascina. Seja nas epopeias, nas tragédias ou nas comédias, ganha, independentemente do tempo e do espaço, notoriedade e valor coletivo nas sociedades ocidentais, permanecendo, de forma atualizada, como *resíduos* desses ritos de passagem, que tanto se fizeram acontecer na sociedade cristã medieval, como vimos nas obras de Gil Vicente, tanto quanto na mentalidade do povo brasileiro. Também notificamos o mesmo na dramaturgia contemporânea brasileira de Suassuna, pois, como bem afirma Roberto Pontes, "na cultura e na literatura nada é original, tudo é resíduo em sua origem." (PONTES, 2006, p. 02).

2.4 O medo da morte e do Além-morte.

Nos textos vicentinos e de Ariano Suassuna, a morte aparece como algo temeroso. Os trespassados, ao chegarem no lugar Além-túmulo, assustados com a morte, desconhecem seu destino. Assim como afirmam Duby (1967) e Delumeau (2003) (2009), diante da morte o homem atemoriza-se. Tanto as personagens de Gil Vicente quanto as de Suassuna sentem medo da "vida" após a morte, do julgamento, do Inferno, de Satã e de seus demônios. Sentem ainda medo dos fatores mundanos capazes de leva-los à morte, como o medo das doenças/pestes trazidas pelo tempo; o medo das forças do Mal e das suas ações diabólicas; o medo de pecar, de cair em tentação, de ceder aos desejos da carne e do mundo; há ainda o medo morrer sem o perdão divino e graça de Deus, dentre outros medos. Segundo as palavras de Delumeau (2009, p 146-147), "O medo é um perigo iminente e constante, assim como a morte (...) é uma ruptura humana que pode levá-lo ao desregramento, ao desalento, à loucura". De certa forma, tudo isso se refletiu nas artes, em especial, no teatro vicentino. Sobre Deus, o Julgamento e o medo da morte, Gil Vicente no *Auto da História de Deus*, utilizando as falas de Adão e de São João diz:

ADÃO

Poderoso é o Padre na glória dos céus,
Poderoso, é o Padre no nosso Paraíso
Poderoso é o Padre neste triste abiso,
Em todo lugar poderoso é Deus (...)
SÃO JOÃO
Ó mortais de terra, em terra tornardos,
Pois são vossas almas de tão fina lei,
Abri vossos olhos, que ecce agnus Dei,
Que veio ao mundo tirar os pecados.
Ele é por certo;
Crede esta voz clamante em deserto,
E levantai-vos do pó desta vista,
Pegai-vos com Cristo,
Que é certa guarida,
Que de sua mão está o Céu aberto,
E a glória vencida.
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 241-775)

Conforme as falas dos dois personagens, Deus "é a glória dos céus"; Deus é o Pai que nos assiste nos mais tristes abismos, pois em todo lugar, "poderoso é Deus". Quem crê em Deus e no seu Filho, tem "certa guarida" e ganhará o Reino dos Céus. Por isso, de acordo com obra vicentina, deve-se temer a Deus e a Jesus Cristo, que veio "tirar os pecados do mundo", bem como pedir-lhe a salvação, pois, diante dos males do mundo, é com Cristo que se deve apegar. No *Diálogo sobre a Ressurreição* (1526/1527?), o autor português faz alusões a Messias, o seu firmamento e o seu poder:

RABI LEVI
Rabi Samuel, mais revela isto.
Quicais era santo este Jesu Cristo,
Que ele o mostrou em seu finamento;
O sol escurou, e a terra tremeu.
RABI SAMUEL
Eu te direi a verdade inteira.
Tremeu minha casa, caiu cantareira.
Quebrou-se a loiça, todo se perdeu (...)
RABI LEVI
(...) saibamos se este é o nosso esperado,
Vejamos se foi, se é, se não é.
RABI SAMUEL
(...) este é o Messias, sem mais urgir;
Este é o honrado nosso Emanuel;
O al é mentir.
(VICENTE, *Diálogo sobre a Ressurreição*, C.E.T, Vv.134-222)

O poder de Cristo, como vimos no trecho do *Diálogo da Ressurreição*, assombrou os Rabis: "o sol escurou, e a terra tremeu". O Messias ou Emanuel seria o tão esperado filho de Deus que, uma vez na terra, viria para nos salvar. Vale ressaltar que no *Auto da Compadecida*, invocando João Grilo as forças do Bem, Cristo aparece

com o nome de Emanuel. Assim diz a personagem de Suassuna ao ser interrogado pelo Diabo: “Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. (...) Ele gosta de me chamar de Manuel, ou Emanuel (...)”. (SUASSUNA, 2005, p. 125).

Assim, de acordo com a visão desses textos vicentinos, podemos observar que o cristão medieval se sentia inseguro diante da verdade de Deus, da vida e da morte. O homem estava sujeito às danações, aos pecados e à vida mundana. A carne humana era fraca e isso tornava o homem um ser frágil e aberto às coisas do mundo, como bem ressalta a seguinte fala do Diabo no *Auto da Alma*, de Gil Vicente: “Dai-vos, dai-vos a prazer, / que muitas horas há nos anos / que lá vem (...)”. (VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv 390-39).

Entretanto, um medo maior assolava a Idade Média e os viventes dessa época: a Peste Negra. A temática da peste foi um elemento importante em algumas obras de Gil Vicente, dentre as quais: *Nau de Amores*, *Auto dos Quatro Tempos*, *As Barcas*, em especial, a do *Purgatório*. Em *Nau de Amores*, a personagem alegórica da Cidade de Lisboa fala da guerra travada com a peste, do perigo que este mal representava para si e seu povo, bem como das inúmeras mortes acometidas pela epidemia da peste:

A CIDADE DE LISBOA
Assi que, mui alta e esclarecida,
Ainda que peste me dê muita guerra,
Deos seja louvado nos ceos e na terra,
Conheço as causas porque sam ferida.
He que de viçosa,
De doce, de linda, de mui abondosa,
Se peste não fosse, todos meus ereos
Não conhecerião que hi havia Deos;
Que seria peste muito mais perigosa.
Por isso me calo e não desvario,
Mas antes estimo que Deos he comigo:
Adoro a ele e recebo o castigo,
Per onde me mostra o seu poderio.
Porque na verdade
Não me tira nada de minha bondade,
Mas como cidade que quer pera si,
Mostra-me a morte mil vezes aqui,
Porque me não saia de sua vontade (...)
(VICENTE, *Nau de Amores*, C.E.T, Vv. 77-95).

De acordo com o que vimos neste trecho de *Nau de Amores*, a Peste Negra foi o grande terror da Idade Média. As falas da personagem alegórica Cidade de Lisboa, revelam a dor e a angústia de muitos diante de tal catastrofe. Como uma espécie de castigo, diz a Cidade de Lisboa, muitas pessoas morreram dizimadas pelas doenças

provocadas pela peste, deixando feridas e marcas profundas na história de seu reino, uma vez que os entes queridos haviam partido repentinamente, ceifados pela bubônica que assolava a cidade antes doce, linda e "mui abondosa". Não devemos esquecer que a cidade de Lisboa, tanto no reinado de Dom Manuel quanto no reinado de Dom João III, era uma cidade portuária e de intenso movimento comercial. Pelo Rio Tejo, várias embarcações chegavam e saiam da capital portuguesa, considerada assim, segundo Dias (1998), o centro de Portugal. Por causa dessa movimentação ultramarítima e comercial, Lisboa era progressa a contrair uma série de enfermidades, inclusive a Peste Negra. Era uma cidade cheia de gente e nela desembarcavam estrangeiros oriundos da África e da Ásia. Tudo se negociava, mas as doenças se espalhavam com facilidade. Conforme aponta Dias "os surtos pestíferos, que mais vitimaram ao longo das épocas medievais e modernas", castigaram a cidade de Lisboa, bem como boa parte de Portugal. (DIAS, 1998, p. 653) Ainda aponta o autor que Portugal enfrentou períodos de intensas complicações provocadas, em especial, pelos surtos epidêmicos que muito dizimaram a população lusitana, atingindo os que residiam ou visitavam Lisboa. Períodos como os de 1477-1480, 1505-1507, 1520-1521, 1524-1525, 1527, 1529, 1531, 1569-1570, dentre outros, trouxeram fome e desespero, pois as pestes chegavam de todas as partes, principalmente, por via marítima, e atacavam a todos, em especial, as minorias desvalidas. (DIAS, 1998, p. 653) Jeffrey Richards (1993), ressalta que a difícil situação das minorias fez com que a Peste Negra dizimasse cerca de um terço da população nos grandes centros da Europa. Muitos morreram de uma hora para outra, pois a peste atacava de modo inesperado e rápido. Segundo o autor, ela acontecia fortemente desde "os anos de 1347-9; em 1361-2; em 1369. (...) A peste retornava ciclicamente a cada cinco ou dez anos no decorrer de toda a Idade Média". (RICHARDS, 1993, p. 25-26).

Além da Peste Negra e demais doenças que assolavam a Europa Medieval, um outro mal amedrontava a população da época: o mau tempo. Em Portugal do século XVI, ocorreram momentos perturbadores e amedrontadores por causa do mau tempo. Inúmeras mortes foram provocadas tanto pelo frio excessivo quanto pela seca avassaladora. Dias destaca que 1508 foi "um período de vacas magras"; um ano excessivamente frio e causador de muita miséria e dor. Já entre os anos de 1516 a 1525 fala-se de um ciclo estéril. "1521, ano de terrível seca, foi um dos piores da centúria, pobre e estéril dos frutos da terra (...)." (DIAS, 1998, p. 162). No *Auto dos Quatro*

tempos[40], Gil Vicente, por meio da personagem Estio, ressalta a questão do mau tempo, da doença, da fome e da morte gerada por todos esses males na Europa medieval:

(ENTRA ESTIO, HUA FIGURA MUITO LONGA E MUITA ENFERMA, MUITO MAGRA, COM HUA CAPELLA DE PALLA)
ESTIO
Terrible fiebre efêmera,
Ética y fiebre podrida,
Me traen seca la vida,
Acosandome que muera.
Dolor de mala maneira
Traigo en las narices mias:
No duermo noches ni dias,
Ardo de dentro y de fuera.
La boca tengo amargosa,
Los ojos traigo amarillos,
Flacos, secos los carrilos,
Y no puedo comer cosa.
La sed es cosa espantosa,
La lengua blanca, sedienta;
La cabeza me atormenta
Com calentura rabiosa.(...)
VERÃO
O hideputa! Qué aseo!
Á qué veniste, mortaja?
Siempre vienes hacer paja
Todo cuanto yo verdeo.
Como vienes luengo e feo,
Y chamuscado el carillo,
Seco, flaco y amarillo,
Vestido de mal aseo!
(VICENTE, *Auto dos Quatro Tempos*, C.E.T, Vv. 255-293).

Semelhante à figura alegórica da Morte – feia, efêmera, podre, seca, amargosa, espantosa, raivosa - o Estio ou o mau tempo é a sequidão da vida. Segundo a fala da personagem Verão, o Estio é uma mortalha, "vestido de mal aseo!". Não é à toa que Richards afirma que com a Peste Negra e o mau tempo, vieram também a fome, a insegurança e as doenças graves. A peste pandêmica multiplicou a miséria por quase toda a Europa medieval. As pessoas começaram a comer animais de todas as espécies, inclusive, cães e gatos. Comiam também folhas e raízes e, em alguns lugares, chegavam a praticar atos de canibalismo. Tudo ou quase tudo se praticava para matar a fome e escapar da morte. A criminalidade se estabelecia pela Europa pestilenta. A peste atacou também rebanhos e plantações. Algumas pessoas partiram para o isolamento, esperando

[40] Conforme os apontamentos do Centro de Estudos Teatrais da Universidade de Lisboa, o *Auto dos Quatro Tempos* foi representado ao nobre e próspero Rei D. Manuel, na cidade de Lisboa, nos paços de Alcaçova, a pedido da sua irmã, Rainha Dona Leonor, na Capela de São Miguel, nas matinas do Natal, por volta do ano de 1514.

assim, escapar ilesos da fatídica foice. Mas pouco adiantava. Levados pelo medo do fim e pela brevidade da vida, muitos "embarcaram numa vida de devassidão desvairada, segundo o princípio de comer, beber e divertir-se pois, amanhã estaremos mortos" (RICHARDS, 1993, p. 26-29).

Desse modo, o cristão medieval viu-se diante do pessimismo, da melancolia, da desesperança e da morte que, na mentalidade de muitos, logo os atingiria e levaria ao Além-túmulo. Conforme o exposto, vejamos também um trecho do *Auto da Barca do Inferno*, em especial, o diálogo entre o Parvo e o Diabo. Aquele diz ter morrido de disenteria, um grande mal da Idade Média:

PARVO
Oh pesar de meu avô!
Soma vim adoecer,
E fui má ora morrer,
E nela pera mi so.
DIABO
De que morreste?
PARVO
De que?
Samica de caganeira
DIABO
De que?
De caga merdeira (...)
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 254-260)

Sendo o Parvo um representante da classe pobre, teria sofrido com maior impacto as mazelas de seu tempo. De acordo com suas falas, ele teria morrido de "caga merdeira", ou seja, de disenteria. Ainda retomando os apontamentos de Richards (1993), a população europeia, enfraquecida pela grande peste, viu-se também tomada por outras doenças, como a varíola, a malária, a disenteria e a febre entérica. Os funerais tornaram-se constantes acontecimentos. Diariamente, muitas pessoas eram sepultadas, inclusive, os pobres e desvalidos que viviam em situações precárias e de miséria, estando assim, mais sujeitos à peste e outras doenças. Ainda conforme o autor, várias peças de mistério com temas religiosos tornaram-se comuns e geralmente falavam sobre a decadência humana e os tormentos do Inferno. José Camões dissertando sobre o *Auto do Purgatório* afirma que:

> 1518 foi ano de peste em Lisboa. Damião de Góis, na sua Crónica de D. Manuel I, refere à peste que invadiu a cidade em agosto e que foi a mais forte que as anteriores. (...) D. Manuel, como era de costume, viajava fugindo dos pólos de infecção. Vai para Sintra, Colares, Torres Vedra e Almeirim. (...) A atualidade da doença é tão pertinente que se imiscui discretamente no auto." (CAMÕES, 1993, p. 3).

Tendo como referência a citação anterior, vamos ao *Auto do Purgatório* para verificarmos tal exposição:

PASTOR
Sois busaranha,
e mais fede-vo-lo bafo,
e jogatais de gadanha,
E tendes modão d'aranha,
e samicas sereis gafo.
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 466-470)

De modo cômico e insultuoso, o Pastor, mediante o aspecto do Diabo, suspeita que ele está com a Peste, pois este parece-lhe um gafo, ou seja, um leproso. Ainda no mesmo auto, ressaltemos as falas do Diabo e do Menino que, supostamente, destaca a questão da peste em Portugal e o fim prematuro de crianças causado pelos males da Peste Negra:

DIABO
Bé, mé. Filho da puta,
vós estais muito garrido!
Tirar-vos-ão, Dom Perdido,
dos olhos a marmeluta. (...)
MENINO
Fica minha mãe chorando,
só porque m'eu vim de lá. (...)
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 703-722)

Entretanto, as mazelas da seca, das doenças e dos males que podem provocar o medo da morte, também se fez presente nas obras de Ariano Suassuna. No *Auto de João da Cruz*, a seca é sinônimo de extermínio e desesperança:

> ANJO DA GUARDA
> E notícia de chuva, trouxe alguma?
> PEREGRINO
> Não, nenhuma. A seca este ano vai ser terrível. O sertão já está cheio de retirantes. Encontrei alguns que iam em procura da estrada de Patos, para trabalhar como cassagos. (...)
> RETIRANTE
> É, a seca está grande. Tem muita fome no sertão. (...)
> GUIA
> Agora, pelas serras do sertão, a seca com seu manto chamejante, imobiliza pássaros, rebanhos, as pedras e os roçados de algodão. (...)
> (SUASSUNA, 1950, p. 23-36)

Assim como a personagem Estio no *Auto dos Quatro Tempos*, a seca, conforme aponta o texto de Suassuna, é algo terrível, principalmente no Nordeste do Brasil. Com ela, a fome se estabelece no sertão, as queimadas modificam a paisagem; pássaros, rebanhos, pedras e roçados de algodão ficam "imobilizados (...) com seu manto

chamejante". As pessoas são obrigadas a deixar suas terras e partir em busca da sobrevivência. Muitos acabam morrendo pelos malefícios trazidos pela seca no sertão. Nesta obra, segundo os estudos de Novais, "numa perspectiva popular, o homem vive sempre na expectativa de algo bom. Se a vida é sacrificada (...), no final, (...) todos vão para o Céu (...)", pois "a vida de luta e privações" pode garantir a salvação. (NOVAIS, 1976, p. 113-114). Já no *Auto da Compadecida*, João Grilo, personagem central da história, quase morre de disenteria, sede, fome e febre, além, claro, dos maus tratos infligidos pelos patrões:

> JOÃO GRILO
> Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima de uma cama pra morrer e nem um copo dágua me mandaram. (...)
> JOÃO GRILO
> E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pro cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. (SUASSUNA, 2005, p. 25-27)

Devido às más condições de vida do povo do Nordeste do Brasil, muitos sertanejos acabavam por morrer de disenteria. Este malefício, conforme aponta a obra de Suassuna, é doença comum na sociedade brasileira, uma vez que, com a falta d'água no interior do Brasil, muitas famílias consumem água sem qualidade. Para Lígia Vassalo, "a sociedade dos textos de Suassuna ancora-se na realidade rural nordestina, fazendo desfilar ao lado de tipos populares outras vítimas da região, como o cangaceiro, o retirante, o beato, o cantador. (...) Suassuna tematiza prioritariamente a situação daqueles que se encontram em posição inferior na ordem social." (VASSALO, 1993, p. 44). Ressalta ainda que o sertanejo de Suassuna luta contra todas as adversidades, inclusive, a miséria, a fome, a seca e outras mazelas da vida.

Dessa forma, a morte se tornou, independentemente do tempo e do espaço, algo intimidador, uma vez que as pessoas a associavam à seca e às doenças que com ela viriam, contribuindo assim, para o fortalecimento e a propagação da morte no imaginário coletivo. Sobre a temática, Richards (1993), afirma ainda que, além da Peste Negra, o homem medieval também temia as constantes conflagrações, como a Guerra dos Cem Anos e as intermináveis incidências de homicídios em boa parte da Europa. Daí muitos se perguntarem: seria isto coisa do Diabo e das forças maléficas? Pois bem, era comum acreditar que Satã estaria por trás de todas estas desgraças, em especial, das minorias, que destruíam a ordem divina. Essa minoria diabólica incluía

judeus, leprosos, homossexuais, prostitutas, bruxos e hereges. Todas estas minorias simbolizavam o Mal. Eram seres impuros e ameaçavam um perigo iminente. (RICHARDS, 1993, p. 30-31). No auto intitulado *Comédia de Rubena* (1521)[41], Gil Vicente faz referência à ação das feiticeiras e sua ligação com os seres diabólicos. No texto, quatro diabos aparecem para ajudar Rubena no momento em que a mesma se encontrava prestes a dar à luz uma criança, como veremos a seguir nos versos que ressaltam as feitiçarias, as feiticeiras, o Diabo e sua ligação com a morte:

PARTEIRA (FEITICEIRA)
(...) Olhede Ca, filha amiga,
feiticeira haveis mister;
porque, quereis que vos diga,
ver-vos-hedes em fadiga,
se vosso pae ca vier.
Eu vô-la quero ir buscar,
e mandar-vos-há levar
onde parireis segura.
E, enquanto a vou chamar
muito asinha, sem tardar,
vós sostende a criatura.
RUBENA
Venga ya todo el inferno
por esta triste Rubena;
que yo bien sé y discierno
que el infernal fuego eterno
no se iguala á esta pena.
Y pues mi suerte lo quiso,
no espero paraíso,
ni cá sino tristura.
Venga el inferno improviso,
que lheve á quien sin aviso
escogió mala ventura.
(Per esconjurações e feitiços fez vir quatro diabos a seu chamado (...)
FEITICEIRA
Diabos, por meu amor,
filhos meus e meus senhores,
ide-me á deosa maior,
dizey que por seu louvor
me mandes as fadas maiores.
(VICENTE, *Comédia de Rubena*, C.E.T, Vv. 274-645)

Por intermédio da Parteira/Feiticeira, Rubena invoca os diabos para que eles a ajudem a parir num lugar seguro, longe de seu pai, pois este a mataria se soubesse da gravidez. Ainda no mesmo trecho, a Feiticeira invoca mais uma vez os diabos e lhes dá

[41] De acordo com o Centro de Estudos Teatrais da Universidade de Lisboa, a *Comédia de Rubena*, encenada em 1521, é dividida em três cenas. Ela foi dedicada ao Rei Dom João, o terceiro deste nome.

ordens. Na visão de Silva (2002), muitos personagens vicentinos, em especial os que juram, renegam ou blasfemam contra Deus, estão bem próximos do Mal. São tipos populares que, desprovidos do conhecimento clerical, repudiam, de modo jocoso, sua fé, utilizando expressões/ações sem conteúdo religioso. Enquadram-se nesse contexto as mulheres parteiras e curandeiras, como demonstrado no texto, diretamente ligadas ao Diabo. Dessa forma, encontramos aqui *substratos mentais* do envolvimento da mulher parteira/curandeira com ao Diabo, bem como as feitiçarias e magias por elas praticadas que tanto serviam para curar enfermidades quanto para trazer crianças ao mundo. No entanto, todos esses conhecimentos e afazeres provocavam medo e repugnância na mente do povo cristão medieval, sobretudo, na mentalidade da população portuguesa extremamente fiel à doutrina religiosa e a Deus, oposta ao Diabo, como podemos ver na obra de Gil Vicente.

No *Auto da Fadas* (1527)[42], é possível também verificar outros elementos *residuais* do Diabo medieval na história de uma feiticeira, que, temendo ser presa pelo uso de seu ofício, vai ao encontro do Rei queixar-se, mostrando-lhe as razões para que sua prisão não seja efetuada. Vejamos a seguinte passagem da obra que demonstra a atuação das feiticeiras no período medieval:

FEITICEIRA
Eu sou Genebra Pereira,
que moro ali à pedreira,
vezinha de João de Tara,
solteira, já velha amara,
sem marido e sem nobreza;
fui criada em gentileza;
dentro nas tripas do Paço,
e por feitiços que eu faço,
dizem que sou feiticeira.
Porém Genebra Pereira
nunca fez mal a ninguém;
mas antes por querer bem
ando nas encruzilhadas
às horas que as bem fadadas
dormem sono repousado
e eu estou com um enforcado
papeando-lhe à orelha:
isto provará esta velha
Muito melhor do que o diz. (...)
(...) Assi que as tais feitiçarias
são, senhor, obras mui pias,

[42] Auto representado, segundo o Centro de Estudos Teatrais da Universidade de Lisboa, em 1527, na cidade de Lisboa, no Paço, para o Rei D. Manuel, a Rainha D. Maria, o Príncipe D. João, as Infantas D. Isabel e D. Beatriz.

e não há mais na verdade.
Saiba Vossa Majestade
quem é Genebra Pereira,
que sempre quis ser solteira,
por mais estado de graça.
FEITICEIRA (INVOCANDO O DIABO)
Achegade-vos de mim:
que papades, meu ch'rubim?
Escumas de demoninhado.
Quem vo-las deu?
Dei-vo-las eu. / (...)
(VICENTE, *Auto das Fadas*, C.E.T, Vv. 33-195)

No trecho trazido à colagem, a feiticeira não só se defende das acusações como também mostra suas feitiçarias e, para isso, invoca o Diabo. Vale ressaltar que na Idade Média, segundo Muchembled, Satã liga-se ao Sabbat. A feitiçaria satânica virou ao longo da Idade Média, uma explosão herética e de terror. As numerosas heresias do século XV e o florescimento do mito do Sabbat forneceram subsídios para o fortalecimento do Diabo e a propagação do medo entre os fiéis cristãos. O Sabatt, conforme Muchembled, chamado nos documentos de "Sinagoga", adquiriu igualmente o sentido de reunião noturna das feiticeiras. Sobre o sabatismo Muchembled afirma:

> Esta transferência foi realizada em um contexto cultural e espiritual bastante preciso, essencialmente nas terras do duque de Savóia- Piemont, Amédée VIII, que compreendiam a Savóia, o Dauphiné, quase toda a Suíça de língua francesa atual, o nordeste da Itália e atingiam os territórios alsacianos ou Suíços centrados em Basiléia. Epidemias de caça às feiticeiras, com centenas de acusadas, tiveram lugar em 1428 em inúmeras dessas regiões. (MUCHEMBLED, 2001, p. 54).

Em relação ao tratado anônimo *Errores Gazariorum*, escrito por volta de 1430, que levou muitos à condenação, Muchembled diz o seguinte:

> Ele caracterizava os acusados como membros de uma seita que se reunia em sinagogas para render homenagem ao diabo, que aparecia sob a forma de um gato preto cujo traseiro eles beijavam. Comiam cadáveres de crianças exumadas ou mortas por eles. Copulavam indiscriminadamente durante suas reuniões, por ordem do demônio. (MUCHEMBLED, 2001, p. 54).

Ainda por volta do século XV, os intelectuais produziram uma visão cada vez mais satânica da feitiçaria. Juízes e inquisidores investigavam e condenavam todos

aqueles que se envolviam em atos heréticos. Até mesmo uma marca sem explicação no corpo de uma pessoa poderia ser motivo suficiente para condená-la como bruxa ou bruxo. Dessa forma, o imaginário cristão medieval sobre a feitiçaria e o Diabo, ganharam visibilidade na obra vicentina e, posteriormente, na de Ariano Suassuna. Na obra *As Conchambranças de Quaderna*[43], em especial, a terceira parte da peça, *A Caseira e a Catarina*, o imaginário sobre o diabo e a feiticeira, torna-se visível. No referido texto, Dona Júlia tenta, a todo custo, invocar o Diabo no processo contra o marido. No caso, temos uma alusão ao pacto diabólico entre a mulher e o Diabo:

> JÚLIA
> O senhor garante que cita essa Catarina? Que ela vem aqui no Cartório e que se desmoraliza na frente de todo mundo?
> IVO
> Garanto! A questão, Dona Júlia, é a senhora pagar! A senhora me pagando, eu cito até o Diabo!
> JÚLIA
> Fico muito satisfeita que o senhor me diga isso, porque era exatamente o Diabo que eu ia pedir agora para o senhor me citar! (...)
> IVO
> E como diabo é que eu posso citar quem nunca existiu? Dona Júlia, o Diabo não existe!
> JÚLIA
> Não existe o quê? Como é que não existe, se todo mundo sabe que ele berra, que tem rabo, casco, chifre, e que aparece às pessoas?
> IVO
> Dona Júlia, isso é conversa que as pessoas religiosas inventam para intimidar o povo e ficarem com prestígio! (...)
> JÚLIA
> Pois seja ateu ou não seja, hoje, aqui, o senhor vai citar o Diabo!
> IVO
> Cuidado, o Juiz vem chegando!
> JÚLIA
> Cuidado? Cuidado o quê? Se é ele quem vai fazer o que eu quero! O senhor vai requerer, mas quem vai citar o Diabo é ele. (SUASSUNA, *As Conchambranças de Quaderna*, 1987, p. 34).

[43] *As Conchambranças de Quaderna* (1987 - ver nota 4), é a última peça na qual encontramos o Diabo como personagem. Escrita em 1987, é a junção de três obras curtas do autor: *O caso do coletor assassinado* (narrativa verídica), o *Casamento com cigano pelo meio* (narrativa de cunho verídico) e o entremez *A caseira e a Catarina* (que tem como fonte primária o entremez *O Processo do Diabo*). A peça é dividida em três partes / atos, sendo o primeiro o *Casamento com cigano pelo meio*, o segundo *O caso do coletor assassinado*, o terceiro *A caseira e a Catarina*, no qual se tem o Diabo como personagem. A ação teatral desenvolve-se através das artimanhas da personagem Quaderna que assim como João Grilo, tem a solução para quase tudo. Constatamos novamente que Suassuna vai buscar no Romanceiro Popular as fontes para a criação de mais um texto, trazendo à cena as narrativas dos folhetos, amalgamadas com histórias tradicionais do povo. LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A Representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, Ceará, 2010.

Na fala de Júlia, lemos algumas características comuns à representação do Diabo como um ser que tem chifres, rabo, casco e que berra, menção a sugerir o bode. Qualificativos estes que, com o passar do tempo, permaneceram vivos na forma de pensar do povo cristão. Além disso, a personagem ainda assevera a existência do Diabo e, de imediato, faz uma intimação (invocação) para que ele resolva seu caso. Leiamos outra passagem do texto onde a existência do Diabo é ressaltada por Dona Júlia, bem como o pacto, a intimação e a invocação:

> JÚLIA
> (...)
> Eu fiquei com tanta raiva ontem, Doutor, que fechei um negócio, um pacto com o Diabo! (...)
> (...)Sou do partido de Deus! Acontece que, o que eu queria, ontem, só era possível com o Diabo! Então, quando foi de noite, botei o medo de lado e fiz um negócio com ele!
> FREI ROQUE
> A senhora perdeu o juízo, foi, Dona Júlia? Perdeu a vergonha? A senhora sabe o que acontece a quem faz pacto com o Diabo? Vai pro Inferno de cabeça pra baixo! Não vai não? Vai! Que negócio a senhora fez com o Diabo?
> JÚLIA
> Fiz um contrato pra o Diabo carregar este nojento, meu marido Manuel Sousa! Eu dava ao Diabo a minha alma, contanto que hoje, bem cedo, ele trouxesse Manuel pra casa e depois carregasse ele, abraçado a Carmelita, todos dois para o inferno, ali, devagar, na minha vista, queimando os dois pra eu ver! Como o Diabo não fez isso, quero que o Doutor Rolando mande intimar o Diabo pra vir aqui, se explicar!
> JUIZ
> Eu não disse que isso ia dar em desordem? Quem já se viu intimar o Diabo? (...)
> IVO
> Doutor Rolando, não tenho outro caminho! Vou requerer! O senhor decida como quiser! (...) "Ilustríssimo Senhor Doutor Rolando Sapo, Meritíssimo Juiz de Direito desta comarca-perdida, competente neste pleito. Júlia Torres Vilar Sousa, aqui domiciliada, boa e famosa parteira, Clisterzeira diplomada, casada já de alguns anos, brasileira desbocada, requer a Vossa Excelência que mande citar o Diabo pra que ele venha a juízo! A seu tempo, provará que fez com ele um negócio. E, como não se cumprisse o que lhe tinha pedido em troca de sua alma, quer condenar o Bandido! Que mandem citar o Diabo! Seja na Terra, no Inferno, no fogo do Vento-Seco, nas asas do pensamento! Termos em que, com respeito, se pede deferimento. Taperoá, 24 de agosto, dia do Diabo! Taperoá, terra seca, de outro nome, Batalhão! Terra de pedras e cabras, de gado, Cobra e algodão! Por seu bastante Advogado, Procurador-assinado, Ivo Caxexa Beltrão".

QUADERNA
Pois sim! O diabo citado!
(SUASSUNA, 1987, p. 38-40).

No fragmento, Dona Júlia, enfurecida e movida pelo ato de vingança, diz acreditar no Diabo e na sua existência. Embora amedrontada, no meio da noite ela teria feito um pacto com o representante do Mal numa encruzilhada. Havia solicitado ao Diabo "para carregar este nojento (...) Manuel Sousa", seu marido, para o Inferno, junto com sua amante, Carmelita, a Catarina. Em troca de tal ação, ela entregaria ao Diabo a sua alma. Dessa forma, começa uma grande desordem e o Diabo é citado.

Portanto, nenhuma outra criatura provocou tanto medo na Idade Média quanto a figura emblemática do Diabo. Tanto nos textos vicentinos quanto nos textos de Ariano Suassuna o Diabo se faz presente, tem voz e suas ações são contundentes e intrigantes, porque é a própria encarnação do medo. No *Auto do Purgatório*, o Diabo, ardiloso e cheio de artimanhas, ao deparar-se com a Moça Regateira tenta a todo custo, seduzi-la, provocando um medo horrível:

MOÇA
Jesu! Jesu! Que é ora isto?
Ave Maria! Ave Maria! (...)
Oh, coitada, como tremo!
Minha mãe, valei-me aqui
Que quando de vós parti,
Não cuidei d'achar o Demo. (...)
DIABO
Muchacha, venhas embora.
MOÇA
Mas na negra, pois te vejo.
Oh! Desaparece-me ora,
Que faleci ind'agora (...)
Tir-te diante de mi,
Verei os anjos de Deus (...)
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 593-624)

Ante o aspecto horripilante do Diabo a moça treme de medo, pede proteção à Virgem, enquanto diz: "Ave Maria!". Em seguida, pede ao Demo para afastar-se dela e clama pelos Anjos. Ainda no mesmo auto o Diabo, ao deparar-se com o Menino, tenta assustá-lo e levá-lo consigo para a Barca Infernal:

MENINO
Mãe, e o coco está ali!
quereis vós estar quedo, quele? (...)
DIABO
Bé, mé. Filho da puta
vós estais muito garrido! (...)
Bé.

(VICENTE, *Auto do Purgatório,* C.E.T, Vv. 698-705)

Ameaçador, o diabo provoca medo na pobre criança, que logo em seguida, é salva pelos Anjos. Tanto na visão de Costa (1989) quanto na de Silva (2002), o diabo vicentino é moralista e moralizador, uma "antítese da norma", diz Silva (2202, p. 214). É temeroso e reúne em si, como frisa a autora, "a atribuição maléfica, como espírito das trevas (...) e tentador." (COSTA, 1989, p. 173-174).

Como podemos observar na dramaturgia vicentina, a popularização desse ser malévolo e amedrontador no período medieval foi incontestável. Em numerosas oportunidades, segundo Cousté (1996) e Muchembled (2001), sobretudo durante o período de perseguição e imposição de conceitos criados pela Igreja aos cristãos medievais, surgiram inúmeras informações a respeito do surgimento do Diabo e de sua expulsão do reino celestial. As tradições antigas e a tradição medieval europeia lhe atribuíram uma quantidade enorme de nomes (Satã, Lúcifer, Asmodeu, Satanás, Azazel, Belial, Belzebu, Leviatã, Maligno, Iblis, Arimã, Beiçudo, Coxo, Pai da Mentira, entre tantos outros) e características humanas e animalescas provenientes de heranças diversas (dragão, leão rugidor, morcego, raposa, lobo, bode, cão, porco, salamandra, a serpente do Gênesis, abelha, mosca, corvo) que o moldaram ao longo da história do homem. O Diabo era considerado capaz de se apresentar sob todas as formas humanas imagináveis, com preferência pelos caracteres físicos criados pelos eclesiásticos, compondo uma imagem que corresponderia à realidade da época. E, gradativamente, o espírito do Mal passou a povoar a mentalidade do povo cristão da Europa Medieval provocando medo, desgraça e inquietações. No *Auto da Barca da Glória*, por exemplo, ele aparece com as seguintes denominações: "Lúcifer", "Satã", "Belinguim", "Maldito Querobin", "Maldito", "Endiabrado". Vamos ao texto:

DUQUE
O ángeles, que haremos,
que no nos deja Satan?
IMPERADOR
O maldito querobin!
ansí como descendiste
de Angel à beleguin,
querrias hacer a mi
lo que a ti mismo hicieste?
ARCEBISPO
Como me espantas, maldito, indiablado!
DIABO (AO PAPA) (...)
Vos ireis,
en este batel que veis,
comigo a Lúcifer;

y la mitra quitareis,
y los pies le besareis;
y esto luego há de ser.
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória,* C.E.T, Vv. 217- 735)

Já no *Auto da Compadecia*, por meio de João Grilo, Ariano Suassuna nos mostra o Diabo como o ser das sombras e rei dos Infernos, o todo-poderoso infernal. Porém, aqui chama-se o Encourado, um de seus nomes populares no sertão brasileiro, cujas raízes constam no Romanceiro popular[44]:

> JOÃO GRILO
> É, estão todos muito calmos porque ainda não repararam naquele freguês que está ali, na sobra (...)
> (...) desde que cheguei que comecei a sentir um cheiro ruim danado. Essa peste deve ser o Diabo.
> (SUASSUNA, 2005, p. 118-119).

No *Auto da Cananéia* (1534) encontramos uma característica marcante do Diabo na Idade Média, que, de certo modo, prevalece até hoje na mentalidade do povo cristão: o Diabo como macaco de Deus ou Imitador de Deus, como bem ressalta Muchembled (2001):

BELZEBU
Não dizem que o Espírito Santo
Falava dentro de David
E dos profetas assi?
Porque não farei outro tanto
Nos que tenho para mi?
E Deus padre não assombrava
A Moisém com terremoto
Cada vez que falava?
Cant´eu vi que assombrava
Com temores seus devotos...
SÃO PEDRO
Tu queres ser igualado
Com Deus, suma das grandezas?
Como és desavergonhado,
Triste, maldito, austinado,
Cheio de vãs sutilezas!
Não lhe ouçamos vaidades,
Vá falar com quem quer,
Porque, em lhe responder,
Honramos suas maldades
E isso é o que ele quer.
(VICENTE, *Auto da Cananéia*, C.E.T. Vv. 491-510).

[44] Segundo Ariano Suassuna (1973), o nome "Encourado", conferido ao Diabo, é uma alusão "à crença sertaneja de que o Diabo costuma se vestir de Vaqueiro em suas andanças pelas estradas e encruzilhadas sertanejas". É um termo de sua autoria. (SUASSUNA, 1973, p. 162).

No fragmento anterior, Belzebu, um dos diabos infernais deseja, conforme ressalta São Pedro, igualar-se a Deus. Assim como o Divino, Belzebu deseja falar segundo o espírito de David e dos Profetas. Deseja assombrar Moisés através de um terremoto e outros "temores seus devotos". Deseja ser Deus na "suma grandeza". Aqui também Belzebu é chamado de "desavergonhado", "maldito", e ainda de ser "cheio de vãs sutilezas". Esses são caracteres e nomes populares que circularam durante o medievo, dando popularidade e temerosidade a esta entidade maléfica. Citemos também trecho do *Auto da Compadecida* em que o Demônio, na hora da entrada do Encourado, ordena que todos os trespassados se deitem. Esse fato *residual* evidencia o desejo do Diabo de imitar Deus, o macaco de Deus[45]:

> DEMÔNIO
> (...) vem chegando agora quem pode mais do que eu e do que vocês. Deitem-se! Deitem-se! Ouçam o que estou dizendo, senão será pior! (...)
> DEMÔNIO (AO ENCOURADO)
> Desculpe, fiz tudo para que eles se deitassem, mas não houve jeito.
> ENCOURADO (RÍSPIDO)
> (...) como se eu vivesse fazendo questão de ser recebido dessa ou daquela maneira! (...) É terrível ter-se um sonho como o que eu tive e ver que ele vai ancorar nesse embrutecimento da inteligência e da dignidade! (SUASSUNA, 2005, p. 119-120).

Portanto, sendo o Diabo um Anjo caído, senhor de múltiplas facetas, emblemático, inquietante, eloquente, tentador, culpado por todo o sofrimento humano, elemento portador do medo numa concessão de Deus em seu plano divino, segundo a concepção teológica, conquistou, conforme vimos nos textos de Gil Vicente e de Ariano Suassuna, uma posição importante na mentalidade e no imaginário cristão. A cultura medieval, a princípio, fez do senhor da noite, segundo Muchembled (2001), o príncipe das trevas, ser capaz de provocar medo e pavor, de condenar multidões, como se pode observar no *Malleus Maleficaram*, ao Inferno após a morte. Entretanto, como filho de seu tempo, o Diabo continuou a tentar a humanidade, não porque fosse o senhor das artimanhas ou das sombras, mas porque é o senhor dos seres humanos pecadores, como podemos observar em Gil Vicente e depois em Suassuna, pois o homem "é uma espécie de reflexo do mundo" e "do cosmos". (BYINGTON, 1991, Prefácio).

[45] No *Auto da Compadecida* (2005) o Demônio pede para que todos se deitem durante a chegada do Encourado, o Diabo. Esse ato insinua o fato de que o maior desejo do Diabo é imitar Deus, fruto do seu orgulho grotesco. O ato de deitar-se ao chão é um ato Católico de adoração a Deus, a Cristo e à Virgem Maria. Conforme Muchembled (2001), "o Diabo apareceu como adicionador, macaco ou imitador (...) ocasionalmente ousou mascarar até mesmo como Cristo ou como a Mãe Santificada de Cristo" (MUCHEMBLED, 2001, p. 133).

Sendo assim, o medo em geral e o medo da morte, como bem vimos na obra de ambos os dramaturgos, era predominante nas respectivas épocas. O medo das pestes, das doenças que se propagavam ceifando vidas e destruindo famílias, o medo do Diabo, das feiticeiras, dos rituais de Sabbat, o medo do mau tempo, o medo dos castigos de Deus, tudo, ou quase tudo, fazia o homem pensar na morte e no Além-túmulo. O cristão medieval criava e imaginava um mundo temido, selvagem e perigoso, como bem apontou Gil Vicente em suas peças. De modo atualizado, Suassuna, valendo-se das crenças e lendas do sertão nordestino, das circunstâncias climáticas do nosso Nordeste, bem como do imaginário acerca do Diabo, também ressaltou esse mundo coletivamente temido e selvagem, trazendo aos textos, toda uma mentalidade com raízes fincadas no medievo: a seca, a disenteria, o Diabo e suas artimanhas, o medo da morte. Os símbolos, as representações, as alegorias que propagavam ideias das coisas ruins produziram um efeito assombroso na vida cotidiana, tanto no medievo quanto na contemporaneidade. Isso se concretizou tanto nos textos vicentinos – *Auto dos Quatro Tempos, Barcas, Auto da Cananéia, Diálogo sobre a Ressurreição, Nau de Amores* -, quanto nos textos de Suassuna – *Auto da Compadecida, As Conchambranças de Quaderna* -, naturalmente de modo *residual*, uma vez que *residual*, conforme as palavras de Roberto Pontes, deve ser entendido "como elemento vivo e que remanesce de uma cultura em outra". (PONTES, 2006, p. 03).

2.5 A morte e o Macabro

Gil Vicente, com base no imaginário cristão difundido pela Idade Média sobre a morte e o macabro da morte, o homem, sua finitude e decomposição, trouxe para a sua obra elementos que definiam o "*memento mori*", como a concepção cultural e religiosa das tradições das danças da morte ou danças macabras e a concepção da longa tradição religiosa das *Ars Moriendi*. Além desses elementos que reforçam o pensamento sobre o macabro, Gil Vicente ainda explorou dois outros elementos de extrema importância para a compreensão do macabro: 1. a impossibilidade da fuga da morte, ou seja, a concepção de que da morte ninguém escapa; 2. a morte como o macabro, o feio, o disforme, o sombrio, como se lê, por exemplo, nos trechos abaixo do *Auto da Barca da Glória* e do *Auto da História de Deus*:

CONDE (À MORTE)
Tú no das nunca consuelo.
Ó morte escura,
Pues me diste sepultura,
No me des nuevas de mi.
Ya hundiste la figura
De mi carne sin ventura,
Tirana, déjame aqui. (...)
DUQUE (À MORTE)
O ánima pecador,
Com fortíssimo dolor,
Sales de flaco lugar!
Como quedas, cuerpo triste?
Dame nuevas, que es de ti. (...)
BISPO (À MORTE)
Muy crueles vocês dan
Los gusanos cuantos son,
Adó mis carnes estan,
Sobre cuales comeran
Primero mi corazon.
MORTE
No cureis,
Señor Obispo; hecho es:
A todos hago esa guerra.
BISPO
O mis manos y mis piés,
Cuán sin Consuelo estarés,
Y cuán presto sereis tierra! (...)
ARCEBISPO (À MORTE)
(...) ó facciones de mi cara!
O mi cuerpo tierra hecho!
PAPA (À MORTE)
Ya venciste,
Mi poder me destruíste
Com dolor descompasado.
Ó Eva! Porque pariste esta Muerte amara y triste (...)
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 59-713).

No trecho citado, a Morte tirana dá ao Conde uma "morte escura", sem consolo, despida de toda a carne e presa a uma sepultura. Quanto ao Duque, a Morte torna o seu corpo triste, sem vida, causando assim uma intensa dor. O Bispo ressalta em sua fala o cruel momento em que os vermes devoram o corpo humano, "sobre cuales comeran / primero mi corazon". A Morte, como resposta à fala do Bispo, diz que "a todos hago esa guerra", ou seja, que toda a humanidade passará por tal tormento – a podridão da carne, os vermes e a decomposição do corpo. Ainda na fala do Bispo encontramos uma referência ao *Gênesis* 3, 19 – "porque tu és pó, e em pó te hás de tornar" -, quando o mesmo diz que suas mãos e pés "presto sereis tierra". Já o Arcebispo reclama à Morte do estado decomposto do seu rosto e corpo comidos pela

terra. O Papa, vencido pelo poder da Morte, faz uma referência à Eva e à "paridura", da Morte, fato que nos remete ao *Auto da História de Deus* e à passagem bíblica do Pecado Original:

ADÃO
Vedes aqui, Senhor Mundo, a nossa
Parteira da terra, herdeira das vidas,
Senhora dos vermes, guia das partidas,
Rainha dos prantos, a nunca ociosa,
adela das dores
A embolada dos grandes senhores,
Cruel regateira, que a todos enleia. (...)
MORTE
Não sabeis vós que sou vossa herdeira,
E a vossa filha a primeira gerada?
ADÃO
Ó triste morte, como és espartada! / Como és espantosa, em tanta maneira
Desaventurada!
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 311-435)

No *Gênesis* (3, 20),

> E Adão pôs à sua mulher o nome de Eva, por causa de ela ser a mãe de todos os viventes.

A morte traz consigo a decomposição do corpo e do ser, a perda da beleza, da vaidade e do poder. Tanto as figuras que representam o poder temporal quanto as que representam o poder espiritual trazem consigo as imagens do grotesco que os rebaixa e os aproxima da terra, do disforme, da descorporização e da finitude humana. Dentro desse contexto irônico e satírico, Gil Vicente nos coloca diante daquilo que na Idade Média se ligava ao baixo corporal e material. Assim, a Morte, como vimos nos trechos citados, traz a ridicularização/carnavalização da degradação humana. E como a morte tem caráter grotesco, cumpre função unificadora, destronadora e, ao mesmo tempo, regeneradora. A vida e a morte estão fundidas numa unidade contraditória, como ressalta Bakhtin (1996). A morte é o castigo do homem perante a desobediência a Deus e reflete a mísera condição humana.

Dessa forma, o pensamento religioso do final da Idade Média, no que se refere à morte e ao processo de decomposição do corpo humano, conheceu apenas, como bem ressalta Huizinga, dois extremos: "o lamento pela perecibilidade, pelo fim do poder, da honra e do prazer, pela decadência da beleza". Por outro lado, significa "o júbilo da alma que foi salva". (HUIZINGA, 2015, p. 243).

Assim, criou-se uma visão estranha, desagradável e repugnante da morte na Baixa Idade Média: a Morte personificada, horrenda, esquelética, com a foice na mão, triunfava na mente do povo cristão, vitimado e indefeso, pois a morte, não tardava a vir. Dela, ninguém estaria livre. Ainda conforme Huizinga, a representação da morte no medievo apareceu nas artes plásticas e na literatura nas formas diferenciadas:

> (...) como cavaleiro apocalíptico arremessando-se intempestivo sobre um grupo de pessoas jogadas no chão, como megera com patas de morcego estendidas para baixo (...), como um esqueleto com foice, ou arco e flecha, por vezes indo em uma carruagem puxada por bois ou ainda, montada num boi ou numa vaca. (HUIZINGA, 2015, p. 230-231).

E foi esta multiplicidade figurativa da morte, como vimos em Gil Vicente, tanto no *Auto Barca da Glória* quanto no *Auto da História de Deus*, que fez florescer na Europa medieval o macabro e a dança macabra, bem como as advertências e o terror na hora da morte, conforme se mostra nas *Ars Moriendi*.

Para bem entendermos a presença do macabro e da tradição das Danças Macabras nas obras vicentinas, voltemos às Barcas e ao *Auto da História de Deus*, pois conforme afirma Bernardes, precisamos vê-las "como um conjunto que não deixam de refletir a dinâmica da morte e vida." (BERNARDES, 2002, p. 86) Vejamos:

DIABO (AO CORREGEDOR)
Ó amador de perdiz,
Quantos feitos que trazeis! (...)
Ita, ita, dai cá a mão,
Remareis um remo destes.
Fazei conta que nascestes
Pera nosso companheiro. (...)
Ora entrai nos negros fados,
Ireis ao lago dos cães,
E vereis os escrivães
Como estão tão prosperados (...)
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 607-672)

LAVRADOR
Da morte venho eu cansado,
E cheio de refregéreo
E não posso, mal pecado. (...)
(...) Com'eu a morte passei, (...)
(...) Vida de tão poucos dias,
Tão breve tempo passado,
Tu me trouveste enganado (...)
(VICENTE, *Auto da Barca do Purgatório*, C.E.T, Vv. 126-286)

MORTE
Qué me quieres?
DIABO

Que me digas porqué eres
Tanto de los pobrecitos?
Bajos hombres y mujeres,
Destos matas cuantos quieres,
Y tardan grandes y ricos.
En el viagem primero
Me enviaste oficiales:
No fue mas de um caballero,
Y lo al, Pueblo grosero,
Dejaste los principales
Y villaanage
Em el segundo viagem,
Siendo mi barco ensecado.
Á pesar de mi linage,
Los grandes de alto estado
Como tardan en mi passage!
MORTE
(...) yo los porné ante vós.
Voy me allá de soticapa
Á mi estrada seguida,
Verás como no me escapa
Desde el Conde hasta el Papa.
Haced prestes la partida. (...)
REI (À MORTE)
Oh ventura,
Fortuna perversa escura!
Pues vida desaparece,
Y la muerte es de tristura,
Adonde estás, glória segura?
Cual dichoso te merece? (...)
MORTE
Vos, Cardenal, perdonad,
Que no pude mas aína.
CARDEAL
O guia de escuridad,
Robadora de la edad,
Ligera ave de rapina!
Que mudanza
Hizo mi triste esperanza! (...)
DIABO
(...) entre vuestra Preeminencia, (...)
Pues moristes
Lhorando por que no fuistes
Siquiera dos dias Papa. (...)
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 6-645)

MORTE
Vinde cá, bom homem, que esta é dor maior.
JOB
Memento mei, Deus Senhor,
Por que vento é a minha vida.
Apressa-te muito asinha,
Favorece meu temor,
E a minha alma encaminha (...)
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 548-553)

Vendo as *Barcas* e o *Auto de na História de Deus* como um conjunto, podemos observar primeiramente que a Morte, como personagem que põe fim a vida humana, permeia por todas as obras, implícita e/ou explicitamente. No *Auto da História de Deus*, aliada ao Mundo, ao Tempo e ao Relógio do Tempo, ela torna-se visível, tem ações a executar e voz. A Morte faz chegar o *memento mei*, pois, conforme as palavras de Job, "vento é a minha vida". Sendo assim, quando chega o tempo de morrer, a Morte vem, e leva consigo quem deseja. Na Trilogia das *Barcas*, principalmente em *Glória*, a Morte também se faz presente e visível. Tem falas e traz consigo os trespassados da alta linhagem da sociedade – o Conde, o Duque, o Rei, o Imperador (representantes do poder temporal); o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa (representantes do poder espiritual). Entretanto, na fala do Diabo, como vimos, ele requer à Morte o porquê de trespassar "tantos pobrecitos" na Barca Primeira. O Diabo ainda ressalta que em *Purgatório* ela só havia levado os "vilaanage". Significa dizer então que, nas duas primeiras barcas, a Morte, de modo implícito, conduzia os trespassados até a margem do rio. No entanto, ela não tinha falas, como na *Barca da Glória*. Na *Barca do Inferno*, a fala do Diabo ao Corregedor é importante: ele pede-lhe a mão para remar com "um remo destes". O ato de dar a mão ao Diabo simboliza a dança de pares – a Morte pega a mão do trespassado e o conduz ao Além-túmulo. Em seguida, o Diabo o convida a entrar na barca dos "negros fados", ou seja, dos negros cânticos lamentosos, de dor. No *Auto do Purgatório*, o Lavrador diz que vem cansado da morte, dando ideia de movimentação. Fala ainda da brevidade da vida e do desengano do mundo que, aliado ao tempo "me trouveste enganado". Na *Barca da Glória* todos os trespassados encontram-se sob intensa angustia, pois fizeram a passagem para o mundo dos mortos deixando para trás pertences, desejos, fama, riqueza, glória e poder. Agora se veem à mercê da certeza da morte e da incerteza do seu destino no Além-túmulo.

Ora, tudo até aqui exposto a respeito das obras vicentinas tem a ver com o macabro e com as tradições das Danças da Morte. As Danças da Morte fazem parte de um conjunto artístico-literário surgido na Europa por volta do século XIV, tendo por principal característica a representação da morte personalizada. Víctor Infantes (1997), pesquisador espanhol, na obra *Las Danzas de la Muerte: Génesis y Desarrollo de um Género Medieval (siglos XIII-XVII)*, elaborou exaustivo estudo sobre a origem e a evolução das danças macabras. Escreve o autor:

> Por Dança da Morte, entendo uma sucessão de textos e imagens presididas pela Morte como personagem central – geralmente representada por um esqueleto, um cadáver ou um vivo em decomposição – e que, em ação de dançar, dialoga e arrasta um por um a uma relação de personagens habitualmente representativos das diferentes classes sociais. Definida assim, estaríamos diante de uma Dança da Morte denominada completa, isto é, com texto literário e representação gráfica, nunca sobreposta ou integradas, mas mantendo o seu estatuto de universos estéticos particulares. (INFANTES, 1997, p. 21, Tradução do original do autor)[46].

Portanto, mediante referida definição de Infantes, não podemos negar a relação temática *residual* existente entre tais danças e a obra de Gil Vicente, como bem apontam José Augusto Cardoso Bernardes (2002), Eugênio Asensio (1974) e o próprio Víctor Infantes (1997), pois na mentalidade do povo cristão medieval, em especial dos séculos XIV-XVII, acentuou-se a consciência de ser a morte inevitável, o fim de tudo. Qualquer fama aqui na terra era transitória, ou seja, tudo se perdia e da vida, nada se levava. O homem se lamentava diante da perda de si e das coisas mundanas. A beleza física era corrompida pela terra e pelos vermes, transformando-se em terrível visão. Dessa forma, todos esses modos de pensar a morte se projetaram e se difundiram na mentalidade cristã no final da Idade Média, abrangendo a iconografia e a arte literária, bem como as dramatizações existentes nesse período, com destaque para as de Gil Vicente. Sobre a relação das Danças da Morte com a obra vicentina, Bernardes afirma:

> (...) Não tenho pois grande dúvida em aceitar a presença da Dança da Morte nas Barcas vicentinas. Essa presença é, desde logo, perfeitamente aceitável em termos de circulação textual e não se vê que possa ter resultado de nenhuma das outras tradições ou fontes pontuais que até aqui se têm apontado como alternativas. Por outro lado, (...) essa presença não tem um caráter puramente emulativo, sendo posta, de forma realmente nova, ao serviço da morigeração de costumes de que Gil Vicente infatigavelmente perseguiu no âmbito da Corte. Por último, é inegável que seus efeitos são extraordinariamente potenciados com a tradução escatológica do tema, feita em moldes perfeitamente ortodoxos. Lembrar a presença dessa tradição não é todavia suficiente para explicar a complexa fisiologia teatral que suporta as Barcas (...) (BERNARDES, 2002, p. 81-82).

[46] Texto Original: Por Danza de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenis presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en decomposición – y que, en actud de danzar, dialoga y arrasta uno por uno a una relación – y que, em actitud de danzar, dialoga y arrasta uno por uno a uma relación de personajes habitualmente representativos de las diferentes clases sociales. Definida asi, estaríamos ante una Danza de la Muerte que podríamos denominar completa, es decir, com texto literário y representación gráfica, nunca superpuestas o integradas, sino manteniendo su condición de universos estéticos particulares. (INFANTES, 1997, p. 21).

Diante desse contexto, é interessante notar que por meio da temática das Danças Macabras, valendo-se da sua maestria, da criatividade dramatúrgica, do seu gênio satírico e da sua diversidade retórica e estilística, Gil Vicente confrontou a sociedade de seu tempo e mostrou a irrelevância do ser humano perante as coisas do mundo, do tempo, de Deus e da morte. Na *Barca da Glória*, por exemplo, o Duque, o Conde, o Rei, o Imperador, o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa queixam-se de ter perdido todo o conquistado em vida: poder, riqueza, luxo. Queixam-se também da perda da beleza corporal. E no dinamismo da vida e da morte, o riso satírico presente com a representação das Danças Macabras invade as *Barcas* vicentinas, principalmente na *Barca* Terceira, ridicularizando claramente a fragilidade humana, em especial, a da corte portuguesa - o poder temporal e o poder espiritual, num jogo que une o sagrado e o profano. A morte, como se vê nas *Barcas* vicentinas, simboliza a impotência e a destruição física do homem. O cadáver decomposto do Bispo, por exemplo, na *Barca da Glória*, é o fracasso da sua condição de mortal: "Oh, mis manos y mis pés / cuán sin Consuelo estarés / y cuán presto seréis tierra". (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 457-460). E como uma dança que embala a todos, põe fim as ambições e à vida apaixonante: (Morte ao Papa) "vos padre santo pensastes / ser inmortal. Tal os vistes (...)". (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 704-705).

O *Auto da Alma* também faz parte desse conjunto dialético de obras que reflete a dinâmica da vida e da morte, como afirma Bernardes (2002). Neste auto vicentino também há *resíduos* da tradição das Danças da Morte. Leiamos:

ANJO
Alma humana formada
De nenhua cousa feita
Mui preciosa (...),
Alma bem-aaventurada,
Dos anjos tanto querida, não durmais; (...)
Que a jornada muito breve é fenecida (...)
ALMA
Anjo que sois minha guarda,
Olhai por minha fraqueza terreal: (...)
ANJO
Andemos a estrada nossa;
Olhai não torneis atrás,
Que o inimigo
À vossa vida gloriosa
Porá grosa.
Não creais a Satanás,
Vosso perigo. (...)
DIABO
Tão depressa, ó delicada,

Alva pomba, pera onde is? (...)
Gozai, gozai dos bens da terra,
Procurai por senhorios
E averes.
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 44-157)

Notemos que neste fragmento do auto a morte, assim como nas duas primeiras barcas, não aparece explicitamente. Contudo, nos deparamos com um processo de travessia, ou seja, com uma representatividade simbólica da morte. Neste texto vicentino, também encontramos momentos de lamentação, angústia e de socorro, detalhes característicos das Danças da Morte:

ALMA
Socorrei, hóspeda senhora
Que a mão de Satanás
Me tocou,
E sou já de mim tão fora,
Que agora
Não sei se avante, se atrás,
Nem como vou.
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 482-488)

Detalhe importante existente no *Auto da Alma*: no momento da travessia a Alma, de "fraqueza terrenal", sofre com os tormentos do Diabo, que a tenta com o apego às coisas mundanas, o luxo e a beleza terrena. Entretanto, a alma segue a sua viagem rumo ao Além, tentada pelo Diabo, mas protegida pelo Anjo que a guia. Neste caso, temos um embate entre o Bem e o Mal na luta pela danação e/ou salvação da alma. Este embate entre o Diabo e o Anjo remete, de imediato, à longa tradição religiosa das *Ars Moriendi*, ou seja, das artes do bem morrer.

As *Ars Moriendis*[47], que circularam na Europa em boa parte da Baixa Idade Média, nos séculos XIV-XV, representaram muito bem o momento da morte e a luta do

[47] Segundo Rebeca Sanmartín Bastida (2006), a *Ars Moriendi* é um manual cristão "que enseña a morir santamente" e em numerosas ocasiões era ilustrado e escrito originalmente em língua latina, difundindo-se pelo Continente Europeu no século XV/XVI. Não se sabe ao certo a autoria original deste manual. Entretanto, supõe-se que o autor era membro das ordens mendicantes, provavelmente um dominicano. "Antes del año 1530 se imprimieron muchas ediciones de este texto y conocemos unos doscientos cuarenta manuscritos con versiones en latín y em lenguas vernáculas. Las artes moriendi latinas se imprimen em Alemania al menos desde del año 1475, y las traducciones tempranas testifican su exitosa aceptación em Europa al final del siglo XV." (BASTIDA, 2006, p. 14-15). Existiram duas versões das *Ars Moriendi*: uma extensa e uma breve. A primeira circulou em manuscritos e em edições tipográficas; a segunda, com suas onze figuras/gravuras, se difundiu principalmente em edições xilográficas e, em bastante medida, tipográfica. A versão mais extensa consta de seis partes: a primeira é uma introdução sobre a consciência "del bien morir"; a segunda agrupa as cinco tentações do demônio e indica como superar/renunciar essas tentações; a terceira "plantea las preguntas que responderá el moribundo para assegurar su salvación". A quarta apresenta regras de conduta que o enfermo deve seguir "para asimilarse a la muerte de Cristo" e as orações que se deve rezar; a quinta destaca o comportamento dos amigos e dos

Bem contra o Mal pela alma humana. Trata-se de uma longa tradição religiosa, assim afirma Rebeca Sanmartín Bastida (2006), na obra *El arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV,* onde ressalta o processo do juízo que irá decidir a última sorte do homem para a sua viagem Além-túmulo, sendo este, um juízo do corpo e da alma, do apego e do desapego das coisas mundanas. É o momento da luta entre os seres celestes e os infernais pela alma humana, da tentação ou de salvação. Espécie de juízo que acontece na última hora. Tais informações, mostram perfeitamente a relação existente entre as *Ars Moriendi* e o *Auto da Alma*, de Gil Vicente. Nele, a Alma é atormentada pelo Diabo, e, durante a travessia, acontece um juízo, momento no qual a alma, terá que decidir o seu caminho: o do Bem ou o do Mal.Vejamos:

ALMA
Anjo que sois minha guarda
olhai por minha fraqueza
terreal (...)
ANJO
Pera isso sam e a isso vim
(...) cumpre-vos de me ajudar (...)
Nam vos ocupem vaidades
riquezas nem seus debates (...)
DIABO
vivei à vosssa vontade (...)
(VICENTE, *Auto da Alma,* C.E.T, Vv. 71-153).

Notemos que no ato da travessia a personagem Alma, insegura, pede proteção ao Anjo. Este enfatiza a necessidade de força e coragem para resistir às tentações que podem surgir ao longo da caminhada rumo ao Paraíso. No entanto, logo sucede algo a perturbar a Alma e o seu *memento mori*: o Diabo lhe aparece oferecendo as coisas do mundo, carregando-a, interrompendo assim, a simplicidade do momento-chave que poderia levá-la à salvação. Dessa forma, assim como nas *Ars Moriendi,* Gil Vicente no *Auto da Alma* ressalta a questão da luta entre o Bem e o Mal, pois de um lado está o Diabo a tentar, a ludibriar seu alvo, a Alma. Do outro, o Anjo que, a todo custo, tenta orientá-la para que a mesma consiga fazer a travessia sem cair no pecado e livrar-se do Mal. No entanto, sendo as *Ars Moriendi* uma espécie de preparação para a morte, o

---

familiares que rodeiam o leito do moribundo; a sexta e última parte contém orações que devem ser ditas na hora da agonia final. A versão curta "recoge y encuadra el segundo capítulo de la larga con una introducción y una conclusión que toman prestados elementos de las otras partes y aportan algunas adiciones". (BASTIDA, 2006, p. 14-15) Os componentes que integram essa versão são: uma introdução, dez capítulos com as cinco tentações do demônio e as cinco inspirações do anjo, uma conclusão com conselhos ao moribundo. Esta versão resume vários aspectos da versão mais ampla e prolonga outros. A versão curta foi seguramente escrita para ser "acompañada de los grabados". (BASTIDA, Rebeca Sanmartín. *El arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV.* Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 14-15).

Diabo tenta, cabendo à Alma buscar a salvação e viver em conformidade com Deus e com a Igreja Católica, para assim não cair nas garras do Diabo logrando boa morte.

Curiosamente, no referido auto vicentino, a Alma sofre cinco tentações impostas pelo Diabo: é questionada sobre a sua fé; eis que surge a dúvida: "quem vos engana, / e vos leva tão cansada, / por estrada / que somente não sentis / se sois humana? (...) / Zombai de quem vos quiser repreender (...)". Depois, o Diabo oferece bens terrenos, sobrecarregando a pobre alma e provocando desespero com relação ao peso do pecado: "veste ora este brial (...) / uns chapins haveis mister / de Valença (...)." Mesmo carregada e aflita, a alma continuou cedendo às tentações diabólicas, sentindo-se agora, no decorrer da sua caminhada, orgulhosa e preciosa: "Oh como estou preciosa / tão dina pera servir (...)." Dessa forma, podemos afirmar mais uma vez a presença de *resíduos* das *Ars Moriendi* neste auto vicentino, pois Huizinga (2015) enfatiza terem as *Ars Moriendis* provocado um grande efeito no pensamento do cristão medieval acerca da morte[48]. E aqui temos uma forte mentalidade daquilo que, segundo Maria Jorge é "metáfora da vida", ou seja, o momento da morte, da travessia, da tentação diabólica, da proteção angelical, motivo do "*homo viator*", espécie de "alegoria doutrinária, moralidade e dizer comum" que ressalta a caminhada e a escolha da alma rumo ao Além, onde se manifesta a tentação e o sofrimento espiritual, ideal muito difundido em livretos na Europa medieval que se fez internalizar na obra de Gil Vicente. (JORGE, 1993, p. 4-7).

As impressões desses livros traziam xilogravuras que muito contribuíram para a propagação da arte do bem morrer. Conforme Huizinga, trata-se de um conjunto de obras a representar as cinco tentações com as quais o Diabo importunava o moribundo: 1. a dúvida na fé; 2. o desespero com relação aos pecados; 3. a ligação com os bens terrenos; 4. a falta de esperança em relação ao próprio sofrimento; 5. o orgulho da própria virtude. "A cada momento das tentações, eis que surge um anjo para repelir os ataques de Satã com seu conforto" (HUIZINGA, 2015, p. 238).

Desse modo, como vimos no *Auto da Alma*, a consciência da Alma, no momento do trespasse, se vê relutante e perturbada entre a existência do pecado, que envolve a

[48] Para Márcio Ricardo Coelho Muniz (2007) os últimos séculos da Idade Média e os primeiros da Idade Moderna foram "momentos frutíferos" em escritos de fundo pedagógico sobre a *arte do bem morrer*. Conforme esse pesquisador, as *artes* alcançaram grande repercussão, tanto as escritas em latim quanto as dadas nas novas línguas europeias, "glosadas, copiadas, referidas, tornadas obras de referência nas universidades e manuais de formação para reis, príncipes, religiosos e senhores de variada estatura social". (MUNIZ, 2007, p. 2). Ainda segundo o autor, a *arte do bem morrer* segue a tradição dos escritos didáticos conhecidos por *Speculum* ou *Ars*, "cuja fortuna neste "outono da Idade Média" e primórdios da Idade Moderna está amplamente documentada (...)".(MUNIZ, 2007, p. 13).

sua essência e existência, assim questionada pelo Diabo, e a probabilidade de salvação mediante renúncia às coisas mundanas sob a orientação e cuidados do Anjo, que lhe mostra o caminho do Bem. Portanto, estamos diante de um conjunto de tradições (Danças da Morte e *Ars Moriendi*) o qual, com o passar do tempo, se enraizou na mentalidade cultural e religiosa do homem cristão medieval, tradições estas representadas de modo significativo nas obras de Gil Vicente, como vimos anteriormente.

No referente a Ariano Suassuna, como bem afirma Lígia Vassalo (1993), a medievalidade imprime uma marca importante na produção dramatúrgica do autor. As fontes populares "que retiveram o modelo medieval", lhes foram transmitidas de modo indireto, do contato existente entre o autor e seu meio. É o que observamos quando lemos o *Auto da Compadecida*. Neste texto, encontramos *substratos mentais* das Danças da Morte Medieval e das *Ars Moriendi*. A morte aparece, como dissemos, implicitamente e de forma diferente: primeiro, é anunciada pela Mulher do Padeiro. Em seguida, o Cangaceiro Severino, conforme o desenvolvimento da trama, a representa, pois é o responsável diretamente pela conduta de quase todos ao trespasse. Não adianta lamentar, pois a morte é "aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, por que tudo o que é vivo, morre!" (SUASSUNA, 2005, p. 42). Leiamos:

> SEVERINO
> Um momento, ninguém corra! O primeiro que tentar fugir, morre! (...)
> (...) Numa terra em que o Bispo tem seis contos, o Padre deve ter no mínimo três. (severo) Deixe ver os bolsos. (...) Quem diria, um ministro de Deus! Enfim, isso é o fim do mundo. E o Sacristão, que é que me diz disso tudo? (...)
> (Tirando três contos do bolso do Sacristão) Três contos! Estou quase pensando em deixar o cangaço (...)
> SEVERINO (AO PADEIRO E À MULHER)
> (...) O que você deixou no cofre eu tirei tudo, de passagem por lá (...)
> JOÃO GRILO (A SEVERINO)
> Tome logo meus duzentos e cinquenta mil-rés e deixe eu ir embora. Ddê os seus também, Chico, e vamos air daqui (...)
> SEVERINO (A JOÃO GRILO E A CHICÓ)
> Nada disso. Você agora fica e vai morrer com os outros (...)
> SEVERINO (AO BISPO)
> (...) pode gritar à vontade, garanto que não vem ninguém. (...) Vossa Excelência vai ser o primeiro. (...)
> SEVERINO (AO PADRE)
> Senhor Padre, pela ordem, é a sua vez. (...)
> (SUASSUNA, 2005, p. 89-97)

Na tradição medieval das Danças da Morte, esta aparece personificada, conduzindo seus escolhidos ao Além-túmulo, seguindo ainda, conforme certa hierarquização, como vimos nos autos vicentinos e nos apontamentos de Infantes (1997): Papa, Reis, Imperadores, Condes etc. No *Auto da Compadecida*, Severino, simbolizando a personificação da Morte, primeiramente mata os membros da Igreja Católica – Padre, Bispo e Sacristão. Em seguida, conduz à morte a Mulher do Padeiro e o Padeiro, representantes daqueles que detêm o poder e o dinheiro. Durante a ação de Severino, há um intenso embate, pois todos devem fazer a travessia sem os seus ganhos materiais. Por isso mesmo o Cangaceiro rouba o dinheiro de todos. Nesse momento, a Morte iguala a todos e se torna soberana[49]. Dessa forma, temos em Suassuna uma *atualização residual* das Danças da Morte, porquanto a Morte tem que ser a personagem central da ação e, como se lê na cena do auto, é ela, na pele do Cangaceiro Severino, que arrasta um a um dos personagens para o Além-túmulo, numa dança de pares muito frequente nos autos vicentinos.

Complementando o afirmado, destaquemos uma referência da morte em pares, como acontecia nas Danças Macabras francesas e espanholas:

> SEVERINO (AO PADRE E AO SACRISTÃO)
> Para não haver discussão, vão os dois de uma vez. (...)
> Vou casar vocês dois com a morte. (...)
> (ao Sacristão) vá atrás de seu patrão e nunca mais esqueça aqui do juiz que casou vocês! (o Sacristão sai. Dois tiros).
> MULHER
> Pois vamos. (Sai firmemente, acompanhada pelo marido, que cambaleia) Eu não disse? Segure aqui, que eu te ajudo. (Saem os dois abraçados. Um só tiro. Os dois morrem).
> JOÃO GRILO
> E é assim que serão dois numa só carne.
> (SUASSUNA, 2005, p.97-100)

Diante da leitura do texto podemos perceber que as mortes das personagens de Suassuna acontecem, na grande maioria, aos pares: Padre e Sacristão; Mulher do Padeiro e o marido; Severino de Aracaju e o Cabra, todos conduzidos ao Além em duplas a bailar a Dança final. Isso demonstra a atualização das Danças da Morte na obra de Suassuna, de modo a ser esta considerada, segundo Infantes (1997), um fenômeno universal.

Entretanto, diante de suas artimanhas e invenções, João Grilo tenta enganar a morte. Ajudado por seu amigo Chicó, coloca em prática o plano da "bexiga cheia de

[49] Assim como nas obras vicentinas, Ariano Suassuna também utiliza o grotesco e a degradação humana – espírito e corpo -, para satirizar a dualidade vida e morte.

sangue" e da suposta "gaita mágica"[50]. Neste episódio, encontramos dois elementos importantes que atualizam a tradição das Danças Macabras em Suassuna: a musicalidade e a gaita. Segundo João Grilo, este instrumento musical promovia a ida e o retorno de qualquer pessoa ao Além, ou seja, sendo tocada por um vivente, qualquer defunto poderia retornar ressuscitado do mundo dos mortos:

> SEVERINO (A JOÃO GRILO)
> Chega então a vez de Sua Desgracência, o Senhor João Grilo, o amarelo mais amarelo que já tive a honra de matar. Pode ir, a casa é sua.
> JOÃO GRILO
> (...) Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.
> SEVERINO
> Qual é?
> JOÃO GRILO
> Dar-lhe esta gaita de presente (...) Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.
> SEVERINO
> Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.
> JOÃO GRILO
> Mas cura! Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer! (...) queira vossa excelência me ceder um punhal. (...) Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó.
> CHICÓ
> Na minha, não!
> JOÃO GRILO
> Deixe de moleza, Chicó. Depois eu toco na gaita e você fica vivo de novo! (Murmurando, a Chicó) A bexiga, a bexiga! (...) Vamos deixar de conversa. Tome lá! Morra, desgraçado! (Dá uma punhalada na bexiga. Com a sugestão, Chicó cai ao solo, apalpa-se, vê a bexiga e só então entende. Ele fecha os olhos e finge que morreu.
> JOÃO GRILO (A SEVERINO)
> Está vendo o sangue?
> SEVERINO
> (...) Agora quero ver você curar o homem.
> JOÃO GRILO
> É já! (Começa a tocar a gaita e Chicó começa a se mover no ritmo da música, primeiro uma mão, depois as duas, os braços, até que se levanta como se estivesse com dança de São Guido.)
> SEVERINO

[50] A história da bexiga cheia de sangue e da gaita mágica está no segundo ato do *Auto da Compadecida*. Segundo Suassuna (2008), essas histórias têm inspiração no romance popular anônimo *História do cavalo que defecava dinheiro*, também citado por Leonardo Mota em *Violeiros do Norte*. Na história original, o "Compadre Pobre" enfia umas moedas no "fiofó do cavalo", convence todo mundo de que ele "caga dinheiro", e assim, o vende por uma fortuna ao velho Duque, interesseiro e cruel. Quando este, descobrindo a verdade, vem "reclamar a trapaça", o Compadre coloca uma "borrachinha cheia de sangue no peito de sua mulher, dá-lhe uma facada, ressuscitando-a ao som de uma rabeca, diante do Duque embasbacado". O Duque, cheio de interesses, compra a rabeca por outra fortuna, vai para casa e lá termina matando sua mulher, "certo de ressuscitá-la pelo poder miraculoso da rabeca". (SUASSUNA, 2008, p. 182).

> Nossa Senhora! Só tendo sido abençoada por Meu Padrinho Padre Cícero! Você não está sentindo nada?
> CHICÓ
> Nadinha!
> SEVERINO
> (...) Agora eu levo um tiro e vejo Meu Padrinho? (...) Ai, eu vou! (ao Cangaceiro) Atire, cabra frouxo, eu não estou mandando? Atire!
> JOÃO GRILO
> Homem, atire logo pelo amor de Deus!
> SEVERINO
> Espere! Não esqueça de tocar a gaita. Atire! (O cangaceiro ergue o rifle de novo e atira. Severino cai e o Cangaceiro pega a gaita).
> CANGACEIRO
> (Toca a gaita) Capitaão! Capitão! (...) Está morto!
> JOÃO GRILO
> Toque na gaita!
> CANGACEIRO
> (Depois de tocar a gaita) Capitão! Ah, Grilo amaldiçoado, você matou o capitão!
> (SUASSUNA, 2005, p. 102-109)

Na Dança Macabra medieval, o dramático, o movimento rítmico, a música e a presença de instrumentos musicais (trombetas, flautas de três orifícios, todas as variantes de tambor) são elementos resultantes de tradições antigas do medievo como as tradições poéticas e cortesas existentes na Península Ibérica, bem como das festividades e rituais de devoção, honra e cuidado ao morto. Todas estas manifestações culturais e religiosas parecem estar unidas à tradição das Danças da Morte. Dessa forma, a Dança Macabra não se constitui apenas como um gênero literário e figurativo, como informa Infantes (1997). Pelo contrário: trata-se de um ritual complexo, que envolve pensamentos abstratos, puramente referencial, de movimentação transcendente, de cosmovisão de mundo e de fontes culturais diversas do medievo que envolve o imagiário acerca da morte, dos mortos e da viagem ao Além-túmulo. (INFANTES, 1997, p. 131-137). No *Auto da Compadecida*, assumindo agora o papel da Morte personificada, João Grilo dialoga com Severino falando-lhe da gaita que, segundo ele, "foi benzida por Padre Cícero", instrumento capaz de conceder a qualquer um a imortalidade quando tocada, dizendo-lhe: "pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer". Então, logo coloca em prática o plano da "bexiga". Assim, em meio a uma cena musical, João Grilo conduz Severino de Aracaju ao verdadeiro mundo dos mortos. Portanto, temos aqui uma atualização *residual* da Dança da Morte mediévica, pois dialogando e bailando João Grilo faz o Cangaceiro realizar a passagem, sem resistência e dor, iludido com a chance de encontrar Padre Cícero no Céu. Entretanto,

como bem acontece nas Danças Macabras, nada ou ninguém escapa ao seu fim. O Cangaceiro, comparsa de Severino de Aracaju, assumindo agora o papel da Morte, já moribundo ergue a cabeça, pega o rifle, e atira em João Grilo, matando-o:

> CHICÓ
> João! João! Morreu! Ai, meu Deus, morreu pobre de João Grilo! (...) Encontrou-se com o único mal irremediável (...).
> (SUASSUNA, 2005, p. 113)

Com relação as Ars Moriendi, Ariano Suassuna também serviu-se *residualmente* dessa tradição em sua obra. Ainda no *Auto da Compadecida* há uma passagem onde João Grilo, às portas do Inferno, é protegido e orientado pela Compadecida, aproximando-se assim, do *Auto da Alma*, de Gil Vicente, quando a personagem Alma, carregada de coisas mundanais sente cansaço e se entrega às artimanhas do Diabo. Contudo, é salva pelo Anjo. É possível percebermos essa aproximação, no seguinte trecho do *Auto da Compadecida*:

> ENCOURADO
> Agora você me paga, amarelo! O sacristão, o padre e o bispo fizeram o enterro do cachorro, mas a história foi toda tramada por ele. E vendeu um gato à mulher do padeiro dizendo que ele botava dinheiro. (...) Depois, foi ele quem matou Severino e o cabra dele, com um história da gata (...). (...) história preparada para a mulher do padeiro. (...) engana todo mundo (...)
> COMPADECIDA (INTERCEDENDO POR JOÃO GRILO)
> João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o Purgatório.
> (SUASSUNA, 2005, p. 138-156).

A situação de João Grilo no *Auto da Compadecida* é grave: ele se encontra num embate entre as forças do Bem e as do Mal, carregado de culpas, tendo que seguir seu caminho no Além. Assim também se encontrava a personagem Alma no *Auto da Alma*: "cansada" e "carregada" de coisas mundanais. No entanto, Grilo é salvo pela Compadecida e o Diabo se vê derrotado, fato também acontecido na referida obra vicentina. Sendo assim, tais caracteres situacionais de João Grilo tanto o aproximam do *Auto da Alma* como também são exemplos evidentes da presença *residual* das *Ars Moriendi* na obra Suassuana.

Diante de tais observações verifica-se que os conhecimentos literários e culturais acerca da morte, do macabro e das Danças da Morte, com o passar do tempo, *cristalizaram-se* na mente do povo cristão. A pluralidade de caracterizações e

representações que se difundiram e migraram por diversas partes do mundo, portando consigo traços *remanescentes* ressinificados, como vimos neste tópico, no medievo e na contemporaneidade, através da via oral ou pela via escrita, num sentido espacial e temporal, pôde constituir traços *residuais* da morte, do macabro, das Danças da Morte e das *Ars Moriendi* que se fizeram circular por várias épocas, de forma natural, vivos e capazes de originar algo novo, chegando até nós.

3 O JULGAMENTO E O DESTINO DOS MORTOS EM GIL VICENTE E ARIANO SUASSUNA.

A partida para o Além-túmulo é uma viagem de incerteza e com destino traçado, haja visto que o juízo de Deus está à espera da alma humana para julgar os atos cometidos em vida. Essa é a concepção da morte segundo os cristãos, justamente a visão abordada nas obras em análise no presente trabalho.

Lê-se no *Auto da Alma*, desde o estágio inicial da caminhada da vida humana, advertências como o corpo humano é frágil. O homem é fraco diante dos apelos do mundo, dos desejos carnais e das tentações do Diabo. Na Trilogia das *Barcas*, alerta-se para o desapego aos bens terrenos, o distanciamento da riqueza e do poder, pois ninguém ou quase ninguém quer viver na simplicidade cabível a um santo. Dessa forma, Gil Vicente e, posteriormente Suassuna, demonstram, nas respectivas obras, que o homem vive tormentos terrenais na vida; vive a angústia do "ter" e do "ser", vira alvo das forças maléficas, é levado a julgamento e corre o risco de ir para o Inferno após a morte. Afinal, confrme a tradição religiosa cristã, tudo é revelado no Livro da Vida. Nada escapa à justiça divina. Dessa forma, começa o tribunal divino. De um lado Deus, Cristo, a Virgem e o séquito de Anjos e santos. Do outro, Satã e os demônios. Acusação, defesa, juiz, réu, testemunhas. Tudo por causa da alma humana. Quem vai para o Inferno? Quem vai para o Purgatório? Quem vai para o Céu? Eis a questão! Ser ou ter? Justo ou pecador?

Ressaltamos que, no desenvolvimento deste capítulo, tendo como base os textos vicentinos e os de Suassuna, primeiramente abordaremos o homem, a Igreja, o mundo e os pecados. Serão postos em destaque os atos dos personagens considerados irreparáveis para a conduta humana na Terra, aqueles que consciente ou inconscientemente, cometeram infrações contra si e contra o próximo, indo num caminho contrário às leis cristãs. Depois, discorreremos sobre o processo de julgamento das almas, o qual poderíamos chamar de tribunal divino. Neste tópico, lançaremos o nosso olhar nos seguintes personagens: Diabo, Jesus Cristo, Anjos, Santos e Santas, postos em cena durante o processo do julgamento. Assim tentaremos compreender a atuação dos mortos durante a vida terrena e definir o destino de cada um. Por último, dissertaremos sobre o julgamento e os espaços do Além: o Inferno, o Paraíso e o Purgatório. Também serão analisadas as características desses lugares de

condenação e/ou salvação da alma humana, bem como as penas e os requisitos doutrinais que podem levar os trespassados ao destino final.

3.1 O homem, a Igreja, o mundo e o pecado: o ser e o ter.

Falar da morte é dizer também do juízo, da justiça, da ordem, do julgamento de Deus e da salvação e/ou condenação no mundo cristão. De acordo com a leitura dos textos de Gil Vicente e dos de Ariano Suassuna, o homem, diante da sua má conduta e dos atos maléficos praticados ainda em vida, age contra as leis divinas. Assim, tentado pelo Mal e pelos desejos da carne, cai em pecado e ofende a Deus ao infringir as leis cristãs. Sendo assim, tanto em Gil Vicente quanto em Suassuna a má conduta humana é tida como atitudes/ações pecaminosas segundo a Igreja, portanto, para Deus. Esses pecados poderiam ser de pequeno ou de grande porte, podendo ser ainda simples ou complexos. Provocavam medo e contribuíam para a fúria divina, pois o pecado era considerado uma ofensa a Deus. Na mentalidade do homem cristão medieval prevalecia a ideia de que Deus era temível e tudo sabia. Segundo José Alberto Lopes da Silva, evidencia-se que nas obras de cunho religioso do autor português Deus é "omnipotência". Para o autor, "todas as qualidades de Deus se juntam e O tornam poderoso". Deus e o poder divino é facilmente reconhecido, pois "Deus não só é perfeito, mas é-o sem possibilidade de não sê-lo ou de mudar". Deus é ainda "eternidade e justiça". (SILVA, 2002, p. 199-201). No *Auto da Sibila Cassandra* (1513)[51], de Gil Vicente, constatamos a seguinte alusão a Deus, sua soberania e juízo:

ERUTEA
Cuando Dios fuere ofendido
y no temido,
generalmente olvidado;
no será mucho alongado,
mas llegado,
el juicio prometido (...).
cuando vieren que justicia
está em malicia,
y la fé fria, emechada,
y la Iglesia sagrada
captivada
de la tirana codicia (...)
no puede mucho tardar.
Y cuando vieren perdida
Y consumida
La verguenza y la razon,
Y reinar la presuncion;

[51] Obra representada à Rainha Dona Leonor, no mosteiro de Enxobregas, nas matinas do Natal de 1513. (C.E.T).

Nesta sazon
Perderá el mundo la vida. (...)
(VICENTE, *Auto da Sibila Cassandra*, C.E.T, Vv. 618-648)

Segundo a personagem Erueta, Deus é a verdade e a justiça e, por isso, deve ser temido e nunca ofendido. A justiça divina nunca falha e quando vier, toda tirania e injustiça serão banidas. Todos serão julgados. Até mesmo a Igreja Sagrada, diante do juízo prometido, estando ela em "malícia", fraca em sua fé e cativada pela tirania do mundo sofrerá os desígnios de Deus, pois Ele é o princípio de tudo.

Nos textos em análise, percebemos claramente que o homem era dono de suas ações. Entretanto, somente ele poderia buscar sua salvação, porquanto estaria ligado, acima de tudo, à responsabilidade de suas atitudes e/ou ações executadas durante a vida terrena. A propósito dessas considerações, vejamos um trecho do *Auto da Feira* (1526?-1527?-1528?), versando sobre o "livre-arbítrio" e os perigos mundanos a cargo do Diabo:

SERAFIM
Venderás muito perigo,
Que tens nas trevas escuras.
DIABO
Eu vendo perfumaduras, / Que, pondo-as no embigo, / Se salvão as criaturas. (...)
SERAFIM
Não venderás tu aqui isso;
Que esta feira he dos Ceos (...)
DIABO
Senhor, apelo eu disso.
Se eu fosse tão mao rapaz,
Que fizesse força a alguém,
Era isso muito bem;
Mas cada um veja o que faz,
Porque eu não forço ninguém.
Se me vem comprar qualquer
Clérigo, ou leigo, ou frade
Falsas manhas de viver,
Muito por sua vontade;
Senhor, que lhe hei de fazer?
E se o que quer bispar
Há mister hypocrisia,
E com ellla quer caçar;
Tendo eu tanta em perfilha,
Porque lh´a hei de negar?
E se hua doce freira
Vem à feira
Por comprar hum inguento,
Com que voe do convento;
Senhor, inda que eu não queira,
Lhe hei de dar aviamento.
(VICENTE, *Auto da Feira*, C.E.T, Vv. 310-345)

As falas do Diabo no trecho transcrito são bem contundentes: o homem, segundo a personagem, é livre para fazer suas escolhas. O Diabo não força ninguém a nada, pois cada homem é responsável pela conduta de vida, tem livre-arbítrio para seguir o caminho que quer, escolher as possibilidades de viver, ser bom ou ser mau. Assim diz o Diabo: "se me vem comprar qualquer / Clérigo, ou leigo, ou frade / falsas manhas de viver...". Ou seja, o homem vai em busca de seus desejos por vontade própria. Somente o homem é capaz de decidir segundo suas vontades e sobre os fortúnios e infortúnios da vida. Pecar e viver em tentação é um ato contrário à vontade e às ações divinas, ressalta ainda Silva (2002). O mundo é perigoso; o Diabo tenta e a carne humana é fraca. Para Santo Agostinho (2008), em páginas de *O Livre-Arbítrio*, o homem tem suas vontades/desejos. No entanto, somente ele pode decidir o que seja certo ou errado. Somente ele poderá dar sentido à vida e seguir o caminho que desejar:

> Depende de nossa vontade gozarmos ou sermos privados de tão grande e verdadeiro bem, pois se a prudência não te parece o conhecimento daquelas coisas que precisam ser desejadas e das que devem ser evitadas (...) a vida passará a ser feliz ou infeliz, uma vez que tudo depende da nossa vontade (...) do nosso livre-arbítrio. (...) o merecimento está na nossa vontade e a recompensa ou castigo serão a beatitude ou a desventura. (...) O mundo era um lugar de passagem (...) e a vida, uma constante guerra contra os inimigos, as doenças e a danação (...) uma caminhada em busca de Deus. (AGOSTINHO, 2008, p. 56-62)

O livre-arbítrio também é destaque no *Auto da Alma*. O autor ressalta nessa obra a questão do livre entendimento do homem dado por Deus e a gloriosa vontade que os cristãos podem dar às ações praticadas durante a vida terrena:

ANJO
Vosso livre alvedrio,
Isento, forro, poderoso,
Vos é dado
Polo divinal poderio
E senhorio,
Que possais fazer glorioso
Vosso estado.
Deu-vos livre entendimento,
E vontade libertada
E a memória,
Que tenhais em vosso tento
Fundamento, que sois por ele criada
Pera a glória.
DIABO
(...) o que a vontade quiser
Quanto o corpo desejar.
Tudo se faça. (...)
ANJO

(...) tomastes ante com ante
Por mercante,
O corsário Satanás,
Porque querês. (...)
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 99-260).

No *Auto da Alma* tanto o Anjo quanto o Diabo falam da "gloriosa" e "poderosa" condição humana de escolha, a qual é algo perigosa e divinal. No entanto, conforme apontam as falas do Anjo, diante das escolhas a fazer no mundo o homem deve ter cuidado, pois "o corsário Satanás" não desiste de tentar. Quer levá-lo a consumar todas as vontades carnais, como bem destaca a seguinte fala do Diabo: que "tudo se faça". Assim, para Dalila Pereira da Costa, "a soberania da omnipotência divina e do livre-arbítrio humano" são exaltados nos textos vicentinos, pois eles é "que tudo decidem." (COSTA, 1989, p. 76)

No *Auto da História de Deus* Gil Vicente também fala das vontades humanas e do livre direito de escolha. Leiamos o momento no qual Lúcifer fala gloriosamente com Belial sobre o pecado original e o direito de escolha do primeiro homem e da primeira mulher:

LÚCIFER (A BELIAL)
Onde força há perdemos direito;
Que o fino pecado há-de ser de vontade,
Formando desprezo contra a Majestade;
E não serão nossos, se for doutro jeito (...)
Satanás sei que os fará pecar
Per suas vontades (...)
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 110-121)

O homem peca porque quer. Sendo assim, o homem é plenamente responsável pelos seus atos, por escolher o certo ou o errado para si. Conforme diz o Diabo, o fino pecado "há-de ser de vontade".

O livre-arbítrio também é assunto de destaque nos textos teatrais de Ariano Suassuna. Conforme os estudos de Matos, o dramaturgo paraibano traz para a sua obra toda uma "manifestação religiosa católica", destacando ainda "princípios" e "ação moralizadora." (MATOS, 1988, p. 151-152). No *Auto de João da Cruz*, por exemplo, é possível encontrar vários fragmentos que versam sobre as vontades humanas e o direito de escolha, em especial nos trechos em que o Cego e o Guia, representantes do Mal, tentam João da Cruz e o levam para o caminho da transgressão:

GUIA (AO CEGO)

> Estou tão impaciente quanto você. Mas é preciso esperar que João da Cruz se entregue por si mesmo em nossas mãos. (...)
> PEREGRINO (À MÃE DE JOÃO DA CRUZ)
> Não, deixe que ele faça tudo só. A ida só serve a ele assim. Tenha coragem. (...) (SUASSUNA, 1950, p. 06-14)

Nesse primeiro momento os seres maléficos falam da vontade de fazer João da Cruz cair em tentação e pecar. No entanto, é preciso esperar, pois somente João da Cruz poderia cometer, por livre e espontânea vontade, algum ato pecaminoso: "que ele faça tudo só", assim dizem os tentadores. Leiamos mais um trecho da obra:

> CEGO (A JOÃO DA CRUZ, TENTANDO-O.)
> Está perfeitamente decidido? Você só me serve de completo acordo, João. Você é livre, só vai se quiser.
> JOÃO
> Quero, já resolvi. Quero vencer e se o caminho é este, eu o seguirei. Adeus pobreza, adeus, ferro e madeira, adeus ofício que meu pai me deu! Podemos ir (...). (SUASSUNA, 1950, p. 19)

Diante do ato e vontade de escolha João da Cruz decidiu dar adeus ao ferro, à madeira e à vida dura que tinha junto da família. De acordo com o fragmento, João escolheu livremente o caminho que quis, pois para o Cego, João só o serviria "de completo acordo", uma vez que este estava "livre". Vejamos uma outra passagem importante do texto:

> PEREGRINO (A JOÃO DA CRUZ)
> Sim, pai de todos nós. Não o recuse, João. Você é livre, apesar de tudo. Escolha o lado bom e será salvo. Nunca mais pesarás sobre você a escravidão em que vive agora (...)
> REGINA
> Vai, João, escolha o lado bom! Volte à casa de seu pai, volte à madeira e volte para aqueles que se sentem sós desde que você saiu. (...)
> JOÃO
> Não! Calem-se os dois. Vocês querem que eu perca meu poder. Não me chamo João da Cruz. E não tenho alma de escravo como vocês. (...)
> GUIA (AO CEGO)
> Pois trate de leva-lo novamente ao reino. Só assim poderemos recuperar o que já se perdeu.
> CEGO
> Não posso, não posso, não posso. João é livre. Você sabe que eu vivo acorrentado, só posso morder quem se aproxima livremente de mim. (...)
> ANJO DA GUARDA (A JOÃO)
> Bem, você está avisado. Você é livre, irá para onde quiser. Procuro somente lhe apontar um caminho. (...) (SUASSUNA, 1950, p. 32-37).

Vivendo num mundo de trevas e de pura ilusão diabólica, tomado pela obscuridade da vida, do nefando poder e desejo de grandeza, do lado ilusório do Diabo, nem Peregrino, nem Regina e nem o Anjo da Guarda puderam mudar a vida de João e conduzí-lo ao lado do Bem. Somente João poderia fazer tal escolha e libertar-se da escravidão. Como bem vimos, o livre-arbítrio é um direito de escolha do homem. No *Auto de João da Cruz*, nem as forças do Mal nem as forças do Bem podem intervir de forma direta nas escolhas da personagem. Este auto, como podemos perceber, se aproxima bastante do *Auto da Alma* e do *Auto da História de Deus*, no concernente à abordagem do conceito de livre-arbítrio, pois nele nos deparamos com as questões das tentações maléficas, das fraquezas e vontades humanas, dos desejos mundanos e das escolhas entre o Bem e o Mal.

Conforme apontam os textos de Gil Vicente e os de Suassuna, o corpo humano é mundano, pecador, limitado, inquieto, cheio de desejos, portanto, morada do Mal. O mundo, na concepção dos respectivos autores, é lugar das tentações, moradia dos homens e do Diabo. Sobre a mente e o corpo humano, pesavam os perigos dos desejos carnais e da ganância, bem como incidia a compaixão de Deus. Vejamos alguns trechos do *Auto da Sibila Cassandra*, de Gil Vicente, que versam sobre o assunto:

CASSANDRA
Solo Dios es perfeccion:
Si enrazon
La verdade quereis que hable;
Que el hombre todo es mudable
Y variable,
Por humanal comprission. (...)
MOYSES
(...) por la tierna carne humana,
Nuestra hermana,
Que em esse briço sospira,
Que nos libres de tu ira,
Y las animas nos sana!
ESAÍAS
(...) à tus pies digo mi culpa,
Y confesso mi fraqueza.
(VICENTE, *Auto da Sibila Cassandra*, C.E.T, Vv. 421-730).

Segundo o texto, só Deus é perfeição. O homem é mundanal, muda constantemente de atitudes e de pensamentos; sofrendo variações no seu modo de viver e de pensar a vida, Deus e o mundo. A carne humana é corruptível, assim afirma Moysés. Somos todos fracos, diz Isaías. Leiamos também um trecho do *Auto da Alma* que trata da fraqueza da Alma em travessia para o Além-túmulo e a tentação do Diabo:

ALMA

Anjo que sois minha guarda,
Olhai por minha fraqueza
Terreal (...)
ANJO
(...) Olhai por vós;
Que pompas, honras, herdardes
E vaidades,
São embates e combates
Pera vós (...)
DIABO
(...) Vivei à vossa vontade,
E havei prazer,
Gozai, gozai dos bens da terra,
Procurai por senhorios
E averes (...).
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv.71-157)

Durante a travessia para o Além-túmulo, a Alma pede proteção ao Anjo. Roga-lhe olhar as suas fraquezas, pois muitos são os tormentos do Diabo durante o processo da travessia. Este, ressalta a questão do livre-arbítrio e do direito de escolha de cada ser humano, pois todos devem escolher o caminho do Bem e permanecer puros e benéficos ao olhar de Deus ou escolher o caminho do Mal e gozar os bens da terra, tornando-se impuros e imperfeitos. No *Auto da Barca do Inferno* o frade, representante da Igreja Católica, é chamado de mundanal e convidado a entrar na Barca Infernal. Ele havia caído em tentação, cedendo aos desejos da carne ao se apaixonar e possuir uma mulher como amante:

DIABO (AO FRADE)
Essa dama há-de entrar cá? (...)
Gentil padre mundanal,
A Berzebu vos encomento...
Frade
(...) Como! Por ser namorado,
E folgar c'ua mulher,
Se há-de um frade de perder,
Com tanto salmo rezado?
Devoto padre e marido,
aveis de ser cá pingado. (...)
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 373-412)

O Padre logo sofre os tormentos do Diabo, que tenta levá-lo a todo custo para a Barca Infernal, uma vez que sendo Padre, homem de Deus, não poderia ser mundano, muito menos se enamorar de uma jovem donzela. Como bem destaca Muchembled (2001), o corpo humano era considerado moradia do Diabo e das tentações. O mundo poderia dar ao homem fortuna, poder, glória, mas, em troca o Diabo ganharia a alma. O

corpo humano era, como bem demostram as obras vicentinas, por natureza, complexo, conflituoso e cheio de dualidades, possuindo diversas combinações e capacidades humanas que o tornavam diferente das outras criaturas terrestres: emoções, sentimentos, estado de espírito. Por isso, Gil Vicente, conforme aponta Silva, "inclui na sua obra quase tudo quanto se conhecia sobre o pecado. Não há obra na qual não apareça, implícita ou explicitamente". (SILVA, 2002, p. 159)

Diante disso, José Carlos Rodrigues, no livro *Tabu da Morte* (2006), em acordo com Silva e com Costa diz que o homem poderia morrer para si e para Deus. Para tanto, bastaria pecar e deixar de ter fé em Deus e na Igreja Católica, bem como cometer atos de grande peso e pecado, como matar, roubar, cometer adultério, viver na luxúria. Dessa forma, o corpo do morto ganhou importância e notoriedade na Idade Média e nas obras vicentinas. Sobre o corpo humano e sua relação com a sociedade e a Igreja, José Carlos Rodrigues diz que: "a morte do corpo pode ser a morte do símbolo que o corpo é, a morte do símbolo da estrutura social. (...). Emergem na cena os ritos funerários... (RODRIGUES, 2006, p. 40).

No *Auto de João da Cruz*, de Ariano Suassuna, as fraquezas mundanais e os desejos corporais aparecem logo no início do texto quando a personagem principal, João da Cruz, se diz descontente com a vida pobre, humilde e miserável, desejando ter muito dinheiro, poder e glória. Ele diz ser capaz de tudo para conseguir o que tanto deseja:

> JOÃO
> (...) Não posso me dar o luxo de ficar sem trabalhar, como vocês. (...) Quero ficar só. Que alegria posso ter na vida? Sonhar com o poder do mundo inteiro e ter apenas para conquista-lo os ferros que meu pai abandonou? (...) Ó terra em que nasci, como livrar-me? Quero deixa-la e a casa de meus pais. (...) Como sair das grades do meu nome? (...) Ó casa de meus pais! Tão velha e pobre (...) Eu quero é o mundo com tudo o que ele dá, glória e poder, com o que ele tem de grande e agonizante. (...) Eu montarei no mais alto dos mastros de granito e partirei a conquistar o mundo. (SUASSUNA, 1950, p. 10).

João sente-se atormentado pela vida pobre e miserável que tem. Seu pai havia partido e deixado apenas uma velha casa e ferramentas que lhe serviriam de trabalho para manter o sustento da família. Desejava livrar-se da vida medíocre que tinha, da família, dos amigos, da casa e do lugar onde nasceu. Desejava ter uma vida de glória e poder, conquistar o mundo e viver na luxúria. Sendo assim, João estava preso às coisas do mundo, afrontando as leis divinas, entregando-se ao Mal e morrendo para si e para o mundo. Estaria entregue ao Diabo e ao mundo das trevas.

Portanto, conforme os textos de Gil Vicente e de Ariano Suassuna, bem como de todo um pensamento que se estendeu da Idade Média até a Contemporaneidade, era preciso morrer em paz com Deus, cumprindo suas vontades. Era preciso ainda morrer de corpo limpo, longe das vontades carnais e perto da graça divina. Morrer no pecado e em desacordo com as leis divinas, significava morrer para o mundo e para Deus, o que poderíamos chamar de segunda morte ou morte eterna, pois a alma estaria perdida e condenada ao Inferno. Assim, o homem estaria condenado ao suplício eterno, nas garras do Demônio, ser que mais atemorizou o homem na Idade Média. Era consenso: o pecado, coisa do Mal, e o Mal era o Diabo. Somente Deus seria a salvação, uma vez que Ela era a plenitude e a justiça. (COSTA, 1989, p. 64-70). O homem era o filho de Deus, a mais perfeita criação divina. Por isso, o Diabo o tentava, fazendo-o pecar, cair e ir contra os desígnios do Pai. Sobre a tentação do Diabo, a desobediência humana e o pecado original, leiamos um trecho do *Auto da História de Deus* relativo às astúcias diabólicas de Lúcifer e à queda do homem:

ANJO
Lúcifer, anjo que foi dos maiores,
e Belial e Satanás, senhores
de muita maldade de verbo a verbo. (...)
LÚCIFER
Vai tu, Satanás, por embaixador,
eu te dou meu comprido poder;
e vai-te a Eva, porque é mulher
(...)
SATANÁS
Em que figura lhe farei bem?
LÚCIFER
Faze-te cobra, por dissimular,
porque pareças do mesmo pomar (...)
BELIAL
Eu sou dos primeiros
o vosso leal entre os cavaleiros,
e mais sou Meirinho desta vossa corte.
Vós não fazeis guerra em que eu faça sorte,
e sendo meirinho sem prisioneiros
me pesa a morte.
E fostes mandar Satanás agora
com todo poder de vosso vigor,
acrescentando por embaixador,
ao novo Senhor e nova Senhora
porém a mim não.
LÚCIFER
Onde força há perderemos direito;
que o fino pecado há-de ser de vontade (...)
Satanás sei que os fará pecar
per suas vontades, segundo é manhoso

e mui lisonjeiro, e fala mimoso,
e sabe mentir com graça e com ar (...)
SATANÁS
E se tu, como digo, filho de Deus és,
segundo a nova por esta terra anda,
deita-te abaixo daquela varanda;
e nam hajas medo que quebres os pés,
porque escrito é
que nenhuma pedra, nem perna, nem pé,
te pode fazer ofensa nem nada.
CRISTO
E se eu posso subir e descer póla escada,
pera que é tentar a Deus sem porque,
que é cousa escusada?
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 22-966)

Neste auto, Gil Vicente inseriu o séquito diabólico agindo de forma maléfica contra Deus e a Humanidade, desde o momento da Criação até o Juízo Final. Na passagem transcrita, a figura representativa do Mal mostra-se marcada pela presença de *resíduos* oriundos da concepção bíblica, do Gênesis, e perceptível no imaginário medieval: ela é soberba, astuciosa, tentadora, ludibriadora, cheia de artimanhas, irônica, invejosa, dissimulada e cruel. Além disso, o dramaturgo traz ao texto uma hierarquia do Mal: Lúcifer (o maioral, anjo decaído) e seus subordinados, Satanás (a Serpente do Jardim do Éden, símbolo da tentação, da maldade, do verbo pecador) e Belial (cruel, cavaleiro do mal, o primeiro entre os leais do séquito de Lúcifer)[52]. Essa passagem ainda mostra a fragilidade humana no momento do pecado original e da queda do homem, bem como na eterna luta entre o Bem e o Mal, fato que nos lembra, também, o *Auto da Alma*:

DIABO
Tão depressa, ó delicada,
alva pomba, pêra onde is?
Quem vos engana,
e vos leva tão cansada
por estrada,
que somente não sentis
se sois humana?
Não cureis de vos matar,
que ainda estais em idade
de crecer.
Tempo há i pera folgar
e caminhar
(...)
gozai, gozai dos bens da terra,
procurais por senhorios

[52] Essa classificação, além de estar presente na obra vicentina, também é abordada por Alberto Cousté no livro *Biografia do Diabo* (1997).

e averes. (...)
Esta vida é descanso
doce e manso,
não cureis de outro Paraíso (...)
ALMA
Não me detenhas aqui,
deixai-me ir, que em tal me fundo. (...)
DIABO
Que vaidades e que extremos
tão supremos!
vesti ora este brial,
metei o braço por aqui:
ora esperai.
Oh como vem tão real! (...)
uns chapins haveis mister
de Valença: ei-los aqui.
Agora estais vos mulher de parecer.
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 141-237)

Nas falas trazidas, vemos o desespero da Alma diante dos ataques do Diabo na tentativa de persuadi-la e fazê-la pecar, cair em tentação, tornar-se fraca e presa das malignas vontades. Ele oferece-lhe muitas coisas mundanas, mas a Alma, aflita, tenta fugir e pede-lhe passagem. Para Maria Jorge a Alma vem "em estado de graça", nada ou quase nada conhece do mundo. O Diabo tenta persuadi-la; fazê-la cair em tentação. Seu discurso "constrói-se sobre o finito e o sensível; (...) a Alma vive as escolhas que faz". (JORGE, 1993, p. 7-17). O referido trecho também remete à história de Jó, no momento em que este foi testado pelo Diabo:

> E sucedeu que em certo dia viessem os filhos de Deus, e apresentando-se diante do Senhor, veio também Satanás entre eles, e pôs-se na sua presença. E disse o Senhor a Satanás: de onde vens tu? Ele respondeu, dizendo: girei a terra, e andei-a toda. E disse o Senhor a Satanás: não tens considerado ao meu servo Jô, que não há outro semelhante a ele na terra, varão sincero e reto, e que teme a Deus, e que se retira do mal, e que ainda conserva sua inocência? Mas tu me tens incitado contra ele, para o afligir em vão. E Satanás respondeu, dizendo: o homem dará pele por pele, e deixará tudo o que possui pela sua vida. E se não, estende a tua mão, e toca-lhe nos ossos e na carne, e então verás se ele te não amaldiçoa cara a cara. Disse, pois, o Senhor a Satanás: eis aqui ele está debaixo da tua mão, mas guarda a sua vida. Tendo, pois, saído Satanás da presença do Senhor, feriu a Jó de uma chaga maligna, desde a planta do pé até o alto da cabeça. (Jó, 2: 1-7).

Assim como a Alma do auto vicentino, Jó sofreu as tentações do Diabo. Ficou enfermo, perdeu tudo o que tinha conquistado no mundo, menos, sua fé em Deus. A história da tentação de Jó também foi tema na obra de Gil Vicente, como podemos ver

no *Auto da História de Deus*. Nessa obra, encontramos um elemento *residual* bíblico importante que, de modo recriado, se revigorou na mente do povo cristão medieval: o Diabo tenta Job, mas não pode tocá-lo, conforme as ordens divinas. O Mal existe, mas Deus e a fé em Deus são inabaláveis. Vejamos como está registrado no texto vicentino:

MUNDO
Infinitos gados
e muitos haveres lhe tenho já dados,
e tudo lhe foi através brevemente;
porque Satanás o achou excelente;
todos os seus bens lhe tem assolados;
e Job paciente.
JOB
Se os bens do mundo nos dá a ventura,
também em ventura está quem os tem.
O bem que é mudável não pode ser bem,
mas mal, pois é causa de tanta tristura (...)
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 442-451)

Na visão de Costa a dor humana é força positiva e redentora, dor continuada de Cristo que sofreu na cruz para nos salvar, a "compensação da beatitude" (COSTA, 1989, p. 66). Job se mantém fiel a Deus e à sua Vontade. Enfrenta o Diabo com paz e paciência, sofre todas as provocações diabólicas, perde tudo. Mas sua fé em Deus é inabalável, porque Deus é a salvação.

Voltando-nos agora para o teatro de Ariano Suassuna, à questão do pecado e à da tentação diabólica ao homem e à sua boa conduta e harmonia com Deus, na *Farsa da Boa Preguiça*[53] nos deparamos com uma personagem curiosa que nos remete ao momento da tentação de Satanás aos primeiros homens no Paraíso. Trata-se de Andreza, mulher astuciosa e demoníaca que tenta, a todo custo, induzir Nevinha ao pecado do

[53] A *Farsa da Boa Preguiça*, considerada pela crítica como obra-prima de Suassuna, escrita em1960, é baseada em histórias populares e dividida em três atos. O primeiro, fundamenta-se a só tempo, numa notícia de jornal e numa história tradicional anônima de mamulengo, conforme explica o próprio autor. O segundo também tem como fonte de inspiração uma história popular cujo tema central revela as peripécias de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas. Ariano Suassuna também faz uso de outra história do romanceiro, de autor anônimo, sobre um homem que perdeu sua cabra. Já no terceiro, o autor baseia-se num conto popular, o de *São Pedro e o queijo*, e numa outra peça de mamulengo chamada *O rico avarento. A Farsa da Boa Preguiça*, assim como o *Auto da Compadecida*, traz um conjunto de personagens que representa a sociedade e seus costumes. Pode ser listado da seguinte forma: Aderaldo Catação, homem rico, trabalhador, ambicioso, astucioso, sedutor e, na velhice, avarento; Dona Clarabela, mulher rica – esposa de Aderaldo Catação -, supérflua, arrogante, soberba, metida a sábia, adúltera; Joaquim Simão, homem simples, poeta cantador, preguiçoso, de bom coração; Nevinha, mulher simples, casada com Joaquim Simão e fiel ao marido, trabalhadora, de bom coração, boas ações. Representando os seres celestiais temos: Manuel Carpinteiro que representa a figura de Jesus Cristo; Miguel Arcanjo e Simão Pedro, alusivos a São Pedro que negou Cristo por três vezes até o cantar do galo; da parte dos seres infernais aparecem na cena: Andreza, a Cachorra - representando a serpente tentadora do Jardim do Éden e também Lilith; Fedegoso, o Cão Coxo e Quebrapedra, o Cão Caolho. (LIMA, 2010).

adultério, fazendo que se deixe envolver pelos encantos amorosos e riqueza de Aderaldo Catacão. Essa personagem diabólica oferece objetos luxuosos à Nevinha. Esta, recusa todas as ofertas e propostas feitas por Andreza, pois afirma ser fiel ao marido. Numa outra situação, Andreza tenta induzir Joaquim Simão ao pecado do adultério, instigando-lhe a aceitar os prazeres de Dona Clarabela. Andreza é astuciosa, ambiciosa, soberba, sedutora e persuasiva:

ANDREZA (À NEVINHA)
Pois é como eu lhe digo, Comadre:
não bote essa caçada fora!
Seu Aderaldo está louco por você!
Você recebeu o bilhete?
Olhe, Seu Aderaldo está assim
feito um cabo de trinchete!
E é um homem rico, Comadre! (...)
Comadre, deixe de ser mole! Se agarre com Seu Aderaldo
que é um homem rico e bom!
Ele me disse que no dia em que você visse
uma perna de agrado nela,
ganhava uma carroça carregada de batom!
NEVINHA
Nossa Senhora me guarde dessa pintura de Satanás!
(...)
ANDREZA
Comadre, deixe de ilusão!
Você não está vendo que aquelas besteiras
que Joaquim Simão faz não valem nada? (...)
ANDREZA (A SIMÃO)
Bom dia, Seu Simão!
(...)
SIMÃO
Então, o que é que vem ver aqui?
Por que não deixa minha casa em paz?
Só vive na minha porta, cheia de cochichos para minha mulher,
parecendo um Anjo mau...
ANDREZA
Um dia, o senhor saberá! Agora, por enquanto,
o que vim fazer foi lhe dar um recado.
A tal Dona Clarabela engraçou-se do senhor,
porque, não sei, Seu Simão!
E quer saber, pela última vez,
se o senhor topa a parada dela, ou não!
SIMÃO
Ah, já entendi tudo, então!
Quer dizer que o trabalho da senhora é esse, hein?
É por isso que a senhora vive aqui pelos cantos,
cochichando com minha mulher, hein?
Quer ver se enrola a minha, Nevinha,
enquanto me arranja a outra, hein?
ANDREZA
(...) O fato, mesmo, Seu Simão,
é que você é um frouxo de marca maior!

Está é com medo de topar Dona Clarabela
porque nunca viu uma mulher fogosa como aquela!
(SUASSUNA, 2008, p. 57-143)

Os fragmentos citados mostram uma personagem cheia de artimanhas e astúcias. É o tipo alcoviteira e diabólica. Primeiramente, Andreza tenta Nevinha, dizendo-lhe das riquezas de Seu Aderaldo e da vida confortável que este poderia lhe proporcionar. Em seguida, tenta convencer Simão, falando-lhe da beleza e sensualidade de Clarabela. Nesse caso, o autor faz dela uma representação do Diabo na forma feminina. Andreza, assim como a serpente do Paraíso, faz de tudo para ludibriar e fazer cair no pecado, no primeiro momento, Nevinha e, logo depois, Simão - embora não tenha tanto sucesso em suas ações. Nela, predominam a ideia do pecado, a pratica da luxúria, da vaidade e do orgulho. No caso de Andreza, temos uma visão negativa da mulher como detentora de natureza sombria, estando bem próxima do Diabo, reflexo da misoginia medieval. Sobre a ligação do sexo feminino com o Diabo, vejamos a seguinte citação de Muchembled:

> Os médicos viam na mulher uma criatura inacabada, um macho incompleto, daí sua fragilidade e sua inconstância. Inútil, canhestra e lenta, desavergonhosamente insolente, mentirosa, supersticiosa e lúbrica por natureza, segundo inúmeros autores, ela só era movida por movimentos de seu útero, do qual procediam todas as suas doenças, sobretudo sua histeria. (...) Entre os tópicos religiosos tratados, que representam três quartos desse corpus, predomina a idéia do pecado. A mulher o pratica desavergonhadamente: primeiro o da luxúria, o mais freqüente mostrado, depois a inveja, a vaidade, a preguiça e por fim, o orgulho. (...) No universo em preto e branco dos doutos, a natureza feminina pertencia ao lado sombrio da obra do Criador, estando mais próxima do Diabo que o homem, inspirado por Deus. (MUCHEMBLED, 2001, p. 98-99).

Ainda no *Auto de João da Cruz*, também encontramos alusões ao pecado e à queda do homem mediante o processo de tentação das forças maléficas. No texto, o Cego e o Guia, no meio de encruzilhada tentam João da Cruz, oferecendo-lhe riqueza e poder. João, deixando-se levar pelas artimanhas dos representantes do Mal, cai em tentação e faz o pacto com as forças maléficas, afastando-se de Deus, pecando mortalmente, e caindo no abismo das trevas. Leiamos:

> CEGO (NUMA ENCRUZILHADA)
> Onde está o rapaz? É preciso tentá-lo, levá-lo a danação. Vamos lá, vamos lá, vamos lá.
> GUIA
> Calma, é aqui. Temos que esperar um pouco.
> CEGO

> Não posso, não posso nem quero. A ele, a ele, a ele!
> GUIA
> Estou tão impaciente quanto você. Mas é preciso esperar que João da Cruz se entregue por si mesmo em nossas mãos. Fique descansado, pois sua vitória também será a minha. Hei de lutar por ela enquanto puder. Para mim, é a terra antes de tudo. Quero que o céu se curve para as árvores e do mundo se torne semelhante. Que não brilhe outra luz que não terrena que a danação é turva e chamejante. E que com a terra os homens se contentem, com ela que recebe o sangue e os corpos, a mãe comum das aves e rebanhos. Que as casas sejam terra levantada e os homens nada mais que sangue e barro, grande urnas de barro e sangue estranho. (...)
> CEGO
> (...) É preciso esperar. Eu o tentarei de dentro da cegueira que cobre meus dois olhos e que nasce da cegueira interior, bem mais profunda. (....)
> JOÃO
> Me diga então o que é que você quer em troca da chave. (...)
> CEGO
> Vou falar, escute: existe um reino, duro para os olhos, a que os homens repelem por instinto. Somente lá a chave ser-lhe-á dada. Tem coragem de ver a chama escura penetrar no seu sangue, no seu corpo até chegar às últimas moradas onde o diamante guarda a fonte e as águas? (...) Lá, João da Cruz, você terá tesouros, tesouros com que nem você sonhou: fontes de bronze, pedras, ouro puro, tudo aquilo, afinal que se deseja e que canta em você no sonho escuro. (...)
> GUIA
> Ó terra, ó mundo, agora é nossa vez. Procurem se apossar de João Sem Medo para que volte ao barro original. (...)
> (SUASSUNA, 1950, p. 06-21).

João da Cruz, tentado pelo Cego e pelo Guia, cai em tentação. Ele se deixa corromper pelo poder, pela glória e pela luxúria. Comete uma grande ofensa a Deus ao fazer o pacto diabólico, rendendo-se, por vontade própria, aos desígnios do Mal. Diante do grande pecado cometido, João da Cruz torna-se o Príncipe João Sem Medo, e passa a apavorar o povo do sertão. A passagem nos remete ao destino dos lobisomens (licantropos). Nas lendas brasileiras a metamorfose em lobo se dá por castigo divino. Porém, a lenda é antiga, vem da mitologia grega e também tem variantes na cultura portuguesa. E assim, metamorfoseado numa criatura do Mal, João passa a viver no mundo das trevas. São aspectos medievais importantes que, segundo Lígia Vassalo, Ariano Suassuna mescla à cultura brasileira. Tanto a visão bíblica quanto a lendária são características "de seu teatro (...) que enfatiza a moral final e adota a mistura medieval de religioso/profano e sério/jocoso", com a vida do homem no Nordeste do Brasil desdobrando-se no "ancoramento" de várias temáticas – o pecado, o livre-arbítrio, a tentação do homem -, inclusive, a católica. (VASSALO, 1993, p. 19).

Para W. Mann e J. Pieper, no verbete do *Dicionário de Teologia*, intitulado "Juizo", coordenado por Heinrrich Fries (1970), o pecado é um fenômeno que pode ser cometido por qualquer ser humano, em qualquer religião, principalmente na Católica. Pode também ser entendido como um ato de transgressão às regras religiosas e/ou espirituais ou ainda como uma infração à ordem de uma determinada comunidade. No Cristianismo, por exemplo, o pecado é a junção das tradições clássicas com a concepção cristã negativa dos atos humanos, ou seja, aqueles contrários às palavras de Deus, à Revelação. Dessa forma, a ideia do pecado é expressa de maneiras bem diversificadas tanto no *Antigo Testamento* como no *Novo Testamento*.

No *Antigo Testamento* a natureza do pecado é entendida como uma transgressão da ordem e/ou vontade de Deus, ou seja, das leis, como podemos observar no Gênesis, quando nos referimos ao Pecado Original e à queda do homem, bem como ao estado de sofrimento a que foi condenado ao longo de sua existência. O pecado ainda é apresentado como rebelião contra Javé: (Números 14, 9), (Deuteronômio 28, 15-44); e insulto a Deus (2 Samuel 12, 10), (Isaías 1, 4; 43, 24). O pecado é a infidelidade e o divórcio, do ponto de vista da Aliança com Deus: (Isaías 24, 5; 48, 8). Diante da sabedoria divina, o pecado também é apresentado como loucura (Deuteronômio 32, 6), (Isaías 29,14; 31, 2). Perante o Santo, é apresentado como iniquidade (Levítico 16, 16; 18, 26). O pecado também tornou-se uma infração contra a moralidade e a ordem da comunidade (Deuteronômio, 22, 21), Gênesis (20, 9). Em todos esses textos, a natureza teológica do pecado tornou-se mais clara e temível. Ainda no *Antigo Testamento,* o pecado é apresentado também como falta de sensibilidade e de compaixão do homem, ato de natureza impura, tornando-o um ser culpável e corruptível. Sendo assim, fala-se no *Antigo Testamento* de faltas materiais e de pecados formais (Levítico 5, 4), (Deuteronômio 21, 1-9), Salmos (32, 3; 38, 3; 51, 5). De pecados graves e menos graves. De idolatria, de magia, de blasfêmia, de adultério, de sodomia. (MANN; PIEPER, 1970, p. 186-188).

No *Novo Testamento,* embora o anúncio e a obra da redenção tenham como base a realidade do pecado, Jesus Cristo e a comunidade cristã primitiva não ofereceram nenhuma definição concreta sobre a natureza da falta. Nele, o pecado aparece de forma poderosa e diversa. Fala-se do pecado no plural. Nele permanece o elemento comum a todas as suas formas: o afastamento de Deus, a recusa da união com Ele e a negação da palavra divina. Porém, novos conceitos lhe foram aplicados, como o destaque dado ao lugar como fonte do pecado. A ofensa contra Deus e contra a Casa de Deus e a seus

dogmas tornaram-se um dos principais exemplos de blasfêmia, heresia e de transgressão contra a fé e a existência de Deus. Muita coisa do cotidiano passou a ser pecaminoso durante a Baixa Idade Média: sorrir, falar auto, comer muito, faltar à missa. Fala-se também dos pecados irremissíveis, ou seja, imperdoáveis, como explicita Mateus (12, 31). Fala-se ainda do estado pecador e da possibilidade de alguém se deixar escravizar pelo Diabo. Contudo, o *Novo Testamento* ainda frisou, por muito tempo, a questão do primeiro pecado do Homem, o Pecado Original, trabalhando assim, "a auto-afirmação do homem e a sua obediência a Deus", como podemos encontrar em Romanos (1, 21; 2, 8; 11, 30) e Efésios (2,2). (MANN; PIEPER, 1970, p. 188-189).

Destarte, tanto nos textos de Gil Vicente quanto nos de Ariano Suassuna, o pecado, de acordo com as reflexões de Mann e Pieper (1970) era símbolo da ação maligna e se manifestava no homem de diversas maneiras: nas vestimentas, nos gestos, nas atitudes, vontades e desejos. A carne corrompia e enfraquecia o espírito humano, corroía o lado benigno do indivíduo, alimentava os impulsos passionais. Para Casagrande e Vechhio, no verbete Pecado, toda ou quase toda a vida do homem medieval girava em torno do pecado: a concepção do tempo e do espaço, do saber, da ideia do trabalho, das ligações com Deus, das relações sociais e pessoais, das práticas rituais e da desobediência a Deus. (CASAGRANDE; VECCHIO, 2002, p. 337). Cego pelos desejos mais íntimos, o corpo e a alma humana poderiam estar condenados à perdição eterna, ao domínio do Mal. E isso amedrontava os fiéis católicos da Idade Média, principalmente, na hora da morte. No *Auto da Lusitânia* (1532), de Gil Vicente, as figuras do Mal aparecem como relatoras das atitudes humanas, pois nessa obra, Belzebu e seus companheiros atentam contra todas as virtudes daqueles que desejam o mundo e dos que apenas desejam viver em conformidade com as leis divinas. Leiamos algumas passagens do texto que ilustram a atuação dos diabos:

NINGUÉM
Que andas tu aí buscando?
TODO O MUNDO
Mil cousas ando a buscar:
delas não posso achar,
porém ando perfiando,
por quão bom é perfiar.
NINGUÉM
Como hás nome, cavaleiro?
TODO O MUNDO
Eu hei nome Todo o Mundo,
e meu tempo todo inteiro
sempre é buscar dinheiro,

e sempre nisto me fundo.
NINGUÉM
Eu hei nome Ninguém,
e busco a consciência.
BELZEBU (PARA DINATO)
Esta é boa experiência!
Dinato, escreve isto bem.
DINATO
Que escreverei, companheiro?
BELZEBU
Que ninguém busca consciência,
e Todo o Mundo dinheiro.
NINGUÉM (PARA TODO O MUNDO)
E agora que buscas lá?
TODO O MUNDO
Busco honra mui grande.
NINGUÉM
E eu virtude, que Deus mande.
Que tope co ela já.
BELZEBU (PARA DINATO)
Outra adição nos açude:
escreve aí, a fundo,
que busca honra Todo o Mundo,
e Ninguém busca virtude. (...)
(VICENTE, *Auto da Lusitânia*, C.E.T, Vv. 799-824)

Neste auto vicentino, considerado por Bernardes (2008) como um resumo do ideário moral perfeito para o homem do medievo, os relatos das personagens são totalmente antagônicos: "Todo Mundo" busca dinheiro o tempo inteiro, honra de muita grandeza; já "Ninguém" deseja consciência, virtude e fé em Deus. "Ninguém" almeja a simplicidade, a paz de Deus, viver o bem da vida. Todos perseguem o poder, a luxúria, a glória, o lado das tentações e a obscuridade da vida. Esses personagens simbolizam, respectivamente, o homem, a vida, o pecado e as coisas do mundo, a fraqueza humana e suas transgressões; simbolizam a virtude de poucos, pois, segundo a concepção bíblica e da Igreja Católica, aqueles que conseguirão se salvar diante da justiça divina estarão em pequeno número. Conforme os estudos de Alçada, os "temas do desprezo do mundo, da mudança e sofrimento como atributos da vida breve", se ligam, na obra vicentina, à presença da morte, da vida humana como peregrinação e à viagem para o Além-túmulo. (ALÇADA, 2003, p. 79). Contudo, os homens cristãos mesmo diante da morte e da justiça divina, ainda são muito apegados às coisas terrenas e por isso, pecam. No *Auto da Barca da Glória* os trespassados se queixam da morte e de tudo o que deixaram na sua vida terrena. O Papa, por exemplo, fala da sua eminência enquanto ilustre vivente, do apego ao posto sagrado em vida, do seu poder, da glória e do luxo:

PAPA
Véisme aqui
Muy triste, porque naci,
Del mundo y vida quejoso,
Mi alto estado perdi,
Veo el biabo ante mí
Y no certo reposo.
DIABO
Venga Vuesa Sanctidad
En buenora, Padre Sancto,
Beatíssima magestad (...)
PAPA
Sabes tu que soy sagrado
Vicário em el santo Templo?
DIABO
Cuanto mas de alto estado,
Tanto mas es obligado
Dar a todos buen ejemplo (...)
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória,* C.E.T, Vv. 720-741-)

No *Auto da Alma*, o Diabo oferece muitas pomposidades e bens materiais à Alma, tornando-a num ser de autoridade, elegância e glória:

DIABO
(...) Is mui desautorizada,
Descalça, pobre, perdida (...)
Vesti ora este brial,
Metei o braço por aqui:
Ora esperai.
Oh, como vem tão real!
Isto tal me
Parece bem a mim:
Ora andai.
Uns chapins haveis mister
De Valença: - ei-los aqui
Agora estais vós mulher
De parecer. (...)
Passeai-vos mui pomposa,
Daqui pera ali, e de lá pera cá,
Fantasiai. (...)
ANJO
Que andais faqui azendo?
ALMA
Faço o que vejo fazer pelo mundo. (...)
ANJO
Deixai esses chapins ora,
E esses rabos tão sobejos,
Que is carregada:
Não vos tome a morte agora
Tão senhora (...)
DIABO
Vedes aqui um colar
D'ouro mui bem esmaltado,
E dez anéis,

Agora estais vós pra casar
E namorar:
Neste spelho vos vereis
E sabereis
Que não vos hei de enganar. (...)
ALMA
Oh como estou preciosa,
Tão dina pera sevir (...).
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 220-318)

No fragmento citado, que nos remete mais uma vez as *Ars Moriendi*, a Alma, no momento da sua travessia para o Além-túmulo, vive momentos de tentação e de pré-julgamento. Assim como na tradição que se espalhou pela Europa medieval, um anjo e um demônio lutam pela Alma frágil e pecadora. Para Maria Jorge o discurso do Anjo "ensina a essência da alma humana" que é formada de "nenhuma coisa". O corpo é a entidade que "só reconhece enquanto manifestação do tempo escasso, caminho de merecimento (...) para a verdade." (JORGE, 1993, p. 7). Assim, a Alma, no seu último instante, tomada pelo pavor da cena, tinha de se arrepender, livrar-se dos sentimentos e das coisas mundanas, entregando-se de corpo e alma a Deus. Caso contrário, poderia perder-se para sempre e cair nas garras do Diabo. Somente a fé no Deus único e salvador, bem como a fé em Cristo e na Santa Igreja Católica poderiam salvá-la da eterna condenação infernal. Na concepção de Bastida:

> O morrer se apresenta então como um combate que o moribundo deve enfrentar, difícil e nada sereno (...), uma vez que a morte é o espelho da vida e uma boa morte, livre da condenação divina, era resultado de como se havia vivido. (BASTIDA, 2006, p. 187-188)[54].

Em Suassuna, no *Auto de João da Cruz*, quando o protagonista passa a ser João Sem Medo, vangloria-se diante do poder e da glória; deseja ter mais poder, dinheiro e viver num mundo de ilusões diabólicas. Através da chave mágica que possui, João Sem Medo adquire riqueza e expande, cada vez mais, o seu Reino pelo sertão. Ele deseja ter o mundo em suas mãos. É tentado, ao longo do texto, pelo Cego e pelo Guia, seres maléficos. Por outro lado, é orientado por Peregrino, Regina e o Anjo da Guarda a largar tudo e seguir o caminho do Bem, voltando-se para Deus e a salvação. Assim, neste texto de Suassuna temos os *resíduos* das *Ars Moriendis*, do pensamento cristão

[54] Texto Original: El morir se presenta entonces como un combate al que el moribundo debe enfrentarse, difícil y nada sereno (...), una vez que la muerte es el espejo de la vida y una buena muerrte, libre de la condenación divina, era emblema de cómo há vivido. (BASTIDA, 2006, p. 187-188).

medieval sobre o pecado, o ser e o ter, o afastamento de Deus e sua condenação mediante o julgamento futuro:

> CEGO
> (...) Você conquistará o mundo, João da Cruz.
> JOÃO
> Esta é minha esperança mais secreta. Hei de conquistar o mundo e tudo o que ele pode dar.
> CEGO
> (...) que fará você para realiza-la? (...)
> JOÃO
> Eu tenho a mocidade e coragem. (...)
> JOÃO
> Um ano se passou e a chave de ouro me deu todo o poder que eu desejava. Mas com esse poder, deu-me também a visão de um poder sempre maior, que meu sangue queria e se afastava! Ah, sede de poder sempre crescente! (...). Cresçam, meus sonhos de poder! Arrasta-me com vocês para dentro desse fogo. (...)
> Tenho glória e poder, graças à chave. Ela me abriu as portas que sempre sonhei. Mas quero mais poder, cada vez mais! (...)
> Sonho com novos reinos além deste. Novos tronos que a chave me mostrou e cujas varas de ouro ilimitado estão gravadas dentro de meu sangue. (...) (SUASSUNA, 1950, p. 16-27).

Em troca do poder e da glória, João abre mão da sua mocidade e coragem. Ao ganhar a chave do poder, se afasta de vez da simplicidade divina, troca de nome, apaga da memória família e amigos, passa a viver na escuridão de seu Reino. Diante do ser e do ter João peca, afasta-se de Deus, não teme a justiça divina. Como bem ressalta Novais, no *Auto de João da Cruz* há o registro de valores, de técnicas e de normas de comportamento de um sistema religioso "consagrado pela tradição", do senso de justiça e de uma perspectiva religiosa popular voltada para o amor de Deus e do próximo, pois o querer humano é uma falta grave aos olhos do Criador. (NOVAIS, 1976, p. 112-115).

Na *Farsa da Boa Preguiça*, de Suassuna, também encontramos *resíduos* do pensamento cristão medieval relativos ao homem, ao mundo, às coisas mundanas e ao pecado, o dilema entre o ser e o ter. Vejamos:

> ADERALDO (À ANDREZA)
> Diga que eu vendi tudo o que tinha na cidade: fico, de vez, no sertão! Meu dinheiro chega hoje: já está feita toda a transação! Vendi tudo. Apliquei o que tinha na compra de todo o gado do sertão. Levarei a carne aos centros mais importantes! Já pensou? Tudo isso em minhas mãos? Minha mulher chegou ontem à noite: precisa assinar inúmeros documentos e me outorgar uma procuração. O dinheiro vem pelo banco para a minha conta corrente: eu tiro esse dinheiro com um cheque e pago aos boiadeiros do sertão. Com isso, açambarco todo o gado e triplico o que tenho em pouco tempo! Já viu o que é cabeça? A isso pode se chamar organização! (SUASSUNA, 2008, p. 55-56).

Seu Aderaldo, homem trabalhador e ambicioso, só pensava em ganhar e multiplicar seu dinheiro. Quanto mais ganhava, mais queria. Só vivia em função do dinheiro, da grandeza, do poder que sua riqueza poderia lhe garantir. Assim diz Suassuna sobre essa personagem: (...) "simboliza o Brasil superposto da burguesia cosmopolita, castrado, sem-vergonha e superficial (...)" (SUASSUNA, 2008, p. 23). Por isso, é um personagem condenável, pois só pensa no ter para ser, ou seja, em ser através do ter.

Mas, para ser julgado de forma positiva e ter a salvação divina, preciso era libertar-se do mundo e detestar o pecado mais que a própria morte, pois o pecado seria a injúria mais grave que alguém poderia cometer, desde que feita diretamente contra a Deus, como forma de desprezo e incredulidade. Conforme Delumeau (2003), devia-se repudiar todos os tipos de pecados, principalmente os ditos mortais, pois estes eram sinônimos de dor e sofrimento no Além. Devia-se combater também os pecados veniais, ou seja, os mais simples, por constituírem um mal comum a todos.

Nesse sentido, são exemplos de pecados veniais o riso exagerado, vestir-se inadequadamente, faltar à missa e não orar constantemente, deixar de fazer o sinal da cruz, falar mal de alguém, ingerir bebida alcóolica exageradamente, fazer sexo diariamente e em algumas horas do dia, da semana, do mês e do ano, não jejuar, não confessar-se regularmente, não participar das procissões e outras festividades da Igreja. São considerados pecais mortais: a luxúria, a cupidez, o roubo, a avareza, a inveja, a falta dos deveres recíprocos dos país e dos filhos, a cólera, o orgulho, a blasfêmia, o desrespeito aos domingos e dias de festas, a gula, a mentira, a preguiça, o desrespeito aos lugares de culto, o jogo, a usura, a sodomia, o adultério, a homossexualidade. Porém, fala-se dos Sete Pecados Capitais, ou seja, aqueles pecados que são enormemente graves e ferem a conduta humana ditada por Deus: a luxúria, a ira, a gula, a inveja, a preguiça, o orgulho ou vaidade e a avareza. (DELUMEAU, 2003, 190-193).

Voltemos nossa atenção para a forma de pensar o homem, o mundo, a Igreja e o pecado nos autos vicentinos. Como sabemos, Gil Vicente criticou de modo ímpar a sociedade do seu tempo, bem como costumes e valores desta. Os seus autos, assim como os pensamentos difundidos pela Igreja Católica no século XVI, reiteradamente chamavam a atenção do homem para os perigos mundanos, os desígnios de Deus, o fim da vida e o Julgamento Final. Pois Deus, era a salvação. Assim, nas barcas vicentinas nos deparamos com os mais variados tipos de pecados, desde o mais simples, ao mais grave. Vejamos o seguinte trecho do *Auto da Barca do Inferno*:

ANJO (AO FIDALGO)
Não se embarca tirania
Neste batel divinal.
FIDALGO
Não sei porque haveis por mal
Qu'entre minha senhoria.
ANJO (AO FIDALGO)
Pera vossa fantesia
Mui pequena é esta barca (....)
Não vindes vós de maneira
Pera entrar neste navio. (...)
A cadeira entrará,
E o rabo caberá,
E todo o vosso senhorio. (...)
Desprezastes os pequenos (...)
SAPATEIRO
(...) Ou da santa caravela,
Podereis levar-me nela? (...)
ANJO
Essa barca que lá está,
Leva quem rouba de praça. (...)
FRADE (AO DIABO)
(...) Como! Por ser namorado,
E folgar c'ua mulher,
Se há-de um frade perder,
Com tanto salmo rezado? (...)
CORREGEDOR
Eu mui bem me confessei
Mas tudo quanto roubei
Encobri ao confessor. (...)
DIABO
Pois porque não embarcais? (...).
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 82-705)

Tirania, luxúria, falso moralismo, roubo, prostituição e outras ações execráveis cometidas pelos personagens em vida, conforme demonstra o trecho citado, são considerados pela Igreja Católica pecados de grande peso. Esses e outros perigos mundanos eram motivos de reflexão dos católicos, pois aquele que pecasse, estaria em desacordo com Deus e suas Vontades. Estaria mais próximo do Mal e poderia perder-se para sempre no lado escuro da vida. (SILVA, 2002, p. 158-166). Neste auto, quase todos são condenados ao Inferno, pois pecaram mortalmente; e apesar da total consciência de seus atos não demonstraram arrependimento. Passemos agora ao *Auto do Purgatório*:

LAVRADOR
(...) nem fico a dever duas favas,
Nem um preto por pagar.
DIABO

E os marcos que mudavas,
Dize, porque os não tornavas
Outra vez a seu lugar?
LAVRADOR
E quem tirava do meu
Os meus marcos quantos são,
E os chantava no seu,
Dize, pulga de judeu,
Que lhe dizias tu er então? (...)
DIABO (A MARTA GIL)
Não sabes tu que viveste
Lavradora e regateira?
MARTA GIL
(...) não sabes tu que o respeito
Do mundo é em ganhar?
E sobre isso é seu proveito,
Ou a torto ou a direito
Apanhar.
Fui em tempo de cobiça;
Cada tempo sua usança
Se eu morrera de preguiça
Tiveras muita justiça, E eu pequena esperança (...)
DIABO
E pera que era água no leite,
Que deitavas ieramá? (...)
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 143-350)

Neste trecho, assim como no restante da obra, os trespassados são representantes da classe pobre, rudes e de pouco conhecimento, que em vida cometeram pequenos pecados designados de veniais, infrações simples no dia-a-dia. No entanto, o Diabo tenta a qualquer custo levá-los para o Inferno, pois todos, conscientes ou não de seus atos, pecaram: praticando pequenas trapaças, mentiras, namoricos e desrespeitos às regras sociais e religiosas. Entretanto, o Anjo, símbolo de glória e de paz divina, colocam-nos no Purgatório, a fim de purgar os pecados mundanos e obter a salvação em seguida. Já no *Auto da Barca da Glória* os pecados são bem maiores, porque nele os trespassados são poderosos:

DIABO (AO CONDE)
Vos, Senhor Conde agoreiro,
Fuistes a Dios perezozso,
A lo vano muy ligero,
A las hembras placentero,
A los pobres riguroso. (...)
DIABO (AO REI)
(...) porque fuistes adorado
Sin pensar serdes de tierra;
Com los grandes alterado,
De los chicos descuidado,
Fulminando injusta guerra. (...)

DIABO (AO IMPERADOR)
(...) Vuesa sacra Magestad,
Entrará neste navio
De muy buena voluntad;
Porque usastes crueldade
Y infinito desvario. (...)
DIABO (AO BISPO)
(...) entre Vuesa Señoria,
Que este batel infernal
Ganaste por fantasia,
Halcones de altaneria,
Y cosas deste metal.
DIABO (AO ARCEBISPO)
(...) moristes muy desatado,
Y en la vida ahogado
Con deseos de papar (...).
Vos caistes con la carga
De la iglesia divina.
Los minguados,
Pobres y desamparados,
Cuyos dineros vos lograstes,
Desejosos, hambreados,
Y los dineros cerrados,
Em abierto los dejastes. (...)
DIABO (AO CARDEAL)
(...) pues moristes
Llorando porque no fuistes
Siquiera dos dias papa.
Y a Dios no agradecisteis,
Viendo cuan bajo os vistes,
E en despues os dió tal capa. (...)
DIABO (AO PAPA)
(...) Lujuria os desconsagro,
Soberbia os hizo daño;
Y los mas que os condeno,
Simonía con engano. (...)
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 138-751)

No caso, os pecados dos trespassados são tidos pela Igreja Católica como mortais e/ou capitais. Portanto, diante de atos de grande nível de pecaminosidade todos deveriam ser punidos e servir de exemplo para os demais. Contudo, tanto os representantes do poder temporal quanto os do poder espiritual tinham consciência dos seus pecados e, no *memento mori*, mostraram-se arrependidos e suplicaram o perdão divino. Nesse caso, Gil Vicente reforça o pensamento bíblico de que todos, independente do *status* social, têm direito ao perdão de Deus e à salvação. Dessa forma, o dramaturgo valeu-se de substratos mentais concernentes à morte, ao pecado, ao arrependimento e à salvação, elementos difundidos pela Igreja e pelos manuais de boa conduta que visavam alertar o homem para os pecados mundanos e os perigos impostos

pelo Diabo. Esses elementos se cristalizaram na mente do cristão medieval e de modo dinâmico, difundiram-se nas artes, a exemplo do teatro vicentino.

Agora, passemos ao teatro contemporâneo de Ariano Suassuna e vejamos a questão dos pecados veniais e mortais e/ou capitais nas obras do Autor. No *Auto da Compadecida* encontramos *resíduos* da mentalidade medieval pertinentes ao homem e aos pecados mundanos, em especial nos trechos relativos ao julgamento:

> MANUEL (AO BISPO)
> Cale-se você. Com que autoridade está repreendendo os outros? Você foi um bispo indigno da minha Igreja, mundano, autoritário, soberbo. Seu tempo já passou. (...) Sua obrigação era ser humilde, porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer. (...) O tempo da mentira já passou.
> MANUEL (A JOÃO GRILO)
> (...) Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. (...)
> ENCOURADO (AO PADRE)
> É mentira. Só batizava os meninos pretos depois dos brancos.
> MANUEL (AO PADRE)
> Era a posição social e o dinheiro, não é, Padre João?
> ENCOURADO (AO BISPO)
> Simonia: negociou com o cargo, aprovando o enterro de um cachorro em latim, porque o dono lhe deu seis contos. (...)
> Falso testemunho: citou levianamente o Códico Canônico (...) Velhacaria: esse Bispo tinha fama de grande administrador, mas não passava de um político, apodrecido de sabedoria mundana. (...) Arrogância e falta de humildade no desempenho de suas funções (...).
> ENCOURADO (AO PADRE)
> (...) Tudo o que eu disse do Bispo pode se aplicar ao Padre (...). E ele tinha ainda outro defeito que o bispo nunca teve (...) Preguiça.
> ENCOURADO (AO PADEIRO E À MULHER DO PADEIRO)
> Ele e a mulher foram os piores patrões que Taperoá já viu. (...) Avareza do marido, adultério da mulher. (...)
> ENCOURADO (AO SEVERINO E AO CANGACEIRO)
> (...) São dois conhecidos. Mataram mais de trinta. (...)
> ENCOURADO (A JOÃO GRILO)
> (...) O sacristão, o padre e o bispo fizeram o enterro do cachorro, mas a história foi toda tramada por ele. E vendeu um gato à mulher do padeiro dizendo que ele botava dinheiro. (...) Depois, foi ele quem matou Severino e o cabra dele, com uma história da gaita, Padre Cícero e não sei que mais. (...). (SUASSUNA, 2005, p. 126-138).

Neste texto de Suassuna os pecados mundanos de grande seriedade invadem a cena. Todos os trespassados cometeram pecados graves antes de morrer. Manuel, representante do Bem, critica e condena as ações do Bispo, considerado indigno da Igreja, mundano, autoritário, soberbo, mentiroso, sem humildade e gentileza. Não era um ser digno de tão alto cargo. Emanuel também criticou o preconceito racial de João Grilo que, mesmo sendo gente do povo, pessoa humilde, era homem preconceituoso. Já

o Encourado, representante do Mal, critica e também condena o Padre por sua má conduta, por atos de simonia e falso testemunho dentre outros pecados. Este também era indigno da Igreja. Assim como Gil Vicente, o autor paraibano criticou a sociedade de seu tempo, do rico ao pobre, do mais baixo membro da Igreja ao alto clero, do mais simples ao mais poderoso. Segundo os apontamentos de Matos (1988) e de Vassalo (1993), o *Auto da Compadecida* critica não só a sociedade brasileira, mas também a hierarquia e algumas práticas religiosas tidas como condenáveis ou inaceitáveis em nosso país, mostrando assim, o peso da realidade presente na vida humana, em especial a daqueles que representam a Igreja Católica munidos dos seus preceitos. Dessa forma, encontramos *resíduos* relativos ao imaginário do ato e da forma de julgar a má conduta humana segundo a concepção religiosa cristã. Leiamos, para reforçar o assunto, um trecho da *Farsa da Boa Preguiça* que tematiza o adultério, um dos pecados mortais, prática recorrente da mulher do Seu Aderaldo, Clarabela. Primeiramente, ela tenta seduzir Simão. Em seguida, tem um caso com Fedegoso e Quebrapedra, os dois demônios:

CLARABELA
Ai, que coisa pura! Nunca pensei ouvir isso!
Andreza, tome aqui esse dinheiro por seu bom serviço.
E, agora, me deixe só com o poeta!
Joaquim Simão, gostei muito
da maneira afetuosa
com que você me saudou.
Como vai esse homem belo?
como vai, com esse corpo,
com esses braços tão compridos,
tão angulosos e ossudos?
Como vai, com essa barriga
reentrante e inexistente,
tão popular e tão pura?
E a sua autenticidade?
Como vai, com tudo isso
que, para mim, representa
tentação e novidade? (...)
FEDEGOSO
Clarabela, meu pecado!
Com mulheres de seu tope,
meu estilo é agarrado,
meu agarro é no aperto,
meu aperto é apressado!
Ai, donha!
CLARABELA
Calma! Mais devagar, Fedegoso!
Espere, ao menos, que eu me disponha!
Mas o que me agrada mais em você
é mesmo a brutalidade!

Fico toda alvoroçada!
Acho a brutalidade uma coisa tão refinada!
Você não acha?
FEDEGOSO
Sei lá! O que eu quero é você,
seu corpo, seu sangue, sua alma!
CLARABELA
Ah, como tudo isso é refinado,
como é belo e delicado!
Então você quer até minha alma, heim?
Não se contenta mais com meu corpo,
quer também se apossar da alma!(...)
QUEBRAPEDRA
(...)Você está muito fogosa!
CLARABELA
Estou anciosa por travar
conhecimento com você!
Será uma novidade! Nunca fui abraçada
por um homem, assim, da vista furada!
Deixe eu olhar seu olho cego, deixe!
Será uma sensação nunca experimentada!
Tenho a impressão de que aí, debaixo desse pano,
você guarda algo grosseiro e vergonhoso
Que me deixa muito curiosa e excitada!
Será que sai fogo, do seu olho?
Espere! O que é que você tem?
Será que eu disse alguma coisa que não convêm?
QUEBRAPEDRA
Nunca mais diga isso, desavergonhada!
Eu mato você, sangrando,
como quem sangra uma cachorra ruim!
Faço assim, quer ver? Você quer ser sangrada?
(SUASSUNA, 2008, p. 146-255)

Clarabela, mulher dotada de malícia e astúcia, se deixa seduzir pela rusticidade e simplicidade de Simão, marido de Nevinha. Tenta seduzí-lo e possuí-lo de todas as formas. No entanto, se vê desprezada pelo poeta, que só tem olhos para sua mulher. Diante da situação, Clarabela se aproxima de Fedegoso e Quebrapedra, dois diabos que vivem a vagar e a aprontar pelo sertão. Primeiramente, ela se envolve com Fedegoso, fica toda "alvoroçada" com tamanha rusticidade e brutalidade desse diabo. Em seguida, joga-se nos braços de Quebrapedra, homem de "vista furada" que deseja o corpo e a alma de Clarabela. Sem nenhum temor, ela vive a trair o marido. É, conforme diz Quebrapedra, "uma cachorra ruim". Vejamos também mais um trecho da *Farsa da Boa Preguiça* onde temos os enxerimentos de Aderaldo com Dona Nevinha. Este, a cerca de todas as maneiras, tentando induzí-la ao pecado do adultério:

ADERALDO
Nevinha, deixe de ilusão,

Que amizade, na pobreza, é defeito e complicação!
Nevinha, meu consolo é seu carinho!
NEVINHA
Seu Aderaldo, procure outro caminho!
E fale baixo, porque, se Ssimão acorda
E vê o senhor aqui, todo enxerido pra meu lado,
Ave-Maria! Vai ser um cu-de-boi dos seiscentos diabos!
Se está tentado, se lembre de sua mulher!
Ela já chegou?
ADERALDO
Chegou (,,,)
Meiu bem, minha dor, meu feitiço!
Chegou e eu não estive com ela até agora!
O que é que você acha disso?
NEVINHA
Seu Aderaldo, falar dessas coisas é pecado!
ADERALDO
Que pecado que nada! Pecado é coisa superada! (...)
(SUASSUNA, 2008, p. 79)

Outra passagem interessante da obra é quando Dona Clarabela tenta seduzir Simão e este relata suas fraquezas: preguiça, verso e mulher. Leiamos:

SIMÃO
Dona Clarabela, a senhora não me tente não,
Que eu tenho três fraquezas na vida:
Preguiça, verso e mulher.
(SUASSUNA, 2008, p. 111).

E sobre o pecado da preguiça, temos:

ANDREZA (FALANDO DE SIMÃO)
E quem disse que aquele preguiçoso vai trabalhar?
NEVINHA
Ah, não! Ele pode ter preguiça pra tudo no mundo:
Mas bom para a mulher e bom pra fazer verso ele é! (...)
NEVINHA
(...) Simão, aquele safado!
Pode ser podre de preguiça
Mas é um visgo danado! (...)
SIMÃO
(...) Ô mulher, traz meu lençol,
Que eu estou no banco deitado! (...)
(SUASSUNA, 2008, p. 63-69).

Mediante tais citações, percebemos que Ariano Suassuna, ao modo de Gil Vicente, aborda questões reflexivas de forma atualizada sobre as boas e más condutas do homem na Terra, bem como a crença e a fé em Deus, na Igreja e nas boas virtudes. Ao ler os autos constatamos que aqueles que pecam, como as personagens do *Auto da Compadecida*, do *Auto de João da Cruz* e da *Farsa da Boa Preguiça*, não têm final

feliz, como também ocorre em Gil Vicente. Eles são colocados à prova, ou seja, vão a julgamento, podem passar por situações perigosas e ainda ser condenados à sofreguidão no Inferno. Lembremos que a Igreja Católica, até os dias atuais, sempre firmou e divulgou o julgamento do ser humano tanto na Terra como no Além-túmulo. Portanto, segundo a concepção cristã católica, o homem jamais poderá fugir da justiça divina. Esta pode até tardar, mas falhar, nunca.

Diante do exposto vejamos, para finalizar este tópico, o significado de julgamento, para assim compreendermos melhor toda a questão *residual* em torno do homem, da Igreja, do mundo, do pecado, do ser e do ter.

Segundo a concepção de Mann e de Pieper, no *Dicionário de Teologia,* o *Antigo Testamento* traz expressões que designam o juízo de Deus, referindo-se, em geral, às ações negativas praticadas pelo homem e aos infortúnios da vida, bem como ao castigo de Deus. Em determinadas situações e/ou imagens existentes na *Bíblia*, o juízo divino está relacionado ao ato de vingança, de prova ou de satisfação devida a Deus. Segundo o pesquisador, muitos profetas usavam as imagens de juízo para anunciar a ação escatológica de Deus: "da colheita do grão (...), do pastor que separa o seu rebanho." (MANN; PIEPER, 1970, p. 76). Fala-se também da ira de Javé: detentor do sopro da destruição e da mão vingadora. De acordo com os estudos dos autores, o juízo de Deus divide-se em dois princípios a saber: primeiro ele julga sobretudo a injustiça; segundo seu juízo serve à salvação. (MANN; PIEPER, 1970, p. 76) Dessa forma, o juízo divino significa a exaltação da soberania de Deus Pai através da derrota dos inimigos e da purificação e santificação dos eleitos.

No *Novo Testamento*, ainda seguindo as referências de Mann e Pieper, aparecem imagens tradicionais do juízo ou julgamento de Deus. Todos os viventes serão julgados no dia do Juízo Final. Não há uma data certa para este acontecimento, mas ele acontecerá. No entanto, todos estarão à espera do Juízo de Deus. Este dia trará a salvação para aqueles que creem em Deus e a condenação para os inimigos do Pai e da vontade divina. O resultado deste julgamento, na concepção dos referidos autores, é descrito de duas formas: primeira, a alegria eterna, como benção, honra, bem-estar, tranquilidade, bem-aventurança e comunhão feliz com Deus; segunda, como trevas, gemidos, ranger de dentes, condenação ao fogo, medo, terror, tortura, ruína, afastamento eterno de Deus. Esta é uma sentença eterna, justa e acentuada no juízo de Deus. "Libera-se da condenação aquele que ouve e segue a palavra de Cristo (...) que busca o

perdão (...) que na hora da morte se arrepende dos seus atos (...). prevalece a lei da fé" (MANN; PIEPER, 1970, p 77-78).

Ante as questões apontadas, fica claro que o homem medieval, bem como o contemporâneo, conforme vimos nos textos de Gil Vicente e de Ariano Suassuna, depositando fé em Deus e na Igreja Católica, tentava viver uma vida digna e santificada, almejava ser julgado com proteção divina e alcançar a paz no Além-túmulo. Entretanto, tinha medo do mundo, da vida e de si mesmo, pois a carne é fraca e a qualquer hora, poderia cair em tentação e pecar. Segundo Delumeau, "cada um de nós, na medida em que se descuida da indispensável vigilância que deve exercer sobre si mesmo, está apto a ser dominado por Satã." (DELUMEAU, 2003, p. 182) Portanto, deixar-se levar pelos pecados mortais e veniais significava afrontar Deus e a Igreja, como podemos observar tanto nas obras vicentinas quanto nas suassuanas.

3.2 Acusação e defesa: as personagens do julgamento.

Conforme os textos de ambos os dramaturgos, o juízo de Deus é a verdade absoluta. É a ordem. É o momento de ver a si mesmo perante os fortúnios e os infortúnios da vida. É o castigo, a prova, a condenação ou a salvação. É o momento da purificação da alma humana por meio da justiça, conforme a vontade de Deus. É o momento pós-morte em que todos os homens têm de pagar pelos pecados mundanos cometidos em vida, como vimos no tópico anterior. É assim que todo esse pensamento se processa naTrilogia das *Barcas*, no *Auto da Alma*, no *Auto da História de Deus* de Gil Vicente, e no *Auto da Compadecida, Auto de João da Cruz, Farsa da Boa Preguiça* e *As Conchambranças de Quaderna* de Suassuna.

Entretanto, durante o julgamento e do processo em que vigora a verdade absoluta de Deus, como iremos ver a partir de agora nas obras dos respectivos autores, surgem personagens importantes para a sucessão dos fatos: o Diabo e seus demônios; Jesus Cristo, Anjos, Santos intercessores e a Virgem Maria. Todos estes são capazes, segundo a tradição religiosa católica, de acusar, defender e julgar os trespassados – réus na hora da morte. Vejamos, para dar continuidade e melhor entender o tópico proposto as definições, conforme nos aponta o *Dicionário Houaiss*, de julgamento, acusador, defensor e réu:

> 1. Julgamento: ato ou efeito de julgar; opinião, juízo, apreciação; ato de tomar decisão ou sentença emanada de um tribunal ou juízo; é

> sinônimo de sentença, arbitramento, brocardo, decisão, deliberação, despacho, determinação.
> 2. Acusador: que acusa alguém
> 3. ; aquele que imputa culpa, erro ou crime; é sinônimo de arguidor, censor, recriminador.
> 4. Defensor: aquele que defende, protetor; advogado encarregado de defender o réu; é sinônimo de protetor, padroeiro, patrono etc.
> 5. Juiz: tem por função ministrar a justiça; pessoa que serve de árbitro em alguma pendência ou competição; aquele que julga segundo as provas nos autos; sinônimo de árbitro ou julgador.
> 6. Réu: indivíduo que está sendo julgado ou processado, devendo responder por ação cível ou crime; quem cometeu ou quem participou de algum crime ou delito; que possui culpa; culpado; é sinônimo de acusado, culpado, denunciado, indiciado, criminoso, malévolo, repleto de maldade.

De acordo com tais conceitos expendidos podemos, a partir de agora, verificar as ações específicas das personagens presentes nas obras de Gil Vicente e de Ariano Suassuna que atuam no processo do julgamento dos trespassados, representantes do Bem e do Mal, assim como a atuação dos réus e o momento da sua defesa perante as acusações findadas contra eles, pois, trata-se de uma corte julgadora preparada para todos os mortos, com todos os personagens que a compõem ali representados: juiz, acusador, defensor e réus. Nada ali passa despercebido. Em tal ocasião, ressalta-se o livro da vida. Nele, os feitos de cada trespassado são contabilizados, conforme explicita Philippe Ariés (1989):

> O símbolo do livro é antigo na Escritura. Pode-se encontrá-lo na visão de Daniel (11: 1), (...) no Apocalipse (5: 1). Esse livro é o rolo que o Cristo de Jouarre tem na mão, diante dos eleitos que o aclamam. (...) o livro é, portanto, ao mesmo tempo a história de um homem, sua biografia, e um livro de contas (ou razão) com duas colunas, de um lado o mal e do outro o bem. (ARIÉS, 1989, p. 111-112).

Segundo Zierer, na Idade Média "os homens se viam como naturalmente pecadores (...) e vulneráveis às forças do mal e à perdição eterna." (ZIERER, 2013, p. 31) Salvar-se era preciso. E para alcançar a glória, era preciso ter fé em Deus, em Jesus Cristo, na Virgem Maria, na Santa Igreja Católica, na comunhão e na força de todos os Santos e Anjos. Dessa forma, vejamos a representação desses personagens no teatro medieval vicentino e as atuações das forças do Mal e do Bem como acusador, defensor e juiz. No *Auto da Alma*, o ser malévolo primeiro tenta a pobre Alma, valendo-se das suas fraquezas, para depois, sentenciá-la:

DIABO (À ALMA)
Esperai, onde vos is?
Essa pressa tão sobeja

É já pequice.
Como! Vós, que presumis,
Consentis
Continuardes a igreja,
Sem velhice?
Dai-vos, dai-vos a prazer,
Que muitas horas há nos anos
Que lá vêm.
Na hora que a morte vier,
Como se quer,
Se perdoam quantos danos
A alma tem.
Olhai por vossa fazenda:
Tendes uas escrituras
De uns casais,
De que perdeis grande renda.
É contenda,
Que leixaram às escuras
Vossos pais;
É demanda mui ligeira,
Litígios que são vencidos
Em um riso.
Citai as partes terça-feira,
De maneira
Como não fiquem perdidos:
E havei siso. (...)
DIABO (AO SEGUNDO DIABO)
Ando tão desatinado
De enganado,
Que não posso repousar
Que me preste.
Tinha ua alma enganada,
Já quase pera infernal
Mui acesa.
SEGUNDO DIABO
E quem t'a levou forçada?
DIABO
O da espada (...).
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 384-535)

Como se pode ver, a Alma é cruelmente tentada pelo Diabo. Nesta obra, como bem destaca Reis Brasil, a Alma tenta caminhar, com segurança, para Deus. Mas o Diabo intercede, provoca dúvidas e a deixa em desarmonia com as doutrinas estabelecidas pela Igreja Católica. Trata-se, portanto, de um texto em que a doutrina da Fé em Deus e na Igreja tem predominância e relevância em todo o enredo. (BRASIL, 1965, p. 24-25). Assim, não encontramos aqui um tribunal propriamente dito, mas a travessia da alma também como elemento simbólico do julgamento, momento em que o Diabo, de forma ardilosa, persuasiva, ludibriadora, fingidora e impiedosa testa a Alma, fazendo-a cair e afastar-se de Deus. Neste caso, o julgamento se dá por meio de um

teste: o da tentação. Carregada de coisas materiais, a Alma poderia cair nas garras do Diabo e ser condenada ao Inferno. Como defensor, aparece no auto vicentino o Anjo, que de forma delicada e protetora, orienta a alma cansada na travessia, dando-lhe força, fé, esperança, guiando-a para o caminho da salvação:

ANJO
Oh alma despiedosa
Perfiosa!
Quem vos devesse fugir,
Mais que guardar!
Pondes terra sobre terra;
Qu'esses ouros terra são.
Ó Senhor,
Porque permites tal guerra,
Que desterra
Ao reino da confusão
O teu louvor?
Não eís mais despejada,
E mais livre da primeira
Pera andar?
Agora estais carregada
E embaraçada
Com cousas que, à derradeira,
Hão de ficar.
Tudo isso se descarrega
Ao porto da sepultura.
Alma santa, quem vos cega,
Vos carrega
Dessa vã desventura? (...)
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 320-342)

Neste trecho, o Anjo tenta a todo custo proteger a Alma das tentações diabólicas. Ele representa o caminho da paz e da salvação, é o "símbolo da fé" e da "justiça divina." (BRASIL 1965, p. 24-25). O Anjo atua como uma espécie de advogado encarregado de defender o réu, ou seja, a Alma. Já no *Auto da Barca do Inferno* tanto o Diabo quanto o Anjo atuam como acusador e juíz. Neste texto, os trespassados são convidados, um a um, a entrar na barca infernal. Contudo, eles a renegam e tentam entrar na barca divinal, mas são barrados pelo Anjo, uma vez que aqueles fizeram a viagem ao Além sem arrepender-se dos pecados mundanos chegando à beira do rio portando coisas simbólicas da vida terrena, como "cadeira", "formas de sapatos", "bolsão de dinheiro", "processos com sentenças parciais", "enfeites de sedução", entre outros. Para Paul Teyssier cada um desses objetos simboliza a materialização do pecado "sob cujo peso são esmagados" os tipos. Os diálogos travados com o Anjo e o Diabo

“não deixam lugar a qualquer esperança: sabe-se logo que serão condenados todos.” (TEYSSIER, 1985, p. 50) Leiamos o texto da obra:

DIABO (AO SAPATEIRO)
Quem vem i?
Santo Sapateiro honrado,
Como vens tão carregado!
SAPATEIRO
Mandaram-me vir assi.
Mas pera onde é a viagem?
DIABO
Pera a terra dos danados. (...)
(...) Tu morreste excomungado,
E não no quiseste dizer:
Esperavas de viver.
Calaste dez mil enganos.
Tu roubaste, bem trinta anos,
O povo com tu mister.
Embarca, eramá pera ti;
Qu’há já muito desespero.
SAPATEIRO
Digo-te que re-não quero. (...)
(...) Quantas missas eu ouvi
Não m’hão elas de prestar?
DIABO
Ouvir missa, então roubar,
É caminho pera aqui.
SAPATEIRO
E as ofertas que darão,
E as horas dos finados?
DIABO
E os dinheiros mal lavados,
Que foi da satisfação?
Oh não praza ó cordovão,
Nem à puta da badana,
S’é esta boa tranquitana,
Em que se vê Jan Antão.
SAPATEIRO (AO ANJO)
Ou da Santa Caravela,
Podereis levar-me nela?
ANJO
A carrega te embaraça. (...)
Essa barca que lá está,
Leva quem rouba de praça.
Oh, almas embaraçadas (...)
(...) Se tu viveras direito,
Elas foram cá escusadas.
SAPATEITO
Assi que determinais
Que vá cozer ao Inferno?
ANJO
Escrito estás no caderno
Das ementas infernais. (...)
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 309-364)

Responsáveis por faltas contrárias às prescrições divinas, cada personagem pertencente a esta obra vicentina é impedido de entrar na Barca da Glória. O sapateiro, por exemplo, vem "tão carregado" e culpado, que mesmo tendo se confessado e recebido as honras fúnebres, não poderia obter a salvação, porquanto cometera em vida "dez mil enganos", muitos roubos e "dinheiros mal lavados". O julgamento é realizado, o Diabo acusa e sentencia, tal qual o Anjo, que também conduz aquele personagem à Barca Infernal.

Já no *Auto do Purgatório*, de um lado está o Arrais do Inferno, o Diabo. Do outro, o Arrais do Céu, o Anjo, os quais se apresentam com atitudes diferenciadas: o primeiro é acusador e tenta a todo custo conduzir os trespassados para o Inferno, imputando-lhes acusações de ordem moral e religiosa. O segundo é defensor e age em prol da proteção e salvação dos mortos. Ainda conforme Teyssier, a humildade e simplicidade de cada personagem dão o tom excepcional desse texto vicentino. "Até à quinta personagem há uma progressão no sentido da simplicidade e da inocência, alternando homens e mulheres." (TEYSSIER, 1985, p. 52) Sem exceção, todos serão julgados. Porém a decisão é tomada pelo Anjo, numa típica função de juiz. Leiamos:

DIABO
Queres embarcar, pastor?
PASTOR
Praz.
DIABO
Entra neste batel. (....)
(...) Dize, rústico perdido,
Fizeste tu por saber
O *Pater Noster* comprido?
PASTOR
E pera que era ele sabido?
DIABO
Porque o havias de dizer.
PASTOR
A quem?
DIABO
A quem te criou. (...)
Não fizeste o que mandou. (...)
DIABO
Digo-te, pastor amigo,
Que foste gran pecador.
PASTOR
Senhor tartugo, digo
Que mentis como bestigo,
Salvanor. (...)
DIABO
Não estou em meu poder,

Pera me vingar de ti. (...)
ANJO
Pastor, tu queres passar?
PASTOR
Este é melhor artesão.
ANJO
Folgarei de te levar,
Se te ajuda o bem obrar,
Que as obras remos são. (...)
Morreste tu bom cristão?
PASTOR
Que sei eu que vós dizeis?
ANJO
Dize ora o *kirieleison,*
Kirieleison, christeleison.
PASTOR
O *Pater Noster* quereis? (...)
DIABO
Vai, vai cantar à gamela:
Não andavas tu namorado
Perdido por Madanela?
PASTOR
E pois que lhe fiz a ela,
Pera dizer que é pecado? (...)
DIABO
Não na foste tu esperar,
Pera a danares, vilão,
E começou de bradar
Que a quereis forçar?
PASTOR
(...) e se isto assi foi, ladrão,
Que pecado se seguiu,
Pois não houve concrusão? (...)
ANJO
Faze o que t'eu direi,
E depois embarcarás,
E eu mesmo te passarei.
Purga ao longo do rio
Em gran fogo, merecendo. (...)
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 440-589)

O Diabo, neste auto, tenta levar o Pastor para a Barca Infernal por todos os modos possíveis, acusando-o de ser um "rústico perdido", de não ter feito a oração na forma correta e de ser um "gran pecador". Contudo, o Anjo, na função de Juiz e defensor, depois de escutar as falas do Pastor, manda o "réu" purgar seus pequenos pecados na praia purgatória. Cumprida a expiação, ele próprio o passaria à Barca da Glória. E assim, após acusação e defesa o julgamento acontece.

O julgamento dos trespassados também ocorre no *Auto da Barca da Glória*. Neste texto do dramaturgo português o Diabo, além de acusador, assume também a função judicante, condenando todos os mortos ao Inferno. O Anjo, representante do

Bem, também acusa os mortos pelos pecados cometidos. Entretanto desempenha também o papel de defensor, atuando no decorrer do auto como protetor e orientador das almas pecadoras, por estas intercedendo junto a Deus pela salvação dos condenados:

DIABO
Pues que venís tan cansado,
Verneis aqui descansar,
Porque ireis bien asentado.
BISPO
Barquero tan desastrado
No ha obispos de pasar.
DIABO
Sin porfia:
Entre Vuesa Señoria,
Que este batel infernal
Ganaste por fantasia,
Halcones de altaneria,
Y cosas deste metal. (...)
Obispo honrado,
Porque fuiste desposado
Siempre desde juventude,
De vuestros hijos amado,
Santo bienaventurado,
Tal sea vuestra salud. (...)
BISPO
Ó remos maravilhosos
Ó barca nueva segura,
Socorro de los llororos;
Ó barqueiros gloriosos,
En vos está la ventura.
He dejado
Mi triste cuerpo cuitado
Del vano mundo partido,
De todas fuerzas robado,
Del alma desamparado,
Con Dolores despedido.
Bien basta fortuna tanta:
Pasadme esta alma por Dios,
Porque el inferno me espanta.
ANJO
Si ele no viene santa,
Gran tormenta correis vos. (...)
ANJO (AO CARDEAL)
Socorréos Cardenal,
Á la madre del Señor. (...)
ANJO
Vuestras preces y clamores,
Amigos, no son oídas:
Pésanos tales señores
Iren á aquellos ardores
Animas tan escogidas.
Desferir;
Ordenemos de partir:
Desferir, bota batel:

Vosotros no podereis ir,
Que en los yerros del vivir
No os acordastes dél.
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 461-812)

Durante o processo de acusação e defesa todos os condenados sentem-se arrependidos e suplicam a graça divina. Sabem que pecaram, mesmo assim, arrependidos e temerosos invocam a personagem Cristo e imploram a salvação. As súplicas são atendidas. Todos os trespassados conseguem a graça de Deus, numa salvação coletiva, um juízo universal. Segundo Teyssier, "Gil Vicente condena os homens e respeita suas funções"; é implacável com os indivíduos e com os cargos exercidos por eles. "Profundamente religioso, crê na igualdade fundamental de todos os homens perante a lei moral e perante a morte." (TEYSSIER, 1985, p. 56). Após tais considerações, podemos falar, de uma espécie de juízo individual e de juízo coletivo em Gil Vicente, fato que remete de imediato à concepção bíblica.

Segundo Mann e Pieper, no verbete "Juízo", para muitos teólogos, quando se fala na justiça divina, se inclui também um duplo juízo: o particular e o universal. Ambos são discutidos pelos entendedores do meio eclesiástico e são relatados no *Novo Testamento*, dando-se destaque ao juízo universal, que terá lugar no último dia do mundo e dirá respeito a todos os homens. Já o juízo particular é pouco explícito no *Novo Testamento*. Contudo, tem sua importância específica, inclusive nos documentos e testemunhos difundidos pela Igreja ao longo de sua história. Na concepção dos teólogos, o juízo particular diz respeito a cada indivíduo e ocorrerá logo após a morte. Este juízo pode definir o destino eterno de cada um, mediante os atos mundanos e corporais cometidos em vida. O juízo universal é também denominado Juízo Final - ação divina que ocorrerá, conforme os dogmas da religião cristã, no último dia da existência humana e terrena, culminando com a manifestação da obra de Cristo e com a vontade de Deus. Este juízo, de acordo com textos bíblicos, aplica-se a toda a humanidade e também, aos seres celestes. Neste contexto, Deus julgará o mundo sob sua vontade e submissão, tendo em Cristo a liberdade e a vitória definitiva sobre o Diabo, bem como a proclamação do Reino de Deus. A propósito do juízo particular e do juízo universal vejamos algumas passagens bíblicas a estes atinentes:

> JUÍZO PARTICULAR
> O SENHOR é o meu pastor, nada me faltará. Deitar-me faz em verdes pastos, guia-me mansamente a águas tranqüilas. Refrigera a minha alma; guia-me pelas veredas da justiça, por amor do seu nome. Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum,

> porque tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam. Preparas uma mesa perante mim na presença dos meus inimigos, unges a minha cabeça com óleo, o meu cálice transborda. Certamente que a bondade e a misericórdia me seguirão todos os dias da minha vida; e habitarei na casa do Senhor por longos dias. (Salmos 23:1-6).
> E no inferno, ergueu os olhos, estando em tormentos, e viu ao longe Abraão, e Lázaro no seu seio. (Lucas 16:23).
> E disse-lhe Jesus: Em verdade te digo que hoje estarás comigo no Paraíso. (Lucas 23:43).
>
> JUÍZO UNIVERSAL
> E quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os santos anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória; (Mateus 25:31).
>
> Meus irmãos, muitos de vós não sejam mestres, sabendo que receberemos mais duro juízo. (Tiago 3:1).

Ainda falando sobre o Juízo de Deus, e ressaltando o antes exposto, o julgamento também é um acontecimento importante no *Auto da História de Deus*. Na visão de Teyssier (1985), neste auto predomina o tema da história da salvação, da queda à ressurreição. Após o momento da tentação e da queda do homem, Deus, na função de juiz, de forma implícita, por meio das falas do Anjo e do Tempo, julga e sentencia Adão e Eva. Eles são condenados a viver no mundo como mortais, tendo de tirar da própria terra e do suor do rosto o sustento de cada dia, sofrendo a vida mundana pelo ato que os fezincorrer no Pecado Original. As falas de Adão e Eva também revelam o peso da sentença estabelecida por Deus no ato da condenação e expulsão do Paraíso. De certa forma, temos aqui um exemplo de julgamento individual e coletivo ao mesmo tempo, pois a condenação de Adão e Eva os atingiu tanto quanto à humanidade sua descendente a partir de então. Vamos à obra vicentina:

ANJO
Deus, *cui proprium est miserere*,
Porque o seu próprio perdoar,
De todo a sanha não quer executar,
E a suma bondade assim lh'o requere.
Cá Deus é grandeza,
E é poderio e é fortaleza,
E sabedoria, virtude e verdade,
Glória: tudo isto tem de propriedade;
E estas dignidades tem por natureza
Usar piedade
E porque o pecado é em si temporal,
E a bondade de Deus é infinda,
Procede em grandeza a toda cousa finda,
E ser poderoso é seu natural.
A justiça porém
Quando executa, não cuida ninguém

Que é com mil partes o que merecia.
Adão é deitado de sua alegria,
Porque por seu mal não pôde c'o bem
Que Deus lhe queria.
E porém com tudo piedoso tornado,
Manda-te, Mundo, agasalhar Adão
E todos aqueles que procederam
De sua semente, de qualquer estado,
E lhes dês folgança,
E todalas cousas em muita abastança (...)
Porque, ainda que são pecadores,
Não tem outro padre senão o Senhor,
Que não quer a morte ao pecador (...)
Manda-te, Tempo, que temperes bem
Este relógio, que te dou, das vidas (...)
Assi que tu, Mundo, os gasalharás,
E Satanás os aconselhará,
O Tempo e relógio os despedirá,
A morte fará o que tu verás (...)
EVA
Senhor, bem o creio; mas vós bem ouvistes
O que me disse o Senhor dos senhores:
Que eu pariria com mortais Dolores,
A mais desterrada na terra dos tristes.
Oh! Triste de mi!
Cada um de nós penará por si;
Vós tereis cuidados e eu muitos cuidados,
Os nossos prazeres serão trabalhados:
Oh, quantos trabalhos teremos aqui
Por nossos pecados!
ADÃO
(...) cumpramos os termos da nossa sentença,
Pois não cumprimos o que nos cumpria. (...)
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 181-277)

O texto nos revela claramente a vontade e a justiça de Deus condenando o primeiro homem e a primeira mulher ao eterno sofrimento, ao expulsá-los do Paraíso concedendo-lhes a vida terrena, tornando-os mortais e pais de toda humanidade. Este texto vicentino aproxima-se do Gênesis (3, 1-24), passagem bíblica citada anteriormente, que discorre sobre a tentação, a queda, a condenação do homem e da tentadora serpente. De certa forma, tanto a obra de Gil Vicente quanto o texto bíblico mostram a fúria de Deus e o peso de seu poder. São *resíduos* que ressaltam a concepção do poder exercido pela entidade divina e sua relação com a justiça e a verdade. Assim lemos em Gil Vicente, na fala do Anjo, ainda no *Auto da História de Deus*: "Cá Deus é grandeza / e é poderio e é fortaleza, e sabedoria / virtude e verdade" (VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 185-187).

Na *Bíblia*, encontramos referências ao momento em que Lúcifer e seu séquito de Anjos do Mal foram condenados e expulsos do Reino Celeste. Isso aconteceu, segundo o Evangelho de Bartolomeu, porque Lúcifer não aceitava curvar-se diante da verdade e da criação divina, passando a habitar, com os outros anjos decaídos, o mais profundo abismo infernal. E assim, por negar a mais perfeita criação de Deus, o Diabo provocou a fúria do Senhor, a rebelião dos anjos e a sua subsequente queda. Ele tornou-se o grande opositor de Deus. Por sua arrogância e soberba foi condenado ao mais atroz dos castigos: o da incapacidade de amar. Sobre esse tema Cousté afirma o seguinte:

> Deus, antes de criar o mundo, produziu um espírito semelhante a Ele, cumulado com as virtudes do Pai. Depois fez outro, no qual a marca da origem divina se apagou porque foi manchado com o veneno da inveja, e assim passou do bem para o mal... sentiu ciúmes do irmão mais velho que, unido ao pai, assegurou o afeto deste. Este ser que de bom se fez mal é chamado de Diabo pelos gregos. (COUSTÉ, 1996, p. 23).

Na obra intitulada *Anjos Caídos e as origens do Mal*, Elizabeth Clare Prophet (2008) ressalta que a *Bíblia* confirma, em passagens como a lida em II Pedro 2:4, que os anjos caídos foram removidos do Céu à força e entregues ao abismo profundo da escuridão. Com base no afirmado, vejamos a passagem bíblica de Pedro a respeito da queda de Lúcifer:

> Porque, se Deus não perdoou aos anjos que pecaram, mas, havendo-os lançado no inferno, os entregou às cadeias da escuridão, ficando reservados para o juízo. (II Pedro 2:4).

E ainda no Apocalipse 12 lê-se:

> E houve batalha no céu; Miguel e os seus anjos batalhavam contra o dragão, e batalhavam o dragão e os seus anjos; Mas não prevaleceram, nem mais o seu lugar se achou nos céus. E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele. E ouvi uma grande voz no céu, que dizia: Agora é chegada a salvação, e a força, e o reino do nosso Deus, e o poder do seu Cristo; porque já o acusador de nossos irmãos é derrubado, o qual diante do nosso Deus os acusava de dia e de noite. (APOCALIPSE 12: 7-10).

O Diabo, segundo o *Evangelho do Senhor*, era homicida desde o princípio e não se manteve na verdade. E por ser infiel à verdade divina, foi expulso da bem-aventurada sociedade dos anjos celestiais por seu ato de soberba. O Diabo repudiou a Deus, bem

como à sua verdade. Ainda no *Auto da História de Deus*, Gil Vicente reforça a inveja de Lúcifer e Belial a respeito da criação divina. Vejamos:

LÚCIFER
Venho herege do mundo que fez
o Deus lá de cima tão longo e tão passo,
feito do nada por tanto compasso,
tal que pasmado fico eu desta vez.
BELIAL
Mais é de espantar
do homem e mulher que fez Deus no pomar.
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 31-36)

No *Auto da Barca da Glória*, o dramaturgo também faz referência à citação bíblica que historia sobre a queda de Lúcifer, descrevendo-o como o Anjo decaído , ou seja, aquele que foi banido do Paraíso por Deus porque obcecado pelo pecado do orgulho, caiu, perdeu sua beleza e o brilho angelical, conforme o registrado nos seguintes versos:

IMPERADOR (AO DIABO)
O maldito querubin!
Ansi como descendiste
de Angel á beleguin,
querrias hacer á mi
lo que á ti mismo hiciete?
DIABO
Pues yo creo
á segun yo ví e veo,
que de lindo emperador
hábeis de volver muy feo.
IMPERADOR
No hará Dios tu deseo. (...)
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 362-371)

Entretanto, a justiça/verdade estabelecida por um deus em fúria, vontade e poderio, não se fez presente somente na Idade Média, conforme nos mostram os textos religiosos divulgados e difundidos pelo Cristianismo naquele período, e o teatro vicentino, como já bem vimos. Na Grécia Antiga, por exemplo, Zeus era o maior e o mais poderoso de todos os deuses mitológicos. Ninguém, nenhuma criatura poderia derrotá-lo. Contrariá-lo ou irritá-lo poderia ser fatal.

Em *Prometeu Acorrentado*, tragédia grega de Ésquilo, observamos o caso do deus Prometeu, que, devido às suas ações em favor do homem, dando-lhe o fogo sagrado divino, tornou-se símbolo da condição humana. Segundo Jean-Pierre Vernant (1990), o fogo era algo precioso para os deuses e seu roubo exprime, entre outras coisas, a nova condição humana em seu aspecto duplo: positivo e negativo. Hesíodo em *Os*

Trabalhos e os Dias faz ver que o fogo tinha o sentido de alimentar, pois estava relacionado aos mitos de origem. Já em Ésquilo o fogo era civilizador. Contudo, Prometeu é acorrentado no alto de um penhasco, servindo de exemplo para os deuses que ousassem enfrentar a vontade de Zeus. Nesse caso, Zeus representa, segundo Jean-Pierre Vernant, "a antiga divindade soberana de um tempo passado; igualmente, a tirania de um poder político que não é regulado pela lei; representa tudo o que é desumano no mundo." (VERNANT, 1990, p. 323) Leiamos o seguinte trecho da obra que trata da condenação de Prometeu, sua pena, angústia, dor e humilhação:

PODER (DIRIGINDO-SE A PROMETEU)
És muito audaz em todos os teus pensamentos,
Filho da sábia Têmis (...)
Vou regar-te
Nesta isolada rocha, londe dos caminhos,
Com elos inflexíveis de aço indestrutível.
Aqui não poderás ouvir a voz dos homens
Nem ver a imagem deles e, sempre queimado
Pelo fogo inclemente do sol flamejante,
Terás a flor da pele escura e ressecada;
Por toda a eternidade verás com alívio
A noite recobrindo a esplendorosa luz
Com seu imenso manto repleto de estrelas,
E por seu turno o sol evaporar na aurora
O orvalho gélido, sem que a pungente dor
De um mal perenemente vinculado a ti
Descuide-se de corroer a tua carne,
Pois teu libertador ainda não nasceu.
Eis tua recompensa por haver querido
Agir como se fosses benfeitor dos homens. (...)
E como recompensa permanecerás
Numa vigília dolorosa, sempre em pé,
Sem conseguir dormir nem dobrar os joelhos. (...)
É sempre duro o coração dos novos reis.
PROMETEU
(...) Notai os males que eu, um deus, suporto,
Mandados contra mim por outros deuses.
Vede as injúrias que hoje me aniquilam
E me farão sofrer de agora em diante
Durante longos, incontáveis dias! (...)
Os sofrimentos que me esmagam hoje
E os muitos ainda por vir constrangem-me
A soluçar. Depois das provações
Verei brilhar enfim a liberdade??? (...)
(...) Agora, acorrentado sob o céu aberto,
Pago a penalidade pela afronta a Zeus.
(ÉSQUILO, 2009, p. 15-21, vv. 1-148)

Castigado por Zeus, Prometeu é acorrentado no alto de um penhasco, frente a um abismo sem fim, tendo todos os dias o fígado imortal devorado por uma águia. Um dia, conforme se narra, ele será libertado por Hércules, filho de Zeus. Entretanto, segundo Mircea Eliade (2010), ele é o responsável pela própria decadência, assim como aconteceu com Lúcifer, destacado aqui não só nos textos bíblicos, como também na obra vicentina. Desafiando Deus e as suas vontades, Lúcifer foi banido do Reino Celestial, cumprindo desde então uma dura sentença: tentar o homem e ser o "macaco de Deus", conforme aponta Cousté (1996).

Na mitologia grega clássica, segundo Vermeule, (1984), outros seres também sofreram a fúria de Zeus, a exemplo de Tântalo, Ixíone e Sísifo. Vale a pena relembrar que tanto na *Ilíada* quanto na *Odisséia* Zeus é um ser soberano. Ele ameaçava com duros fardos aquele ou aquela que ousasse desobedecê-lo. Hefestos, de acordo com a mitologia grega, sofreu na própria pele a fúria de Zeus, pelo que tornou-se um deus coxo. Da mesma forma, os deuses punem os mortais, como bem se pode observar na *Odisséia*, na fúria de Posidon contra Odisseu. Sobre Tântalo, seu julgamento e condenação, leiamos um trecho do *Dialógo do Mortos*, de Luciano, a propósito do castigo e da fúria que Zeus lhe votou:

> MENIPO
> Por que choras, ó Tântalo? Ou por que lamentas, de pé, à beira do lago?
> TÂNTALO
> Porque, ó Menipo, morro de sede.
> MENIPO
> És assim tão preguiçoso que não te abaixas para beber, ou então, por Zeus, para recolher a água na concha da mão?
> TÂNTALO
> Isso de nada me valeria, se eu me abaixasse, porque a água foge, sempre que me sente aproximar. E se alguma vez a recolho e aproximo dos lábios, não umedeço suficiente depressa a ponta dos lábios que, escapando-se por entre os dedos, não sei como, ela não me deixe de novo a mão seca.
> MENIPO
> É extraordinário o que te acontece, ó Tântalo. Todavia, dize-me: porque é que ainda tens necessidade de beber? Na verdade, não tens corpo, mas está sepultado algures na Lídia aquilo que justamente podia ter fome e ter sede, mas tu, que és alma, como é que ainda podes ter sede?
> TÂNTALO
> Isso é exatamente o meu castigo, ter a alma com sede como se fosse corpo. (...) Isso de desejar sem ser preciso é, pois, parte da minha condenação. (...)
> (LUCIANO, 1998, pp. 53-54)

Proibido de beber e comer, Tântalo vive a lamentar os seus desejos, que ainda são mundanais. A água foge de suas mãos; tudo lhe escapa por entre os dedos. Sua condenação, segundo o texto de Luciano, é "desejar sem ser preciso". Tântalo se aproxima das personagens do *Auto da História de Deus*, Adão e Eva. Ambos são expulsos do Paraíso e condenados a viver na terra "desejando sem ser preciso". Eles terão que sofrer a fúria divina; terão de tirar do próprio suor o seu sustento, sentir as dores do mundo, ter sua finitude.

No texto *As Rãs*, de Aristófanes, também há um intenso julgamento. Dioniso, deus do teatro e da vinha, desce até ao Hades para resgatar um dos grandes tragediógrafos e fazer ressurgir na Grécia Antiga os bons tempos do teatro áureo grego. Nesta obra, Aristófanes cita a figura de Áiaco, um dos juízes do Inferno. Entretanto, o julgamento é presidido pelo próprio Dioniso, segundo demostra a seguinte fala do Escravo:

> ESCRAVO (A XANTIAS)
> (...) Além disso, eles consideravam os habitantes do Inferno incapazes de apreciar a genealidade dos poetas; finalmente resolveram entregar o julgamento ao seu senhor Dioniso, Xantias, já que ele conhece a arte dramática. (...) (ARISTÓFANES, 2004, p. 239).

A partir de então, começa o grande debate. Ésquilo e Eurípedes disputam o título de melhor poeta. Para tanto, é medido o peso da tragédia. E assim, mediante o valor da poesia de cada tragediógrafo, Dioniso, depois de um intenso debate poético, concedeu a glória do retornar ao mundo dos mortais o afamado Ésquilo, que em suas peças honrava os deuses, mantinha-os próximos ao homem intervindo nas ações humanas quando preciso. Tal embate entre os poetas, nos faz relembrar o havido entre o Anjo e o Diabo no *Auto da Alma*, pois ambos desejavam conduzir a Alma para lugares Além-túmulo: Paraíso ou Inferno. A personagem Alma quase foi manipulada pelo Diabo através de ofertas materiais, profanas. No entanto, salvou-se, graças a sua fé em Deus e na Igreja. Em Aristófanes, Eurípedes pagou pela língua e permaneceu no mundo dos mortos; Ésquilo, salvou-se pela verdade de suas palavras, pela sabedoria e por honrar os deuses:

> DIONISO
> Muito bem, mas o juiz come tudo sozinho.
> HADES
> Pronuncie-se, Dioniso!
> DIONISO
> A decisão é de vocês; quanto a mim, vou escolher aquele que me agrada mais.
> EURÍPEDES

> Fiel ao juramento que você fez de me levar com você, escolha seu amigo.
> DIONISO
> "Minha língua jurou", mas escolho Ésquilo.
> HADES
> Venha ao meu palácio, Dioniso. (...)
> Para que eu possa trata-lo tão bem como você merece antes da partida.
> CORO
> Feliz o homem totalmente sábio! Milhares de provas atestam a veracidade desta afirmação. Este, por ter sido sábio, voltará a ver sua casa, o que é uma vantagem para seus concidadãos, para seus parentes e seus amigos (...).(ARISTÓFANES, 2004, p. 272-273).

À vista disso, fica clara a aproximação da dramaturgia clássica e dos textos bíblicos com o teatro vicentino, se levarmos em conta que no teatro medieval do autor português há todo um imaginário clássico-mitológico e, logo depois, bíblico, acerca do julgamento e daqueles que atuam na defesa ou na acusação dos mortos no momento da travessia, ou em vida, e mesmo noutras circunstâncias de culpa, pecado ou recriminação. Como bem afirma Bernardes, "o teatro vicentino deve ser encarado, antes de mais nada, como uma manifestação cultural que se reporta a um determinado imaginário", pois a dimensão dramatúrgica vicentina nos conduz a "tradições e lirismos diferenciados." (BERNARDES, 1996, p. 13) Em sua dramaturgia, constatamos *substratos mentais* sobreviventes ao processo de transmissão de ideias e valores que veio do período clássico para o medievo, inserindo-se vivo e atuante no contexto religioso católico cristão, difundido de forma *atualizada* nas artes, em especial no teatro vicentino.

Passemos agora à dramaturgia contemporânea de Ariano Suassuna e vejamos nela a representação e atuação das personagens de acusação e defesa durante o processo de julgamento dos trespassados e/ou dos viventes em situação de risco, na hora da morte.

No *Auto da Compadecida*, após o momento da travessia os trespassados encontram-se num lugar Além-túmulo, prestes a serem julgados. Nesta obra, o Diabo (ou Encourado), assume, num primeiro momento de sua aparição o papel de juiz e acusador; depois, somente de acusador. Manuel (ou Jesus Cristo) assume o papel de Juiz e em algumas situações, o de defensor e acusador. Já a Compadecida, quando invocada por João Grilo, exerce o papel de Defensora oficial, ou seja, advogada dos pobres, pecadores e desvalidos. De início, o Diabo tenta levar todos os mortos para o Inferno, mas João Grilo, esperto e destemido, enfrenta-o e solicita juntamente com o

Bispo e o Padre, um Tribunal com direito a apelação. Eles apelam para Nosso Senhor Jesus Cristo, que aparece na cena com seu coro de Anjos. Vamos ao texto:

> ENCOURADO (DIABO)
> (...) Vamos, todos para dentro. Para dentro, já disse. Todos para o fogo eterno, pra padecer comigo. (O Demônio começa a perseguir os mortos e o alarido deles é terrível. Ele vai agarrando um por um e os mortos vão se desvencilhando, aos gritos). (...)
> JOÃO GRILO
> Acabem com essa molecagem. Diabo dum barulho danado! É assim, é? É assim, é?
> ENCOURADO
> Assim como?
> JOÃO GRILO
> É assim, de vez? É só dizer "pra dentro" e vai tudo? Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação.
> ENCOURADO
> É assim mesmo e não tem para onde fugir!
> JOÃO GRILO
> Sai daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que pra se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida!
> BISPO
> Eu também. Boa, João Grilo! (...)
> SEVERINO
> É isso mesmo e eu vou apelar pra Nosso Senhor Jesus Cristo, que é quem pode saber.
> ENCOURADO
> Besteira, maluquice!
> PADRE
> Besteira ou maluquice, eu também apelo. Senhor Jesus, certo ou errado, eu sou um padre e tenho os meus direitos. Quero ser julgado, antes de ser entregue ao Diabo. (Aqui começam a soar pancadas de sinos...).
> ENCOURADO
> (De costas...) Quem é? É Manuel?
> Manuel (Emanuel ou Jesus Cristo)
> Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados. (...) (SUASSUNA, 2005, p. 121-125).

Ainda assustados com o momento da travessia, com a presença do Demônio que os vigiava, com o Diabo que os espreitava e os atormentava por meio de sua aparência má e cheiro de enxofre, os trespassados se viam já acusados, julgados e condenados. Como bem ressalta o Encourado, todos pecaram gravemente e não teriam para onde fugir. Todos teriam que ir diretamente para o fogo do Inferno, sem mais justificativas. Contudo, João Grilo desafia o Diabo e fala da necessidade de todos serem ouvidos num julgamento, pois, segundo a personagem: "que diabo de tribunal é esse que não tem apelação?". E observa que em um tribunal a pessoa para ser condenada, "tem de ser ouvida". Daí, tanto João Grilo quanto o Bispo e os demais trespassados, apelarem para a

justiça divina. Dessa forma, mediante o Tribunal e agora com a chegada de Manuel, começam os trabalhos de acusação e defesa: o Encourado acusa gravemente a todos, utilizando o livro da vida. O Padre, o Bispo, o Sacristão, o Padeiro, a Mulher do padeiro e João Grilo, todos, praticaram segundo ele, pecados horrendos. Por conseguinte, todos estariam condenados ao Inferno. Leiamos:

> MANUEL (AO DIABO)
> (...) Faça o seu relatório. (...) Faça a acusação do Bispo (...).
> ENCOURADO
> (O Demônio traz um grande livro que o encourado vai lendo) Simonia: negociou com o cargo, aprovando o enterro de um cachorro em latim, porque o dono lhe deu seis contos. (....) Falso testemunho (....) Velhacaria (...) Arrogância e falta de humildade no desempenho das suas funções. (...).
> MANUEL
> (...) Acuse o Padre
> ENCOURADO
> (...) Tudo o que eu disse do Bispo pode se aplicar ao padre. (...). E ele tinha ainda outro defeito que o Bispo nunca teve (....). A preguiça. (...).
> MANUEL
> (...) Acuse o Sacristão. (...)
> ENCOURADO
> (...) Foi ele quem saiu cantando o trecho da missa em latim atrás do cachorro, com olho nos três contos. Hipocrisia e auto-suficiência, chegaram aí, ficaram. E, além de tudo, roubava a Igreja. (...)
> MANUEL
> (...) E o Padeiro?
> ENCOURADO
> Ele e a mulher foram os piores patrões que Taperoá já viu. (...) Avareza do marido, adultério da mulher. Bem medido e bem pesado, cada um era pior do que o outro. (...)
> MANUEL
> Acuse o Severino e o cabra dele.
> ENCOURADO
> E precisa? São dois cangaceiros conhecidos. Mataram mais de trinta (...)
> JOÃO GRILO
> O Senhor vai me desculpar, mas eu não fui acusado de coisa nenhuma.
> EMANUEL
> Não?
> ENCOURADO
> Foi mesmo não. Começou com uma confusão tão grande que eu me esqueci de acusá-lo. Vou começar. (...)
> O Sacristão, o Padre e o Bispo fizeram o enterro do cachorro, mas a história foi toda tramada por ele. E vendeu um gato à mulher do padeiro dizendo que ele botava dinheiro. (....)
> Depois, foi ele quem matou Severino e o cabra dele, com uma história de gaita, Padre Cícero e não sei que mais. (...)
> De modo que o caso dele é sem jeito. É o primeiro que vou levar. (...).
> (SUASSUNA, 2005, p. 127-139

Munido do livro da vida, o Diabo não deixa escapar nada, nem mesmo um detalhe da vida de todos. Atos contra a moralidade pública e a Igreja, atos de má conduta, vícios, tudo está no livro. O Encourado vai contabilizando as ações pecaminosas cometidas por todas as personagens, das bem simples às mais complexas: simonia, avareza, luxúria, adultério, preguiça, hipocrisia, autossuficiência, morte, enganos. Nessa altura, podemos observar, conforme aponta Carlos Newton Júnior, a forte moral religiosa do autor, "sendo construída a partir de uma visão religiosa do homem e do mundo", servindo assim de esperança na verdade e crença na justiça divina. O autor ainda defende que a crítica existente no texto não é contra a Igreja Católica, mas "àqueles que, no interior da Igreja, agem de modo exatamente contrário ao estabelecido pelos preceitos cristãos". (NEWTON JÚNIOR, 2015, p. 229-231). É uma crítica contra o mundanismo existente dentro da Igreja, como podemos constatar no fragmento.

Quase condenado, temendo o fogo do Inferno, João Grilo apela à Compadecida, pedindo-lhe defesa contra as acusações do Diabo. Enfurecido, diz o Encourado: "Lá vem a Compadecida. Mulher em tudo se mete". Vamos ao texto:

> JOÃO GRILO
> Ah, é? Você pensa que eu me entreguei? Pode ser que eu vá, mas não é assim não (...).
> ENCOURADO
> (...) Apelo pra justiça.
> JOÃO GRILO
> E eu para a Misericórdia. (....) A Mãe da Justiça. (...)
> ENCOURADO
> Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete! (...)
> COMPADECIDA
> E pra que foi que você me chamou, João?
> JOÃO GRILO
> É que esse filho de chocadeira quer levar a gente para o Inferno. Eu só podia me agarrar, mesmo, com a Senhora.
> ENCOURADO
> As acusações são graves. Seu filho disse que há tempo não via tanta coisa ruim junta!
> COMPADECIDA
> Ouvi as acusações. (....)
> (a João Grilo) vou ver o que posso fazer.
> COMPADECIDA (A MANUEL)
> Intercedo por esses pobres que não tem ninguém por eles, meu filho. Não os condene. (...) (SUASSUNA, 2005, p. 139-148).

O aparecimento da Compadecida atormenta a figura diabólica. Acompanhada por Anjos ela se tornará ouvido, voz e olhos daqueles suplicantes. João Grilo, assim

como os demais, se acham confiantes, pois sendo ela a Mãe de todos, lutará pela salvação dos aflitos e trará a Misericórdia divina. Lígia Vassalo, no *Cadernos de Literatura Brasileira*, chama a atenção para o aparecimento da Compadecida. Mediante o "Juízo Final", ela simboliza os milagres, "opera a salvação de almas tresmalhadas." (VASSALO, 2000, p. 166). A partir de então, começa o momento de defesa:

> COMPADECIDA (DEFENDENDO O PADRE E O SACRISTÃO)
> É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. (...) É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne implica essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens (...). Seja então compassivo com quem é fraco.
> MANUEL (AO PADEIRO E À MULHER DO PADEIRO)
> Mas esses dois? Você mesma via daqui e comentava o que eles faziam com João Grilo e os outros empregados da padaria! (...) Pode alegar alguma coisa em favor deles?
> COMPADECIDA
> O perdão que o marido deu à mulher na hora da morte, abraçando-se com ela para morrer juntos. (...)
> ENCOURADO
> A senhora está falando muito e vê-se perfeitamente sua proteção com esses nojentos, mas nada pôde dizer ainda em favor da mulher do padeiro.
> COMPADECIDA
> Já aleguei sua condição de mulher, escravizada pelo marido e sem grande possibilidade de se libertar. (...)
> MANUEL
> Está recebida a alegação.
> COMPADECIDA
> Quanto a Severino e o cabra dele...
> MANUEL
> Quanto a esses, deixe comigo. Estão ambos salvos.
> ENCOURADO
> É um absurdo contra o qual...
> MANUEL
> Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende nada dos planos de Deus. (...)
> (SUASSUNA, 2005, p. 149-153)

Na condição de defensora de todos, a Compadecida ressaltou o problema da fraqueza humana e dos desejos da carne. Destacou também, em favor daquelas almas pecadoras, a realidade que todos enfrentaram na Terra. Embora todos tenham cometido ações gravíssimas contra a vontade de Deus, na hora da morte, todos se arrependeram. Demostrou ainda algo de positivo na vida de todos eles: o Bispo era trabalhador e cumpria todas as suas obrigações; A Mulher do Padeiro e o Padeiro se amavam; João

Grilo era um pobre desvalido; Severino e o Cabra eram filhos da dor e dos maus tratos do mundo. Todos deveriam ter uma chance de se redimir dos seus pecados e obter a graça divina. Daí em diante, o julgamento procede e a sentença é dada por Manuel.

No *Auto de João da Cruz* há três momentos de julgamento. Primeiro, quando João da Cruz, incentivado pelo Cego e pelo Guia, induzido pelo sonho infernal de conquista e mais poder, condena uma mulher, que parece ser sua mãe, à morte. Diante do suplício final, a mulher suplica pela vida e se lamenta, mas João, obcecado pelo poder, ergue o braço, e dá-lhe a sentença:

> MULHER
> Tenha pena de mim que vou morrer! Misericórdia, Príncipe Sem Medo!
> CEGO
> Um gesto só, um gesto, João Sem Medo. Um gesto dessa mão será bastante. E entregará essa mulher à morte. Por trás daquela arcada chamejante.
> JOÃO
> Não. Matá-la porque? Solte a mulher! (...)
> CEGO
> Então, vai perder o cavalo. É pena!
> (...)
> Era ela que ia provar que é digno do cavalo. Só aqueles que não tem piedade estão à altura dele. (...)
> JOÃO
> Não gosto de matar. Não morrem nunca os olhos que matei. (...)
> CEGO
> Faça o gesto! (...) Você será mais poderoso do que foi ou sonhou ser até agora. (...)
> MULHER
> Então vou ser sacrificada! Você não sabe quem eu sou na terra, quem precisa de mim, qual a minha utilidade, o estado em que minha alma se encontra. Mesmo assim, vai me entregar à morte, João Sem Medo?
> JOÃO
> (Erguendo o braço) Não gosto de ouvir lamentações. Eu estava hesitando e você veio me irritar com suas queixas. Assim, foi você quem ergueu a voz. Eu só estou lhe emprestando o braço para o gesto.
> MULHER
> Ai, de mim! Condenada sem ofensa! Ô meu silêncio, como apaziguá-lo?
> JOÃO
> Falou mais uma vez! Foi a sentença! Levem-na pois e traga o meu cavalo. (Baixa o braço. O Guia arrasta a mulher para a gruta).
> (SUASSUNA, 1950, p. 29-30)

O segundo julgamento acontece quando João faz uma travessia pelo mundo dos mortos por meio do sono. Neste momento, João da Cruz se vê num lugar-Além parecido com sua humilde casa. Lá ele encontra, atordoado, o Retirante e o Peregrino. Ambos falam da morte e do julgamento. O Peregrino, que muito se assemelha a seu pai, é um

dos juízes que julgam os mortos. Segundo as falas do referido personagem, João não está morto, mas a vivenciar uma chance única, uma dádiva de Deus concedida graças às súplicas de Regina, sua amiga. Ele terá a chance de voltar à Terra. Seu corpo está apenas desmaiado. Trata-se de uma visão sobre a morte e o julgamento que o esperam:

> JOÃO
> Onde estou? Meu jardim desapareceu, desmoronou-se. Meu cavalo fugiu e sinto-me como se estivesse livre de novo. (...) Há quanto tempo eu não sentia paz! Ah, se eu tivesse ouvido meu pai! (...)
> RETIRANTE
> Então você também chegou! É isso mesmo: termina tudo do mesmo jeito: eu e você, um retirante e o grande Príncipe Sem Medo. (...)
> JOÃO
> A calma que reina aqui me apaziguou. Estou achando tudo tão estranho! Principalmente o lugar. Parece a minha velha casa, mas está mudada! (...)
> JOÃO
> Faz tempo que você chegou?
> RETIRANTE
> Dois dias. Talvez hoje venha alguém para nos julgar. (...)
> JOÃO
> Para que serve esse julgamento?
> RETIRANTE
> (...) Para decidirem se vamos para baixo ou ali para cima. Deve vir para cá um dos juízes que vão nos julgar (...).
> JOÃO
> Então é verdade que morri?
> PEREGRINO
> Não, você não morreu. Seu corpo está somente desmaiado, lá na terra. Você voltará para lá. Está visão foi uma dádiva que Deus lhe fez para exemplo seu. Com ela, você terá uma idéia do julgamento que o espera quando morrer. (...)
> (SUASSUNA, 1950, p. 47-48)

O terceiro julgamento ocorre quando João Finalmente morre e é julgado junto com o amigo Silvério e o Retirante. Naquele momento acontece o julgamento de fato. Juiz, acusação e defesa entram em cena. Regina, fará o papel de defensora; o Cego, papel de acusador; o Peregrino, de juiz; são testemunhas a mãe e o pai de João da Cruz, Silvério, Retirante, Anjo Cantador e Anjo da Guarda. Nesse momento, a vida de João é exposta ao juízo de Deus:

> RETIRANTE
> Acorde, acorde, João da Cruz.
> JOÃO
> (Erguendo-se) Aqui, de novo! Será desmaio?
> RETIRANTE
> Não, agora você morreu mesmo. (...)
> JOÃO
> Silvério, meu amigo, quero lhe pedir perdão. Causei sua morte e desta vez foi sem retorno! (...)

> RETIRANTE
> Não adianta, João, ele não o ouve mais. (...) Você teve culpa na morte de Silvério e ele vai ser testemunha no seu julgamento. (...)
> (SUASSUNA, 1950, p. 58-59)

Acordando do trepasse, João se depara com o Retirante e com Silvério. Porém, só o Retirante escuta-o. Silvério é impedido de ouvi-lo e de vê-lo. A morte de João torna-se evidente; não se trata mais de um sonho. De repente, toques de clarim. Entra em cena, a corte que irá compor o tribunal: juiz, acusador, defesa, réu e testemunhas. Primeiramente será realizado o julgamento de Silvério, em seguida, o de João:

> RETIRANTE
> (Toque de Clarim) Aí vem o juiz que vai julgá-lo. (Entram Regina e o Anjo Cantador).
> JOÃO
> (...) Você é quem vai me julgar?
> REGINA
> Não, vou fazer sua defesa.
> ANJO CANTADOR
> Defesa. (Regina senta-se no seu lugar)
> ANJO CANTADOR
> Acusação (Raios e entra o Cego, ficando em seu lugar). Juiz. (Entra o Peregrino com rosto coberto).
> JOÃO
> Senhor! Lembro-me bem de quando estive aqui. Já o conheço, o senhor é aquele que me ajudou e que pensei que era meu pai.
> PEREGRINO
> Eu também o conheço, João da Cruz. Também estou lembrado. Vocês serão julgados agora. Silvério primeiro, e João, depois. Começa o julgamento de Silvério. (SUASSUNA, 1950, p. 59).

João observava toda a formação do tribunal. Ele logo reconheceu Regina e o Peregrino, muito semelhante ao pai, justo aquele que irá julgá-lo. Tribunal composto, inicia-se o julgamento de Silvério. Chamamos aqui a atenção para a personagem Regina. Ela era amiga de João e apaixonada por ele. Era temente a Deus e realizava, no início do *Auto de João da Cruz*, ações beneficentes para a Igreja, bem como ainda participava de novenas, das festividades, das missas e de outras ações religiosas. Tal qual a Mãe de João da Cruz, Regina rezava pelo amigo, tentou várias vezes tirá-lo do domínio das forças infernais e colocá-lo no caminho da paz, sem o conseguir. Esta, morreu zelando pela memória do amigo perdido no Reino das Trevas. Regina, mulher, assim como a Compadecida, assume a função de defensora. Ela irá interceder por Silvério e, depois, pelo amigo João da Cruz. Já o Anjo Cantador, além de anunciador do

tribunal, exerce também a função de auxiliar da defensoria juntamente com Regina, e canta para todos, no processo de Silvério, a triste vida deste desvalido:

> REGINA (AO ANJO CANTADOR)
> Peço-lhe que me ajude, cantando a vida de Silvério e de João da Cruz.
> ANJO CANTADOR
> Pois não.
> CEGO
> Mas eu estarei aqui para corrigir o que for deixado de lado ou estiver errado.
> ANJO CANTADOR
> Silvério era natural do sertão da Espinhara.
> CEGO
> Foi cangaceiro famoso, trazia a morte na cara.
> ANJO CANTADOR
> Para isso foi levado, pois um homem desalmado, seu pai e sua mãe matara.
> CEGO
> Seu nome como assassino foi temido, foi famoso.
> ANJO CANTADOR
> Salvou o amigo da morte, num rio cheio e raivoso.
> CEGO
> E tornou-se cangaceiro. Salvou esse companheiro por achar o feito honroso.
> ANJO CANTADOR
> Cercado pela polícia, viveu pobre e perseguido.
> CEGO
> Muito mais perseguiu ele, como um cachorro mordido.
> ANJO CANTADOR
> Mas chegou ao que era certo, aprendendo no deserto a morrer arrependido.
> PEREGRINO
> Está certo a história?
> SILVÉRIO
> Está, Senhor.
> PEREGRINO
> Veja o que diz, ela será a base do seu julgamento.
> SILVÉRIO
> (...) esse é o meu retrato.
> PEREGRINO
> Está bem.
> REGINA
> Mas seja compassivo com Silvério. A terra do sertão é muito dura e duros são os homens que ali vivem, sob sol forte e entre aquelas pedras que parecem gritos de agonia ou enormes animais emudecidos pela morte!
> PEREGRINO
> Silvério está julgado. (SUASSUNA, 1950, p. 59-60).

Através da cantoria do Anjo Cantador, que também representa uma espécie de relator e defensor, o retrato de Silvério foi revelado. Tendo uma vida miserável e sofrida, Silvério, cangaceiro temido pelo povo do sertão, era homem simples e, na

medida do possível, de bom coração. Sua família foi assassinada, por isso, virou homem temido e valente no sertão. Vivia perseguido pela polícia, vida de bandido, "perseguido (...) como um cachorro mordido". Entretanto, ainda em vida, havia salvado a vida do amigo João e, antes de morrer, arrependeu-se de todos os seus atos maléficos, "aprendendo no deserto a morrer arrependido". Sem o veredito final e apurados os fatos da vida de Silvéro, sobrevém o julgamento de João, pois, segundo o texto de Suassuna, o destino de Silvério está atrelado ao de João:

> REGINA
> Diga então qual foi a sentença.
> PEREGRINO
> É preciso julgar o amigo ingrato. Depois direi se foram condenados. João da Cruz, agora é a sua vez.
> JOÃO
> Todos conhecem já a minha história. Para que repetí-la? Julgue logo!
> REGINA
> É triste a sua história, João da Cruz. Você sofreu muito!
> CEGO
> E foi o causador de muitos sofrimentos, lá na terra. Exijo o julgamento e as testemunhas.
> PEREGRINO
> É justo. Eis que chega a primeira. (entra a mãe de João)... (...)
> PEREGRINO
> O que é que você diz de seu filho João da Cruz? (....) Ele causou a sua morte?
> MÃE
> Sofri muito com a sua partida, mas não sei se morri por causa dele.
> CEGO
> Bem que poderia ter morrido. Ele consentiu na morte de sua mulher, em meu reinado.
> MÃE
> Nunca tive no reino da cegueira.
> CEGO
> Mas não importa, o mandamento foi transgredido.
> REGINA
> Se o caso fosse como ele insinua, teriam sido transgredidos dois, em vez de um. (...)
> PEREGRINO
> (Descobrindo o rosto) Eu mesmo testemunha sou, agora. Sou o pai de João da Cruz. (...) Morri esperando João da Cruz na tenda. A ambição do poder, do mando, a glória (...) faziam João odiar nossa pobreza (...).
> REGINA
> Mas deve conduzir-se com justiça! (...)
> PEREGRINO
> Agora, você, Silvério. O que tem a dizer de João da Cruz?
> SILVÉRIO
> Nada posso dizer. Gosto de João. Sempre foi meu amigo e, se foi fraco, quem pode atirar pedras, lá no mundo? (...)
> CEGO

> Tenho direito a João que se vendeu e a quem meu sangue agora amaldiçoa! (...)
> PEREGRINO
> Não posso me decidir agora. (...) pois não sabemos como João da Cruz morreu.
> REGINA
> Ninguém viu João da Cruz morrer no mundo? (...)
> ANJO DA GUARDA
> Eu sei como morreu seu filho, pai. (...). Arrependeu-se (...)
> (SUASSUNA, 1950, p. 60-62)

Neste passo da obra o Cego tenta, a todo custo, levar João para o Inferno. Acusa-o de ter provocado muitos sofrimentos e de haver feito com ele um pacto pelo qual lhe concede força, riqueza, poder e um Reino. O representante do Mal, munido de suas artimanhas e acusações, exige um julgamento justo e a presença de todas as testemunhas. Assim, defesa e acusação entram em debate. Regina, defensora de João, ressalta também a triste condição de vida do protegido, alegando a seu favor os muitos sofrimentos que este passara em vida. As testemunhas são ouvidas. A sentença é dada. E João da Cruz tem o destino definido. Os sinos tocam.

Como podemos constatar, o julgamento de João é formado por um completo tribunal, aproximando-se assim, a obra de Suassuna da vicentina e as duas dos textos bíblicos e da mentalidade cristã medieval acerca de tal acontecimento pós-morte, bem como, da mentalidade clássica. O Diabo é representado pelo Cego, cabendo-lhe a função de acusar João da Cruz por todos os atos maléficos cometidos em vida. Devemos estar atentos para o fato da cegueira representar, no auto, a escuridão, o mundo das trevas, o lugar do Diabo. Regina, amiga de João, ocupa o lugar da Misericórdia, advogada dos desvalidos. O Anjo Cantador, além de ajudar na defesa de João e de Silvério, atua também como anunciador do tribunal e testemunha. O Peregrino, que aqui ocupa o lugar de Juiz, se aproxima de Jesus Cristo, e mesmo de Deus, piedoso, que tem o poder de perdoar e salvar.

Novais ressalta haver no referido auto há um corpo de valores morais que se apresenta para a sociedade e a Igreja Católica como modelo padrão de comportamento a ser seguido. João é um homem cheio de vontades e vícios. Comete inúmeras infrações contra si, a Igreja, a sociedade e Deus. Poucas são suas virtudes. Por isso, no trespasse é julgado. Regina, é símbolo de virtude, amiga, fiel a seus princípios e a Deus. Assume a função de advogada dos desvalidos e protetora de João. Contudo, a justiça, no *Auto de João da Cruz*, conforme os estudos da pesquisadora, "se define em dois momentos: o da

ação e o do castigo ou prêmio. Definem-se os sentimentos e qualidades aprovados ou condenados." (NOVAIS, 1976, p. 112-113).

Outro fator a nos chamar a atenção durante julgamento de João da Cruz foi o desfecho do relato da morte da personagem. Ninguém sabe como João da Cruz morre. Assim diz Regina: "Ninguém viu João da Cruz morrer no mundo? (...) Não há nenhuma testemunha?". Só o Anjo da Guarda, conforme o texto, ser celestial, é quem o sabe: "Eu sei como morreu seu filho, pai." (SUASSUNA, 1950, p. 62). Esse episódio relembra o texto clássico de Sófocles, Édipo em Colono[55], em especial o final da obra, momento em que Édipo faz a travessia para o mundo dos mortos:

CORIFEU
Morreu, então, o infeliz?
MENSAGEIRO
Fica sabendo:
Ele acaba de conquistar a vida eterna. (...)
Ele parou diante de uma das estradas
Que partem do local, perto de uma cratera
Onde se guardam para sempre os juramentos
De lealdade outrora feitos por Teseu
E por Peirítoo. Ali, a igual distância
Da cratera profunda, da rocha Torícia, (...)
Édipo sentou-se.
Lá tirou seus míseros andrajos e elevando a voz
Pediu às suas filhas que fossem buscar
Água corrente onde a encontrassem, pois queria
Lavar-se e fazer libações. (...)
Logo depois de ele ter a satisfação
De sentir-se como queria, e no momento
Em que nada mais desejava, reboaram
Os trovões de Zeus Infernal; (...)
Não o atingiu qualquer relâmpago de Zeus,
Nem um tufão vindo do mar naquela hora.
(...) O homem desapareceu sem lamentar-se
E sem as dores oriundas de doenças,
Por um milagre inusitado entre os mortais.
(SÓFOCLES, 2002, p. 186-189, vv. 1875- 1972)

Neste fragmento de *Édipo em Colono* o tragediógrafo, conforme aponta Ordep Trindade-Serra (1994/1995), além de ressaltar o momento da "travessia de Édipo" para o mundo dos mortos, de evidenciar o processo de honra e culto aos mortos, destaca

[55] *Édipo em Colono*, de Sófocles é a menos trágica da "trilogia tebana". No entanto, não é texto frágil e muito menos sem genialidade. Trata-se de uma obra de piedade e temor. A narrativa se passa em Colono, lugar anunciado pelo Oráculo onde findariam suas provações. É lá que se dará a reconciliação entre o herói infeliz e os deuses, com a mudança da má para a boa sorte. A ocutação de Édipo no bosque de Colono, lugar consagrado às deusas, é a cena mais poética da obra em questão. Nela, a "morte de Édipo" é simbolizada por um ritual de passagem, travessia em meio à luminosidade, momento "*deus ex-machina"*.

também o julgamento final de Édipo e seu "desaparecimento", bem como todos os pedidos feitos a Teseu antes de sua partida, os quais devem ser atendidos sob ritual de juramento. Assim, a personagem sofocliana encontrou em Colono o lugar da luz e da reconciliação com os deuses, fato a nos lembrar João da Cruz e o momento de sua travessia na gruta do Eremita, lugar de purificação e paz onde a personagem de Suassuna se reconcilia com os deuses, com o mundo, com a vida e consigo mesmo. O fato de se reconciliar com os deuses e pedir perdão pelos atos falhos cometidos em vida, demonstra *resíduos* de um pensamento longínquo que, com o passar do tempo, continuou a sobreviver em textos atuais de forma atualizada, gerando assim novos paradigmas da morte e do processo final de cada indivíduo no momento pós-morte, como bem podemos observar no *Auto de João da Cruz.*

Vejamos também em Suassuna, alguns trechos de *As Conchambranças de Quaderna*, especialmente as passagens respeitantes à invocação do Diabo, a chegada deste no cartório, seu julgamento e sua tentativa de levar as almas pecadoras para o Inferno. Nesse contexto, o juiz é o Doutor Rolando Sapo, um velho cego e adoentado. O advogado do Diabo é o "morto ressuscitado" Pedro Cego. A defesa fica com o advogado Ivo Caxexa Beltrão e Frei Roque, protetor dos desvalidos e representante da Igreja Católica. Os réus são: Dona Júlia (a caseira), Carmelita (a Catarina), Manuel (Marido de Dona Júlia); o Diabo, reivindicador das almas. Mediante o acordo feito com Dona Júlia, o Diabo tenta levá-la para o Inferno, mas esta se recusa a cumprir o acordo, alegando a falta do Diabo para com seu pedido. Começa uma grande confusão e, em seguida, vem o julgamento. Vale ressaltar que, o Diabo, nesta obra de Suassuna, é representado pela personagem Quaderna, responsável por toda uma situação para apaziguar o rebuliço entre Dona Júlia e os demais personagens envolvidos no enredo:

> JUIZ
> Meu Deus, meu Deus! Que desordem!
> JÚLIA
> Pois seja ordem ou desordem, seja disparate ou lógica, já comecei, vou ao fim! Demônio! Pai da mentira! Dragão cego e venenoso, cobra cruel e maligna! Já que minha alma eu perdi, venha, e, em troca da minha alma, execute o que pedi!
> (Trovões e relâmpagos. Entra Quaderna disfarçado de Demônio ...).
> FREI ROQUE
> É o Diabo! (...)
> DOUTOR IVO
> Eu também estou vendo o Diabo! Mas isso é alucinação, tenho certeza! É sugestão coletiva causada pelas palavras que Dona Júlia gritou. Vamos por lógica: se o Diabo não existe, como é que pode aparecer?
> QUADERNA

> Não existe? Não existe o quê, magrelo safado! Vou lhe mostrar como existo! Vou lhe mostrar como existo! Vou dar uma prova de quem sou eu, ressuscitando este morto que está aí! (...)
> QUADERNA
> Pedro Cego, eu sou o Diabo! Levante-se do seu caixão! Venham forças infernais, venham demônios sangrentos! Que sopre o fogo do Inferno! Juntem-se as carnes defuntas, os ossos apodrecidos, e erga-se Pedro Cego, do caixão em que repousa! (...).
> (SUASSUNA, 1987, p. 43-44).

Nesse primeiro momento, o inexplicável acontece: o Diabo, em "pessoa", aparece em cena. Dona Júlia, mediante um ritual de invocação, intima o Diabo para prestar contas e levar o marido para o Inferno. Nas palavras de Dona Júlia percebemos algumas designações dadas ao Diabo, popularizadas na mente dos cristãos: "pai da mentira", "dragão cego e venenoso", "cobra cruel e maligna". O Doutor Ivo, incrédulo, diz que a aparição é "sugestão coletiva", pois, segundo ele, o Diabo não existe. Dando prova de seu poder e existência, o Diabo ressuscita o morto Pedro Cego e todos ficam assustados. Para ressuscitar o defunto, o Demo invoca as forças infernais. Para isso, utiliza vocabulário expressivamente macabro: "demônios sangrentos", "fogo do Inferno", "carnes defuntas", "ossos apodrecidos". Dessa forma temos um ritual de invocação dos mortos e a animação do defunto de retornar à vida, deixando assim, o outro mundo. Nesta obra de Suassuna, a paródia medieval relativa à ordem moral e religiosa, bem como a visão grotesca do corpo e do processo de transformação do mesmo em algo horrendo, se dá com Quaderna na pele do Diabo, disforme e agonizante, artifício herdado dos disfarces das festas populares e do carnaval, sobretudo dos disfarces de diabruras e das alegorias do Inferno. Evidencia-se assim, a forte herança de culturas distantes – Festa dos Tolos, Festa do Burro e outras - que prontamente permaneceram imbricadas na cultura brasileira, particularmente no Romanceiro Brasileiro. Destacam-se ainda a questão do jogo insólito, do fantástico livre, da transformação/metamorfose, como bem aponta Bakhtin referindo-se ao teatro medieval e à obra de Rabelais; "a transformação de certas formas em outras, no eterno acabamento da existência." (BAKHTIN, 1999, p. 28). A partir daí, começa a organização do tribunal e o processo de julgamento do Diabo:

> IVO
> Valha-me Nossa Senhora! Meu Deus, tenha compaixão deste pobre pecador! (...)
> QUADERNA (À DONA JÚLIA)
> Digo que vim buscá-la! Você me prometeu sua alma e vim buscar!
> CARMELITA

> Boa, Seu Diabo! Essa tal de Júlia queria me desgraçar! Agora é ela quem vai pro Inferno! E eu me caso com Manuel! (...)
> JÚLIA
> Ai, ai, Seu Diabo! Faça um acordo comigo! Me deixe e carregue o Doutor Rolando Sapo! Foi ele quem fez sua citação!
> JUIZ
> Que sacanagem é essa, Dona Júlia? Quem citou fui eu, mas a senhora foi quem fez o requerimento! (....)
> DONA JÚLIA
> Doutor Ivo, me defenda! Se eu for pro Inferno, como é que vou lhe pagar?
> DOUTOR IVO
> (...) Vai ser um duelo de juristas! (...) (Ao Diabo) Você precisa de um advogado! (...) Nomeie Pedro Cego, que deve ao Diabo o favor da Ressurreição! (...)
> JUIZ
> (...) está nomeado! Pedro Cego é o defensor! (...)
> (SUASSUNA, 1987, p. 44-47).

Tentando obter o que é seu por direito, o Diabo se vê num tribunal. Defendido por Pedro Cego, ele argumenta a questão do pacto existente com Dona Júlia. Esta, sendo defendida pelo Doutor Ivo, afirma que o Diabo não havia cumprido o prometido, portanto, estaria livre das acusações. Notemos algo interessante: Pedro Cego é o advogado de defesa do Diabo. Como não vê, temos assim uma alusão ao fato de comumente considerar-se a justiça cega. Outro fato a nos chamar a atenção é a observação do Doutor Ivo: "vai ser um duelo de juristas". Significa dizer: um mortal tenta igualar-se ao Diabo, ser imortal, astucioso, cheio de artimanhas, mentiroso, frio, calculista, aproximando o modo de ser do advogado ao do Diabo. Continuemos:

> QUADERNA
> (...) Ela me prometeu a alma! Foi um contrato bilateral e tácito, não escrito. Código Civil, artigo 1.079. Concorda, Pedro Cego?
> PEDRO CEGO
> Concordo!
> DOUTOR IVO
> O senhor não carregou Carmelita nem Manuel, que foi o que Dona Júlia tinha pedido em troca da alma dela! Se é assim, não pode exigir que Dona Júlia lhe entregue a alma dela! Seu defensor, como homem inteligente, concorda, Pedro Cego?
> PEDRO CEGO
> Concordo!
> DOUTOR IVO (AO JUIZ)
> (...) peço que julgue a favor da minha constituinte!
> JUIZ
> Deferido! O Doutor Diabo não pode carregar Dona Júlia, que o invocou, pois não cumpriu sua parte no contrato que formou!
> QUADERNA

> Ah, é assim? Pois se não pode ir a cliente, carrego o advogado!
> DOUTOR IVO
> Eu não fiz contrato nenhum com o senhor! (...) Doutor Frei Roque, me acuda!
> FREI ROQUE
> (...) Deixe comigo! (apresenta a cruz de madeira ao Diabo-Quaderna e vai pronunciar palavras em latim. O Diabo recua)
> QUADERNA
> Frei Roque, se é assim, deixe eu carregar Manuel Sousa! (...)
> MANUEL
> (...) Frei Roque, me acuda, pelo amor de Deus! (...)
> FREI ROQUE
> Eu já vou na fachada dele!
> QUADERNA
> Frei Roque! Se assim, se perdi o advogado, a caseira e seu marido, então deixe eu levar a Catarina! Quero Carmelita! (...)
> CARMELITA
> (...) Ai, Ai! Frei Roque, me acuda! (...) Ai, ai! Que Diabinho mais tarado! (...)
> (SUASSUNA, 1987, p. 47-49).

O duelo entre juristas, como bem disse o Doutor Ivo, foi acirrado. Diante das palavras do advogado de Dona Júlia, o Diabo perde a causa. Irritado com tal situação, ele tentar levar Doutor Ivo, Manuel, Carmelita e o Doutor Rolando Sapo consigo para o Inferno. A partir de então entra em cena o advogado de defesa de todos, o intercessor dos indivíduos pecadores, Frei Roque. Munido do Poder de Deus e da Igreja, o frade trava duelo com o Diabo, expulsando-o do recinto. É interessante salientar aqui a luta existente entre os santos e o representante do Mal na Idade Média, segundo se lê em Muchembled (2001), Russel (2003), Cousté (1996). Conforme esses pesquisadores, muitos santos e santas lutaram diretamente com o Diabo, saindo vitoriosos. Exemplo disso, vem a ser a imagem de Nossa Senhora pisando a cabeça da Serpente do Mal, no *Gênesis*.

Para encerrarmos este tópico, importante é voltarmos à cultura clássica egípcia num dos capítulos mais interessantes do *Livro dos Mortos*: o julgamento da Alma. De acordo com esse livro, o morto era cultuado, recebia todas as oferendas e libações, era instruído para o momento da travessia, para os perigos do Além-túmulo e, em especial, para a ocasião do julgamento, alcançando em seguida a morada dos deuses. No entanto, o seu coração era julgado numa grande sala denominada “Duas Ma`at”. Ali, o coração do morto era colocado num prato da balança e, no outro, uma pena ou um olho,

símbolos da Ma`at"[56]. Durante o julgamento, o morto recitava preces, suplicando ao seu coração que não testemunhasse contra ele. Depois pronunciava sua inocência, designada "confissão negativa", dividida em duas partes. Logo em seguida, o morto deveria dirigir-se aos 42 deuses que constituíam o tribunal e deveria ainda fazer-lhes saudações, elogios e pedir proteção a Osíris. O morto passava por um sério interrogatório e deveria provar que conhecia o nome secreto dos deuses, das diferentes partes da porta, do limiar e do porteiro da sala. Vejamos então alguns fragmentos do capítulo CXXV do *Livro dos Mortos*: "Palavras para pronunciar na Entrada do Santuário de Maat"[57]. Leiamos:

> Oh! Maat, eis que chego diante de ti. (...) Oh! Verdade-Justiça, escuta! (...) Chego aqui para contemplar os deuses, os grandes, e para entrar na posse da Vida Eterna comungando com pão celestial. Vim até estes limites extremos do Céu onde habita Osíris, Alma grande, Senhor do Djedu. (...) Dotado do Verbo de Potência, mergulho nas águas correntes; fiz oferendas de incenso; dirigi-me, como um menino, até a árvore Shendet. (...) Recebi para ungir-me unguento das mulheres e me foram ensinadas as Palavras de Potência dos Iniciados". Eis Seth que me fala à sua maneira. Eu lhe respondo: "Tua balança, em verdade, está em nosso Coração, onde há que buscá-la". Sua Majestade Anúbis me disse: "Conheces o Nome desta Porta de modo que possas proclamá-lo diante de mim?" E eu respondo: "O-deus-Shu-o-destruidor – eis o Nome dessa Porta". Sua Majestade Anúbis disse: "Conheces o Nome do Gonzo Superior desta Porta e o do Gonzo Inferior?" Eu respondo: "O-Senhor-da-Verdade-e-da-Justiça-sobre-suas-pernas" é o Nome do Gonzo Superior. "O-Senhor-da-Dupla-Potência-Domador-do-Gado" é o Nome do Gonzo Inferior". Sua Majestade Anúbis diz: "Passa, então, já que conheces esses Nomes mágicos." Entrando na Dupla Sala da Verdade-Justiça, o morto pronunciará o que segue, a fim de desembaraçar-se de seus pecados e poder contemplar os deuses.
>
> A Confissão negativa I (Papiro Nu). Salve, deus grande, Senhor da Verdade e da Justiça, Amo poderoso: eis-me chegando diante de ti! Deixai-me pois contemplar tua radiante formosura! Conheço teu Nome mágico e os das quarenta e duas divindades que te rodeiam na vasta Sala da Verdade-Justiça, no dia em que se presta conta dos pecados diante de Osíris; o sangue dos pecadores (sei também) lhes serve de alimento. Teu Nome é: "O-Senhor-da-Ordem-do-Universo-cujos-dois-Olhos-são-as-duas-deusas-irmãs". Eis que trago em meu Coração a Verdade e a Justiça, pois que arranquei dele todo o mal. Não causei sofrimento aos homens. Não empreguei violência com meus parentes. Não substitui a Injustiça pela Justiça. Não frequentei os maus. Não cometi crimes. Não trabalhei em meu proveito com excesso. Não intriguei por ambição. Não maltratei meus servidores.

[56] Ma'at era, segundo *O Livro dos Mortos* (2005), a sala da justiça, da verdade, do deus Verdade-justiça, Maat. Mircea Eliade, no livro *Histórias das crenças e das ideias Religiosas – I* (2010), ressalta que o termo se traduz, concordando com *O Livro dos Mortos*, por "verdade", "boa-ordem", "o direito", "a justiça". (ELIADE, 2010, p. 97).

[57] Maat, conforme os apontamentos do *Livro dos Mortos* (2005), é a grande deusa com duas plumas na cabeça, símbolo da Verdade-Justiça. Presente ao julgamento dos mortos, dela dependia a salvação. (ANÔNIMO, 2005, p. 248).

> Não blasfemei contra os deuses. Não privei o indigente de sua subsistência. Não cometi atos execrados pelos deuses. Não permiti que um servidor fosse maltratado por seu amo. Não fiz ninguém sofrer. Não provoquei o homem. Não fiz chorar os homens meus semelhantes. Não matei e não mandei matar. Não provoquei enfermidade entre os homens. Não subtrai oferendas dos templos. Não roubei pães dos deuses. (...) Sou puro! Sou puro! Sou puro! Fui purificado como foi a grande Fênix de Herakleópolis.(...) Pois eu conheço o Nome desses deuses que contornaram Maat, a grande divindade da Verdade-Justiça.
> A Confissão Negativa II (Papiro Nebseni) 1. Oh tu, Espírito, que marchas a grandes passadas e que surges em Heliópolis, escuta-me! Eu não cometi ações perversas. 2. Oh! Tu, Espírito, que te manifestas em Kar-aha e cujos braços estão rodeados de um fogo que arde! Eu não trabalhei com violência. (...) 40. Oh tu, Neheb-Kau, que sais da cidade! Não intriguei jamais nem me fiz valer. 41. Oh tu, Espírito, cuja cabeça está santificada e que sais de teu esconderijo! Sabe: não me enriqueci de modo ilícito. 42. Oh tu, Espírito, que sais do Mundo Inferior e levas diante de ti teu braço cortado! Eu jamais desdenhei dos deuses de minha cidade. (ANÔNIMOS, 2005, p. 135-145).

Como podemos depreender da citação, o Julgamento e o resultado deste constituíam um processo repleto de obstáculos. Tratava-se de um momento em que o morto teria que passar por inúmeras provas: combater monstros e demônios, abrir portas, saber os nomes de cada obstáculo e dos deuses, cruzar os vinte e um pilares, passar pelas quinze entradas e cruzar as sete salas esperando chegar até Osíris e os quarenta e dois juízes que iam julgá-lo. Tinha ainda que fazer uma longa Confissão para, no final, tornar-se um ser puro e digno da glória dos deuses.

Em Gil Vicente, todas as personagens passam por um processo de provação e julgamento: primeiro, na Trilogia das *Barcas*, todos são interrogados e afrontados pelo Diabo. Depois, são interrogados, aconselhados e alertados pelo Anjo. Em seguida, diante da pena estipulada, sobem numa prancha e entram na barca destinada às suas verdades e confissões. No *Auto da Alma*, a personagem Alma sofre as tentações do Diabo. No entanto, mediante o peso da consciência, da confissão dos pecados e da crença absoluta em Deus consegue seguir caminho rumo à estalajadeira e à graça divina. No *Auto da História de Deus*, o homem passa por um processo de pecado e queda. É perseguido pelo Diabo e julgado diante da verdade, da justiça e da ira de Deus. Conscientes de seus males, Adão e Eva vivem a triste "paridura" do mundo, ou seja, a dor e a vida trabalhosa/dificultosa do homem e a sua mortalidade. Em face disso, podemos observar uma certa ritualização nas obras vicentinas, fato que remete ao modo de compreensão judicatória do autor do *Livro dos Mortos*.

Essa forma ritualística de julgamento também se encontra, de modo atualizado, fzendo-se presente na obra de Suassuna. No *Auto da Compadecida*, João Grilo invoca a corte celestial a realizar um julgamento decente, ou seja, honesto e com decoro. Em seguida, amedrontado pelos relatos do Diabo que desejava levar a todos para o Inferno, João Grilo, a fazer preces, solicita a intercessão da Compadecida, para assim, socorrê-los e buscar a salvação, afastando-os do Diabo. Já no *Auto de João da Cruz*, acontece o mesmo processo. Todos têm a sua vida revelada, julgada e sentenciada. João da Cruz torna-se puro e digno da glória de Deus.

Portanto, podemos verificar tanto na obra vicentina quanto na suassuneana, a permanência de *substratos mentais* que trazem *resíduos literários e culturais* referentes à existência de um tribunal e de uma justiça divina no Além-túmulo, oriundos, como vimos ao longo desse tópico, de uma tradição clássica e medieval. *Resíduos* revitalizados, cristalizados, propagados na mentalidade do povo cristão além do tempo e do espaço, livres de quaisquer circunstâncias e/ou obstáculos os quais permaneceram com vigor, em essência, no processo de escrita de ambos os autores.

3.3 Os espaços do julgamento: o Inferno, o Paraíso e o Purgatório.

A morte, já o vimos nas obras de Gil Vicente e, em seguida, nas de Ariano Suassuna, é o início de uma grande jornada. A partir do momento da morte, inicia-se uma longa travessia. Em seguida, todas as personagens criadas pelos dois autores estão condicionadas a um julgamento e a uma sentença: salvação e/ou condenação e/ou purgação. O julgamento da alma, segundo os autos vicentinos e os de Suassuna, bem como a luta entre os bem-aventurados e os mal-aventurados é assunto importante a ser discutido entre os dramaturgos e o público cristão de cada época. O Além, na mentalidade dos cristãos, conforme se observa nas obras dos referidos autores, é dividido em três lugares Além-túmulo: o Inferno, o Paraíso e o Purgatório. Por isso, segundo a concepção cristã, morrer sob a proteção de Deus, de Jesus Cristo, da Virgem Maria, da Igreja, dos Santos e dos Anjos é a segurança que toda alma arrependida, perdoada e livre das coisas mundanas, necessita para estar a salvo e ocupar um lugar no Céu, vivendo assim, na paz do Senhor. Aquelas que buscam a escuridão e deixam-se dominar pelo Mal, são condenadas ao fogo Infernal para sempre, pois estão carregadas de pecados graves e, em alguns casos, de falso arrependimento. Porém, existem aqueles

que pecam, mas cujos pecados são leves e podem ser purgados. Dessa forma, as almas de pecados simples, padecem no Purgatório, até serem resgatadas por um Anjo.

Segundo a leitura das obras dos referidos autores, o Inferno é o lugar-Além mais intimidante, mais imaginado e mais difundido por aqueles que nele acreditam. Conforme López (2006), na época vicentina o Inferno e o terror das penas infernais eram mais temidos do que a própria morte. Para Reis Brasil (1965), o afastamento do homem da Igreja e de Deus acarretaria o castigo máximo: a eternidade no Inferno e o sofrimento da alma nas garras do Diabo. De modo geral, tanto a imagem do Inferno quanto suas propriedades, a propagação dos tormentos e a concepção do Diabo como senhor infernal, dominaram o imaginário cristão da época medieval e ainda se mantém presentes no contemporâneo. Todos aqueles que acreditavam em Deus, desejavam o Céu e praticavam o Bem. Aqueles que se mantiveram na vida errada, praticando o Mal e se afastando de Deus, teriam como paradeiro certo o Inferno, lugar dos corroídos pelos desejos carnais e mundanos. Vejamos alguns excertos da obra de Gil Vicente tratando da caracterização do Inferno, bem como do perfil de cada condenado às terras infernais.

No *Auto da Alma*, primeiramente, há algumas alusões importantes sobre o Inferno, sendo este, na visão do Anjo, lugar de tristeza, tenebroso, reservado àqueles caídos em tentação. Espaço dos danados, perdidos e culpados; daqueles que se deixaram levar pelas coisas do mundo, a perda de si e da inocência, a vontade desmedida de "ter" e "ser". Para o Diabo, este é o lugar das riquezas, prazeres e desvarios:

ANJO
(...) caminha sem temer nada
Pera a glória.
E nos laços infernais,
E nas redes de tristura
Tenebrosas,
Da carreira que passais
Não caiais:
Siga vossa fermosura
As glórias.
DIABO
(...) Gozai, gozai dos bens da terra (...)
Quem vos fala em desvarios
Por prazeres?
ALMA
(...) cada passo me perdi;
Em lugar de merecer,
Eu sou culpada. (....)
Perdi meu inocente ser,
E sou danada (...).
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 132-474)

No *Auto da Barca do Inferno*, tanto na fala do Diabo quanto nas falas dos demais personagens, podemos encontrar várias alusões e/ou descrições sobre aquele lugar de suplício. De acordo com o texto, o Inferno é uma Ilha perdida, uma terra sem bom sabor, quente, lugar dos pecadores, dos tormentos, dos desvarios da vida mundana; é o domicílio dos Malditos, de Satanás, de Berzebu:

FIDALGO
Esta barca onde vai ora,
Qu'assim está apercebida?
DIABO
Vai pera ilha perdida (...)
Pera o Inferno, senhor.
FIDALGO
Terra é bem sem sabor. (...)
(...) Ao Inferno todavia!
Inferno há i pera mi?
(...) Ó barca, como és ardente!
Maldito quem em ti vai! (...)
ONZENEIRO
E pera onde é a viagem?
DIABO
Pera infernal comarca. (...)
Irás servir Satanás,
Pois sempre t'ajudou. (....)
Cala-te, que cá chorarás.
SAPATEIRO
Ou da santa caravela,
Podereis me levar nela?
ANJO
Essa barca que lá está,
Leva quem rouba de praça. (...)
SAPATEIRO
Assi que determinais que vá cozer ao Inferno?
ANJO
Escrito estás no caderno
Das ementas infernais.
SAPATEIRO
(...) levai-me aquele fogo; (...).
DIABO
(...) Entrai, Padre reverendo.
FRADE
Pera onde levais gente?
DIABO
Pera aquele fogo ardente,
Que não temeste vivendo. (...)
(...) Gentil padre mundanal,
A Berzebu vos encomento. (...)
DIABO
Devoto padre e marido,
Haveis de ser cá pingado.
BRIZIDA VAZ
(...) açoutes tenho eu levados,
E tormentos suportados (...)

(...) S'eu fosse ao fogo infernal,
Lá iria todo mundo. (...).
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 25-514)

Já no *Auto da Barca da Glória*, o Diabo, ludibriador e acusador, indica o lugar de cada trespassado no Inferno, uma vez que estes são poderosos e importantes senhores. Na fala do Diabo, o Inferno é descrito como lugar quente, com água fervente, muita fumaça e fogo. Há também pontes ardentes, navalhas cortantes, muita dor, choro e lágrimas. Ali há caldeiras ardentes, muitos demônios e a figura aterrorizante de Lúcifer e outros diabos:

DIABO
Señor Conde y caballero,
Dias há que os espero (...)
Entre Vuesa Señoria,
Que bien larga és la plancha (...)
CONDE
Nunca tú me passarás.
DIABO
Mirad, señor, por iten
Os tengo acá em mi rol (...)
Veis aquellos fuegos bien?
Ali se coge la frol.
Veis aquel gran fumo espesso,
Que sale daquelas peñas?
Ali perdereis el vueso
Y mas, Señor, os confieso
Que hábeis de mensar las greñas. (...)
DIABO
Ó mi Duque y mi castillo,
Mi alma esperada (...)
(...) Veis aquella puente ardendo,
Muy lejos allén del mar,
Y unas ruendas volvendo
De navajas, y heriendo?
Pues ali hábeis de andar siempre jamas. (...)
DIABO
Señor, quiero caminhar,
Vuesa Alteza há de partir.
REI
Y por mar he de pasar?
DIABO
Si, y aun tiene que sudar;
Ca no fue nada el morir.
Pasmareis:
Si mirais, dahi vereis
Adó sereis morador
Naquellos fuegos que veis;
Y llorando, cantareis
"Nunca fue pena mayor" (....).
DIABO (AO BISPO)

(...) entre Vuesa Señoria,
Que este batel infernal
Ganaste por fantasia (...)
De ahí donde estais vereis
Unas caldeiras de pez,
Adonde os cocereis,
Y la corona asareis,
Y freireis la vejez. (...)
DIABO (AO PAPA)
Venga Vuesa Sanctidad
En buenora, Padre Sancto (...)
Vos ireis,
En este batel que veis,
Comigo a Lucifér; (...)
(...) veis aquellos azotar
Con vergas de hierro ardendo,
Y despues atanazar?
Pues ali hábeis de andar para siempre padeciendo.
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 68-757)

De acordo com a *Bíblia* e a versão dos Pais da Igreja, o Inferno, reino legítimo do Diabo, adquiriu características marcantes ao longo da Alta e da Idade Média Central. Antes de surgir o terceiro lugar no Além, o Inferno era a morada de todos os pecadores, não importando o pecado cometido. Desse modo, eram punidos com a morada infernal aqueles que praticavam faltas graves e pecados menos graves ou veniais, como se constata na Trilogia das *Barcas*. A Igreja propagou penas Infernais variadas: monstros devorando almas pecadoras, almas sendo consumidas pelo fogo, outras condenadas a torturas sem fim, sexos devorados e outros suplícios pavorosos. Conforme os apontamentos de Reis Brasil (1965), Costa (1989), Silva (2002) e os próprios textos vicentinos, o Inferno era tido como lugar temido, pavoroso, habitado por monstros devoradores, quente, com labaredas de fogo intermináveis e insuportáveis lavas vulcânicas. Um lugar de angústia total. Segundo Nogueira houve grande enriquecimento das imagens infernais no medievo, difundidas em especial pelos artistas plásticos e pela literatura, a provocar medo e pavor na cabeça dos fiéis cristãos. O Diabo tentava. O homem caia em tentação e agia sem temer a Deus. Contudo, a justiça divina era certa e a condenação um fato. Conforme Nogueira:

> As representações artísticas e literárias sobre o Inferno (...), acentuam, de um lado, a variedade e os caracteres aterrorizantes das provações que se abaterão sobre a humanidade e, de outro, a severidade do Deus Justiceiro, que amedronta a maior parte dos cristãos conscientes e, acima de tudo, amplifica a atrocidade dos tormentos infernais. As imagens do inferno tornaram-se riquíssimas e esclarecedoras: a carne abandonada, queimado, em uma tortura sem fim. (...) sexos devorados, o homem castrado, a mulher eternamente esfolada, suplícios refinados

> para tão ambiciosa e pecadora carne. (...) vê-se ao centro (do Inferno) um Lúcifer gigantesco, com cabeça de ogro e mãos poderosas, que esmagam os pecadores ridiculamente pequenos. (...) os demônios desenrolam os intestinos dos invejosos, impedem os glutões de comer de uma mesa abundantemente farta, chicoteiam os adúlteros, cravam estacas em chamas no sexo das mulheres que foram levianas. (NOGUEIRA, 2002, p. 92-95).

Na visão de Santo Agostinho (2001), em *A Cidade De Deus Contra os Pagãos*, parte II, o Inferno também é lugar do suplicio eterno daqueles que pecaram, ou seja, dos condenados pela justiça de Deus. De acordo com o Doutor da Igreja, o fogo é o elemento central do Inferno e principal arma do Diabo. O fogo infernal queimará os pecados do homem e sua chama jamais se apagará. Os vermes da dor corroerão a alma humana e provocarão muito sofrimento, segundo a crença cristã. Quanto ao Inferno e as penas infernais, Santo Agostinho afirma:

> Os homens serão abrasados na alma por dor e arrependimento infrutífero e tardio. (...). Quem não duvida que as penas atormentarão tanto a alma como o corpo afirma que o fogo abrasará o corpo e o verme da dor roerá de certo modo a alma. (...). Mas aquele Inferno, também chamado lago de fogo e enxofre, será fogo corpóreo e atormentará os corpos dos condenados, sejam homens ou de demônios, (...) unidos ao fogo corpóreo para receber a pena. (AGOSTINHO, 2001, p. 498-500).

Na visão de Russel (2003), Muchembled (2001) e de Cousté (1996), o Inferno era ainda o *locus* dos pecadores e dos distanciados de Deus, onde reinavam o tormento, a punição, o sofrimento. Aquele era o lugar das sombras, das almas condenadas pela justiça divina, dos diabos armados de chicotes, tridentes e outros instrumentos de tortura, de dragões e monstros temíveis. Seria ainda um lugar quente e ao mesmo tempo gélido, dos ventos frios e congelantes. Lugar de dor, perturbação, desesperança, escuridão. Para Cousté:

> O Inferno é ubíquo, porque sua natureza consiste em acompanhar a errante marcha dos homens (...). É o centro do caos primordial (...) o espaço do nada. (...) o coincidente lugar da condenação e da pena". (COUSTÉ, 1996, P. 60-62).

Contudo, no *Auto da História de Deus* encontramos algo curioso. Como se trata de texto teatral que ressalta a origem do homem e do mundo, das forças do Bem e do Mal, da queda do primeiro homem e da mulher, da queda de Lúcifer e de outros fatos históricos de cunho religioso, nele o Inferno é apresentado como Limbo, espaço escuro,

triste, sombrio. Uma espécie de prisão, onde todos os primeiros mortos, aqueles que morreram antes da chegada do Messias e do batismo, ficariam presos, acorrentados, sofrendo os maus tratos do Diabo. Na concepção de Mário Martins (1983), este Inferno vicentino assemelha-se à Visão de Túndalo[58], fonte direta de Gil Vicente, como defende o autor. Seu principal governante é Lúcifer, o Anjo decaído. Além de Lúcifer, outros seres maléficos habitam o lugar, dentre os quais Belial, Belzebu, Satanás e outros. Fala-se também de um Inferno quente com furnas ardentes, pontes de navalhas, lagos, rios ardentes e dolorosos, lagos de pranto, sítios de pragas e castigos diversos. Leiamos:

ABEL (NA ESCURIDÃO DO LIMBO)
Despois de viver vida trabalhada,
Despois de passada tão mísera morte,
Este é o descanso, este é o deporte,
Este é o abrigo, esta é a pousada!
BELIAL
E esse é o siso,
Despois que vos vedes neste santo abiso,
Despois que estais fora de guardardes gado,
Despois que cobrastes tal vale abrigado,
Despois de vizinho no nosso paraíso,
Nos dais esse grado?
Sus, sus, à corrente.
LÚCIFER
Aperta-o mui bem
Que nunca Satan o pôde enganar
Porque ele fora pousar no lugar
Onde pera sempre não virá ninguém,
Senão outros tais. (...)
BELIAL (A JOB)
Ora andais, que tudo é nada
Quanto vós podeis dizer.
JOB
Que me queres tu fazer?
BELIAL
Servir-te e dar-te pousada,
Onde estes a teu prazer.
JOB
Quare de vulva me eduxiste?
Antes ali fora consumido.
Ó minha esperança, faz-me sofrido,
Pois vida, morte e prisão tão triste
Me fazem pesar-me porque fui nacido. (...)
BELIAL (A DAVID)
Ó Morte, ó Morte, sejas bem cansada,
Que tão limpa gente nos dá em poder.

[58] Segundo os estudos de Zierer (2013), a Visão de Túndalo é um manuscrito de origem cisterciense, redigido no século XII pelo irlandês Marcos, e traduzido em português, por volta do século XV, por monges do mosteiro de Alcobaça. Trata-se da narrativa que apresenta a experiência de um cavalgante pecador, o cavaleiro Túndalo, nos três espaços do Além: Inferno, Paraíso e Purgatório. (ZIERER, 2013, p. 87).

Chegai-vos aqui, Senhor Lúcifer,
Pois que rei vem à nossa pousada (...).
São João e os demais presos (cantando o seguinte romance)
ROMANCE
Vocês daban prisioneiros,
Luengo tempo estan llorando,
Em triste cárcer escuro
Padecendo y suspirando,
Com palavras dolorosas
Sus prisiones quebrantando (...)
LÚCIFER
Todos aqueles que a morte cá lança
Alcançaram per força segura pousada.
Pois has-me d'encher
De almas humanas, convém a saber:
A furna das trevas, ponte de navalhas,
O lago dos prantos, a horta dos dragos,
Os tanques da ira, os lagos da neve,
Os rios ardentes, sala dos tormentos,
Varanda das dores, cozinha de gritos,
O açougue das pragas, a torre dos pingos,
O vale das forcas (...)
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 398-838)

A concepção de Inferno como prisão consta nos Evangelhos, no *Antigo* e no *Novo Testamento*:

> E quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os santos anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória; E todas as nações serão reunidas diante dele, e apartará uns dos outros, como o pastor aparta dos bodes as ovelhas; E porá as ovelhas à sua direita, mas os bodes à esquerda. Então dirá o Rei aos que estiverem à sua direita: Vinde, benditos de meu Pai, possuí por herança o reino que vos está preparado desde a fundação do mundo; (...) Então dirá também aos que estiverem à sua esquerda: Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e seus anjos (...); Então eles também lhe responderão, dizendo: Senhor, quando te vimos com fome, ou com sede, ou estrangeiro, ou nu, ou enfermo, ou na prisão, e não te servimos? Então lhes responderá, dizendo: Em verdade vos digo que, quando a um destes pequeninos o não fizestes, não o fizestes a mim. E irão estes para o tormento eterno, mas os justos para a vida eterna. (Mateus 25, 31:46)
> Eu afirmo que está chegando a hora, e já chegou, em que os mortos ouvirão a voz do Filho de Deus, e aqueles que a ouvirem viverão. (...) E deu-lhe autoridade para julgar, porque é o Filho do homem. "Não fiquem admirados com isto, pois está chegando a hora em que todos os que estiverem nos túmulos ouvirão a sua voz e sairão; os que fizeram o bem ressuscitarão para a vida, e os que fizeram o mal ressuscitarão para serem condenados. (João 5, 25:29)

Ainda no *Auto da História de Deus*, ressaltemos a descida de Jesus Cristo aos Infernos e a libertação de seus irmãos presos no Limbo infernal e nas garras de Lúcifer. Nesse passo da obra, Gil Vicente reforça a questão da morte e da ressurreição de Cristo,

bem como sua vitória sobre a morte, sua redenção na eternidade de Deus, a salvação do mundo e da humanidade. Vejamos as seguintes passagens da obra, em especial as rubricas finais, pois descrevem o desfecho do auto e o aparecimento de Cristo:

BELIAL
Senhor Lúcifer, eu ando doente,
Treme-me a cara, e a barba também,
E dói-me a cabeça, que tal febre tem (...)
(Em este passo vem os cantores, e trazem ua tumba, onde vem ua devota imagem de Cristo morto; e depois de acabada sua procissão, diz Belial):
BELIAL
Ergue-te, Senhor, que segundo creio
Pois que assi tremo e estou amarelo (...)
E o gado que temos há-de ser alheio (...)
(Aqui tocam as trombetas e charamelas, e aparece ua figura de Cristo na Ressurreição, e entra no Limbo, e soltará aqueles presos bem-aventurados. E assim acaba o presente auto).
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 1021-1040)

Algo semelhante também acontece no *Auto da Barca da Glória*. Cristo, conforme a rubrica encontrada no final do auto, aparece em cena, de forma esplendorosa, e leva consigo todos os trespassados que estão na Barca do Diabo, ou seja, do Inferno. Mais uma vez, Gil Vicente faz referências à Redenção de Cristo e à sua descida às terras infernais: "e veio Cristo da Ressurreição, e repartiu por eles os remos das chagas, e os levou consigo." (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, RUBRICA FINAL). Eis como podemos encontrar em Gil Vicente fortes evidências da *Bíblia* e da vida de Cristo em seu contexto. Como bem ressalta Silva, tanto a liturgia da missa, quanto a liturgia das Horas, o Oficio dos Defuntos, as personagens bíblicas com destaque para Job, Cristo e a Virgem, fazem parte do texto, do contexto e das encenações da obra vicentina. Para o autor: "quase toda a obra de devoção ou religiosa está enquadrada por textos e personagens litúrgicos, não só para tirar-lhe proveito à temática, mas também, pelo alto conteúdo dramático que eles comportam." (SILVA, 2002, p. 137). Para tanto, leiamos os seguintes textos bíblicos a propósito da Ressurreição de Cristo e sua descida ao Inferno:

> Porque também Cristo uma vez morreu pelos nossos pecados, o justo pelos injustos, para nos oferecer a Deus, sendo, sim, morto na carne, mas ressuscitado pelo espírito; no qual ele também foi pregar aos espíritos que estavam no cárcere, que noutro tempo tinham sido incrédulos, quando nos dias de Noé esperavam a paciência de Deus (...). (I Pedro 13: 18-22).
> Ora, a cada um de nós foi dada a graça, segundo a medida do dom de Cristo. Pelo que diz: quando ele subiu ao alto, levou ativo o cativeiro, deu dons aos homens. E quanto a dizer subiu, por que é isto, senão porque também antes havia descido aos lugares mais baixos da terra?

> Aquele que desceu, esse mesmo e também o que subiu acima de todos os céus, para encher todas as cousas. (Efésios, 4: 7-10).
> Porque não deixarás a minha alma no Inferno, nem permitirás que o teu Santo experimente corrupção. (Atos, 2:27).
> Prevendo isto, falou da Ressurreição de Cristo, que nem foi deixado no Inferno, nem a sua carne viu corrupção. (Atos 2:31).

O tema do Inferno e da descida às terras infernais é algo que também podemos encontrar em tempos remotos. Na *Epopeia de Gilgamesh*, por exemplo, Enkidu, amigo inseparável do herói, sonha com o mundo dos mortos. Vale ressaltar que, foi por meio do sono e do sonho que alguns heróis mitológicos fizeram a sua viagem ao mundo dos mortos. Enkidu descreve o mundo infernal da seguinte forma: lugar aterrorizante, cheio de raios e trovões, escuro, solitário, triste, sem vida, com monstros e divindades que sugerem a figura da morte. O mundo dos mortos é o lugar onde todos entram e de onde ninguém jamais escapa. Vejamos:

> Escuta, meu amigo, o sonho que tive esta noite. Os céus troavam e a terra rugia de volta; entre os dois estava eu, diante de um ser aterrador, o homem-pássaro de feições sombrias. Ele me havia escolhido como presa. Seu rosto era como o de um vampiro, seus pés como as patas de uma águia. (...) Ele me olhou fixamente e levou-me para o palácio de Irkalla, a Rainha das Trevas, à casa de onde ninguém que entra jamais torna a sair, à estrada sem retorno. "Ali fica a casa onde as pessoas sentam-se no escuro, onde o pó é a sua comida e o barro sua carne. Elas se vestem como os pássaros, tendo as asas como traje; elas não veem a luz e sentam-se na escuridão. Eu entrei na casa do pó e vi os reis da terra, suas coroas guardadas para sempre; vi tiranos e príncipes, todos aqueles que outrora usavam coroas (...). (...) Também vi Samuqan, o deus do gado, e Ereshkigal, a Rainha do Mundo Inferior (...). (ANÔNIMO, *Gilgamesh*, 2011, p. 135-137).

Depois da morte de Enkidu, Gilgamesh decide ir ao mundo infernal. No meio de sua jornada, chegado a Mashu, sob as grandes muralhas que guardam o nascer e o pôr do sol, se depara com o Homem-Escorpião acompanhado de guerreiros. No diálogo entre os dois, o mundo dos mortos ainda é descrito como paragem inatingível para um mortal; escuro, habitado por monstros; é o reino das trevas, da angústia e do sofrimento:

> O Homem-Escorpião abriu a boca e disse, falando a Gilgamesh: "Nenhum homem nascido de mulher fez o que tu pedes, nenhum mortal jamais entrou na montanha. Ela se estende por doze léguas de escuridão; não há luz em seu interior e o coração se sente oprimido pelas trevas. Do nascer ao pôr do sol, não há nada além de escuridão". Gilgamesh disse: "Embora seja para mim um caminho de tristeza e dor, de gemidos e lágrimas, ainda sim devo tomá-lo. Abri o portão da montanha" (...). (ANÔNIMO, *Gilgamesh*, 2011, p. 145).

O mundo infernal de Gilgamesh é sombrio e repleto de criaturas híbridas. Lugar jamais penetrado por um mortal. Todos esses caracteres do mundo infernal nos lembram, até certo ponto, algumas falas do *Auto da Barca do Inferno*, como a do Fidalgo quando diz ser o Inferno "terra é bem sem sabor". Igualmente a fala de Brízida Vaz ao chamar o Inferno de "fogo infernal", ou ainda a fala do Diabo ao Duque, no *Auto da Barca da Glória*, ao dizer: "veis aquella puente ardendo (...) / y unas ruedas volvendo de navajas, y heriendo?"; e também a fala do Diabo ao Conde: "veis aquellos fuegos bien? (...) / veis aquel gran fumo espeso, / que sale daquellhas peñas". Ou seja, diálogos vicentinos que ressaltam um conhecimento cultural híbrido e *residual* de mentalidades sobre o mundo dos mortos, *resíduos* de um passado distante o qual, independentemente do tempo e do espaço ecoam nas obras do dramaturgo português.

De acordo com a antiga tradição egípcia encontrada n'*O Livro dos Mortos*, os trespassados não só se preparavam para enfrentar o Além-túmulo, como também descreviam as terras infernais e recebiam permissão dos deuses para entrar e sair dele com total proteção. O Inferno egípcio é descrito como logradouro sombrio, perigoso, habitado por seres monstruosos. Há ainda a presença do fogo, elemento primordial do Inferno e seus habitantes. Ressaltemos, pois, a questão do fogo infernal, recorrência na obra de Gil Vicente tão bem explicitado nos autos *da Barca do Inferno* e *da Glória*. Tomemos um trecho do capítulo XVI sobre o mundo inferior e como sair dele:

> Eu sou o deus Tum, solitário dos vastos Espaços do Céu. (...). O Mal que existia em mim foi extirpado até as raízes. (...) Percorro os caminhos do Além (...). Chego agora ao país do Horizonte, transponho o portal sagrado (...). Oh Ra, livra-me deste demônio que tem o rosto oculto por um véu! (Suas sobrancelhas são os braços da balança na noite fatal, em que antes de serem destruídos, meus pecados serão contados). Livrai-me desses Espíritos-Guardiães armados de facões e cujos dedos causam mal! (...) Que não me arrastem as caldeiras, pois conheço vossos nomes (...). Envolto numa coberta de fogo que sai de sua boca percorre o Céu dando ordens ao deus do Nilo cleste; e, não obstante, permanece invisível (...). (ANÔNIMO, *Livro dos Mortos*, 2005, 33-35).

A visão do Inferno, e também a descida ao mundo dos mortos também são temas tratados na Grécia Antiga. Vale ressaltar haver alguns heróis mortais/semi-mortais conseguido adentrar as terras infernais, o Hades, dentre estes: Orpheu, Enéias, Hércules, Teseu e Odisseu. Na *Odisséia* de Homero, nos deparamos com os feitos de Odisseu na

descida ao Hades[59]. Trata-se de uma viagem perigosa, completamente ritualística e cheia de mistérios. Vamos ao canto XI da *Odisséia* onde é narrada a entrada de Odisseu no mundo dos mortos, momento em que este foi ao encontro do velho adivinho Tirésias pedir ajuda para encontrar o caminho de volta à terra natal, Ítaca:

(...) Evocados os defuntos, as vítimas degolo,
Flui na cova o cruor: do Érobo as almas
Congregavam-se em turmas, noivas, moços,
Melancólicos velhos, virgenzinhas
Do luto prematuro angustiadas,
Muitos guerreiros em sangrentas armas
De êneas lanças passados; ante a cova,
Num confuso rumor, se atropelavam.
Pálido e em susto, exorto a que esfoladas
Queimem-se as reses pelo bronze troncas;
Voto a Plutão pujante e à seva esposa.
De espada arredo os mortos, que não bebam
Sem que eu tenha o adivinho interrogado. (...)
Veio primeiro Elpenor a sombra.
Que nos paços de Circe, pela urgência,
Não chorado e insepulto abandonamos. (...)
(Elpenor): "Teme os numes, enterra-me e pranteia;
Comigo, tais quais são, me queima as armas,
Na alva praia o sepulcro, por memória
De um miserável, planta em cima o remo
Que entre os meus camaradas me servia" (...)
Ao da madre minha, filha de Antolico, Anticléia, (...)
Vedo, a gemer com dor (...)
De áureo cetro,
A alma aparece do Tebano cego,
Reconheceu-me: "Ao claro Sol fugindo,
Ai! Vens a estância visitar funesta?
Pois da cova te arreda e o gume esconde,
Para que eu beba o sangue e profetize."
Dês que embainho a espada claviargêntea,
Bebe o vate infalível e começa:
"O mel da volta, nobre Ulisses, buscas?
Netuno irado, a quem cegaste o filho
To embarga. A seu pesar, tens de alcança-lo,
A seres comedido e os companheiros,
Do atro pego arribados à Trinácria,
Onde achareis pastando bois e ovelhas
Do Sol, que tudo vê, que exouve tudo:
Ileso o gado, a custo ireis à pátria;
Ofendido, ao navio agouro a perda,

[59] Deacordo com o Pierre Grimal (2014), o Hades é o mundo subterrâneo dos mortos, os Infernos ou Tártaro. É um lugar assistido por demônios e génios que estão sob as ordens do deus Hades, irmão de Zeus e Posidon. Vale ressaltar que o inferno pagão se diferencia do Inferno cristão. No imaginário cristão, conforme aponta Le Goff (1995), o Inferno é o lugar das almas pecadoras que após o processo do julgamento e condenação estariam sob as garras do Diabo, cumprindo suas penas e queimando no fogo eterno. Já o inferno pagão, segundo Grimal (2014), além de ser a morada de todos os mortais, é também o lugar condenatório de deuses e semi-deuses que infligiram a ordem de Zeus, estando aqueles condenados a habitar o Tártaro e a pagar penas por toda a eternidade, como Tântalo, Sísifo e muitos outros.

E a te salvares, tornarás tardeiro,
Só dos consócios teus, em vaso estranho.
Depararás no interno uns prepotentes,
Que estragam-te a fazenda, e requestando
A diva esposa tua, a presenteiam" (...)
Tirésias prossegue, tal é meu fado... (...)
Nisto, o profeta
Pela estância Plutônia esvaeceu-se. (...)
Aguardei minha mãe, que o negro sangue
Beber veio, e brandou-me lamentosa (...)
Três vezes ao materno simulacro
Fui me abraçar, três vezes dissipou-se
Igual ao vento leve ao sono alado. (...)
Durante a nossa prática (...)
De heróis muitas ou filhas ou mulheres vi (...)
Tiro primeira vi (...)
Antíope de Asopo eu vi (..)
Alcmena Anfitriônia eu vi (...)
Epicasta eu vi bela, em cujo toro,
Fatal engano! Entrou seu filho Édipo,
Ignaro parricida (...)
A Leda eu vi (...)
Prócris e Fedra vi (...)
Vi Tântalo também, num lago imenso
Que o mento lhe banhava, ardendo em sede.
Pois, a apagá-la se perdia o velho,
A água absorta escoando-se, um demônio
Aos pés seco atro lodo lhe mostrava.
Sobre a cabeça corpulentos galhos
Suspendiam-se frutas sazonadas,
Figos doces, romãs, pêras e olivas;
Mas se o velho faminto ia colhe-las,
O vento as levantava às densas nuvens.
Vi Sísifo, anelante e afadigado,
Em pés e mãos firmar-se, pedra ingente
Para um monte empurrando, e lá do cume
Galgado por Crateis, rolar de novo
O pertinaz penedo; ei-lo persiste,
Suor escorrer e a testa se empoeira. (...)
(Homero, 2009, Vv. 5-472)

Neste canto da *Odisséia* percebemos ser a descida às terras infernais um feito heróico de extrema virtude e valor. É preciso fazer libações, honrar os deuses infernais e os mortos lá habitantes. O herói se depara com "almas" de várias idades a lamentar-se profundamente. Muitos sentem fome e sede. Outros precisam beber sangue e alguns mortos imploram as honras fúnebres, sendo o caso de Elpenor, morto, insepulto e abandonado por Odisseu nos paços de Circe. Contudo, a aparição de Tirésias, velho adivinho, é sinônimo de conhecimento e salvação, posto que este relata os infortúnios de Odisseu, do momento no qual o herói infringiu as leis divinas, insultando o deus

Posidon até a aventura de sua volta à Ítaca, onde terá de enfrentar os inimigos, recuperar a mulher amada, o filho e seu reino. Homero também põe em relato os castigos de Tântalo e Sísifo nas terras infernais, bem como a presença de personagens dramáticos, como Jocasta. Por isso, o Hades não é apenas a morada dos mortos; é também o lugar dos heróis e dos castigos dos deuses e semi-deuses.

Nos autos vicentinos não encontramos heróis com caracteres homéricos de forma esplendorosa e épica a descer ao mundo infernal e de lá voltando, mas temos de modo significativo *resíduos* do barco como se fosse um elemento de travessia do mundo infernal acompanhado de rituais fúnebres como orações, confissões e penitências. Temos a representação do Inferno como morada definitiva dos mortos – lembremos do Fidalgo e do Onzeneiro, personagens do *Auto da Barca do Inferno*, que desejavam voltar ao mundo dos vivos e são impedidos pelo Diabo de praticar esta ação. O primeiro desejava rever a esposa e o segundo recuperar sua fortuna:

FIDALGO (AO DIABO)
Mas esperai-me aqui
tornarei à outra vida
ver minha dama querida (...)
ONZENEIRO (AO DIABO)
Oulá ou demo barqueiro
sabeis vós no que m'eu fundo:
Quero lá tornar ò mundo
e trazê-lo meu dinheiro.
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 130-229)

Já no Império Romano, o Inferno e a descida a este resultam de uma hibridação cultural devida a outras culturas, dentre as quais, a grega. O grande exemplo desse processo de helenização do povo romano acontece, sem dúvida, com a elaboração da *Eneida*, de Vergílio. Nela encontramos a morte heroica, os rituais de honra aos mortos, os jogos em reverência aos mortos e, em especial, o lugar destes: o Hades. No trecho a seguir, do Livro Sexto da *Eneida*, há relatos sobre a descida de Eneias ao Inferno:

> No próprio vestíbulo, à entrada das gargantas do Orço, o Luto e os Remorsos vingadores puseram seus leitos; lá habitam as pálidas Doenças, e a triste Velhice, e o Temor, e a Fome, má conselheira, e a espantosa Pobreza, formas terríveis de se ver, e a Morte, e o Sofrimento; depois, o Sono, irmão da Morte, e as Alegrias perversas dos espíritos, e, no vestíbulo fronteiro, a Guerra mortífera, e os férreos tálamos das Eumênedes, e a Discórdia insensata, com sua cabeleira de víboras atada com fitas sangrentas. (...) Além disso, mil fantasmas monstruosos de animais selvagens e variados aí se encontram: os Centauros, que tem seus estábulos nas portas, e as Cilas biformes, e Briareu hecatonquiro, e o monstro Lerna,

> assobiando horrivelmente, e a Quimera armada de chamas, e as Górgonas, e as Harpias, e a forma da Sombra Tríplice corpo. (...) Um barqueiro horrendo guarda estas águas, e os rios, Caronte, de terrível sujidade, cuja barba abundante, branca e mal tratada, lhe cai do queixo; seus olhos cheios de chamas são fixos; pende-lhe das espáduas o sórdido manto amarrado com um nó. (...) Toda uma multidão ali espalhada corria para a margem, mães e homens e corpos de magnânimos heróis, privados da vida, meninos e virgens e mancebos colocados nas fogueiras ante os olhos dos pais, tão numerosos como as folhas que giram e cai (..) Eneias, que este tumulto espanta e comove, interpela a Sibila: "Ó virgem, explica-me o que quer essa multidão junto do rio? (...) A velha sacerdotisa lhe responde: "Filho de Anquises (...) toda essa multidão que vês, são pobres que ficaram sem sepultura; aquele barqueiro é Caronte; aqueles que a onda conduz foram os sepultados. Não lhe é permitido transportar os mortos para as margens horríveis por cima das roucas ondas, antes que seus ossos tenham encontrado a paz do túmulo. Durante cem anosas almas erram e volitam ao longo dessas margens." Lá estão os reinos que o enorme Cérboro abala com o ladrar da sua tríplice goela (...) Repentinamente ouviram-se vozes, e um enorme vagido: almas infantis que choravam (...) perto delas, os inocentes, que foram condenados à morte por erro. Esses lugares não são determinados sem tribunal tirado à sorte, nem sem juízes: Minos, como juiz, agita a urna (...) Não longe dali se estendem por todos os lados os campos das Lágrimas (...) Vê nesses lugares Fedra e Prócris (...) Erifila (...) Dido (...) Lá estão os dardânidas tombados na guerra (...) Glauco, Medote, Tersíloco, os três filhos de Antenor, Polibetes, Ideu (...) Subitamente Eneias olha para trás e vê à esquerda, ao pé dum rochedo largas muralhas circundadas por tríplice muro. Um rio rápido, o Flegetonte do Tártaro, as rodeia com chamas torrenciais e rola retumbantes rochedo. (...) Dali se ouvem gemidos, terríveis chicotadas, depois o ruído estridente do ferro e o arrastar de cadeias. (...) (VERGÍLIO, 2004, p. 117-128).

Na descrição acima do poeta romano, Eneias depara-se com as mais terríveis criaturas: Cérbero, Harpias, Górgonas, Cilas, Morte, Alegrias Perversas, Lerna e outras criaturas tidas como ligadas ao mundo Infernal na tradição romana, criaturas destinadas a infligir dor e medo. Eneias, decididamente, ultrapassa, guiado pela Sibila, sacerdotisa de Apolo, a fronteira divisora do mundo dos vivos e dos mortos, desce à mansão dos últimos com o propósito de encontrar seu velho pai no Além. A descida ao Inferno é perigosa por trata-se de um lugar escuro e traiçoeiro. Eneias vê Caronte e passa por todo o processo da travessia. Vê almas clamando por atravessar o rio dos mortos, mas, por alguma razão, isto lhes é negado.

Ora, no referente à epopeia de Vergílio, não podemos deixar de mencionar a presença de *resíduos* ligando a concepção do Diabo à de Caronte. No *Auto da Barca do*

Inferno e no *Auto da Barca da Glória*, o Diabo é o barqueiro que transporta os trespassados pelo Além-túmulo, comanda a barca com destino ao Inferno, como consta na fala do Onzeneiro: "nem tam soes pera o barqueiro, / não me deixaram nem tanto." (VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 192-193). Há também *resíduos* do Inferno por ser lugar sombrio, de tristeza, dores, tormentos, morada definitiva dos mortos, como registra a fala do Sapateiro: "levai-me àquele fogo; / pera que é aguardar mais? (VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 366-367) e as falas do Diabo ao Duque, no *Auto da Barca da Glória*: "veis aquella puente ardendo, / muy lejos allén del mar, / y unas ruendas volvendo / de navajas, y heriendo? / Pues allí hábeis de andar / siempre jamas". (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 175-180).

Ainda sobre a imagem feita do Inferno, obrigatório é citar a obra de Dante Alighieri, poema composto de um canto introdutório e mais três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. Nele encontramos uma concepção interessante do Inferno: não há fogo, demônios e gritos de condenados. O fundo do Inferno é gélido, um imenso bloco de gelo. A imagem de Lúcifer, o Anjo decaído, é reduzida à de um monstro com três bocas, cada uma das quais mastiga um dos três maiores traidores de Cristo e de César (Judas, Brutus e Cassius). Examinemos alguns fragmentos da *Divina Comédia*, ou simplesmente *Comédia*, que mostram a visão do Inferno e da alegoria do Mal segundo o imaginário cristão medieval:

Canto III
(...)
De anjos mesquinhos coro é-lhes unido,
que rebeldes a Deus não se mostraram,
nem fiéis, por si sós havendo sido.
Desdouros aos Céus, os Céus os desterraram;
nem o profundo Inferno os recebera,
de os ter consigo os maus se gloriaram.
(...)
Canto V
Desci destarte ao círculo segundo
(...)
Lá estava Minos e feroz rangia:
examinava as culpas desde a entrada,
dava a sentença como ilhais cingia:
ante ele quando uma alma desditada
vem, seus crimes confessa-lhe em chegando,
com perícia em pecados consumada.
lugar no Inferno, Minos, lhe adaptado,
do abismo o círculo arbitra, a que pertença,
pelas voltas da cauda graduando.
Canto VI

(...)
Sou no terceiro círculo, onde escuras,
eternas chuvas, gélidas caíam,
pesadas, sempre as mesmas, sempre impuras.
Saraiva grossa, neve, água desciam
desse ar pelas alturas tenebrosas:
no chão caindo infecto ador faziam.
Latia com três fauces temerosas
Cérboro, o cão multíplice e furente,
contra as turbas submersas, criminosas.
Sanguíneos olhos tem, o ventre ingente,
barba esquálida, as mãos de unhas armadas;
rasga, esfola, atassalha a triste gente.
Uivam à chuva, quais lebréus, coitadas!
Mudam de lado sem cessar, buscando
defensa e alívio as almas condenadas.
Cérboro, o grande réptil nos visando
os dentes mostra, as bocas escancara,
de sanha os membros todos convulsando.
(ALIGHIERI, 1949, p. 24-51)

A obra de Dante, como se observa, é bastante rica em detalhes acerca do Inferno, do Diabo e das almas que para lá são destinadas. Foi basicamente essa versão literária de Dante sobre as terras infernais e o Diabo que, durante a Idade Média, por volta do século XIII, propagou-se pela mente do povo cristão medieval europeu. Eugênio Asensio (1974), chama atenção para a existência de ecos da *Divina Comédia* na obra do dramaturgo português. Maria Idalina Resina Rodrigues (1982), também ressalta a obra de Dante e sua possível influência na literatura medieval, sobremodo nas *Barcas* vicentinas. Do exposto, podemos concluir, por agora, que tanto a visão clássica do Inferno quanto a bíblica e a de Dante sobre o mundo dos mortos deixaram marcas *resíduais* na dramaturgia de Gil Vicente. Como visto anteriormente, o Inferno vicentino é quente, dotado de "grandes labaredas de fogo", "lagos e rios ardentes". Nele há ainda "caldeirões ardentes" com almas penando dor e sofrimento, torturas diversas. O lugar é de "escuridão", de "trevas", de "monstros diabólicos", de "dragões que cospem fogo". O inferno vicentino ainda é "gélido", "solitário" e "terrificante", como está na seguinte fala da personagem Inverno no *Auto dos Quatro Tempos* (1514): "las uñas traio perdidas, / los piés lleños de frieras, / mil rabias de mil maneras / traigo em el cuerpo metidas: / tengo el hielo em los huesos, / muérenseme los cordeiros" (VICENTE, *Auto dos Quatro Tempos*, C.E.T, Vv. 430-436). Também na seguinte fala do Inverno no *Triunfo do Inverno* (1529), que simboliza o mal e o frio infernal: "yo quiero sobre la

mar de mostrar mi poderio / pues la tierra gusta el frio, / tormentas quiero ordenar (...) / haré gritar las aves, / y volar a las arenas (...) ansí, ansi, temprales, / que aora triunfo yo." (VICENTE, *Triunfo do Inverno*, C.E.T, Vv. 150-156). Estas imagens e/ou caracteres também estão quase todas presentes tanto na mitologia pagã quanto na Idade Média como *resíduos* que traspuseram o tempo, o espaço e se atualizaram na mente do povo cristão da época em causa, criando assim, um imaginário fértil sobre os lugares do Além-túmulo, sobretudo o Inferno.

Passemos agora às obras de Ariano Suassuna e vejamos a concepção do autor sobre o Inferno. Comecemos pelo *Auto da Compadecida*. Nessa obra, o autor faz várias alusões indiretas ao mundo infernal, porquanto o texto tem como tema central a morte e o julgamento dos trespassados. Há apenas sugestões sobre o Inferno: lugar sombrio, morada dos demônios e do Diabo, com cheiro de enxofre, tenebroso e onde queima o fogo eterno. Vale a pena ressaltar estarem os trespassados, quando acordam, num lugar Além-túmulo, entre o Céu, o Inferno e o Purgatório: o palco do julgamento. Leiamos:

> JOÃO GRILO
> É, estão todos muito calmos porque ainda não repararam naquele freguês que está ali, na sombra, esperando que nós acordemos. (...)
> (...) Desde que cheguei que comecei a sentir um cheiro ruim danado. Essa peste deve ser um diabo. (...)
> SEVERINO
> Ai meu Deus, vou pagar minhas mortes no Inferno! (...)
> ENCOURADO
> (...) Vamos, todos para dentro. (...) Todos para o fogo eterno, para padecer comigo.
> JOÃO GRILO
> (...) Diabo dum barulho danado! É assim, é? (...)
> MANUEL (AO ENCOURADO)
> Calma, rapaz, você não está no Inferno. Lá, sim, é um lugar sério. (...).
> (SUASSUNA, 2005, p. 118-132)

Lugar de pagar pelos pecados mortais, o Inferno, na visão de Suassuna, é a morada do Diabo e daqueles que padecerão no fogo eterno. Ironicamente, ele ainda o menciona como espaço sério. Segundo o autor, o Inferno também é o lugar daqueles que cometeram outros tipos de pecados graves em vida, como simonia, velhacaria, política mundana, arrogância, soberba, preguiça, hipocrisia, roubo, morte, adultério, avareza, engano. Vamos ao texto:

> ENCOURADO (AO PADRE)
> (...) Tudo o que eu disse do bispo pode se aplicar ao padre. Simonia, no enterro do cachorro, velhacaria, política mundana, arrogância com os pequenos, subserviência com os grandes. (...) A preguiça. Deixava tudo nas costas do Sacristão (...).

> ENCOURADO (AO PADEIRO E À MULHER DO PADEIRO)
> Avareza do marido, adultério da mulher (...).
> ENCOURADO (A SEVERINO E SEU CABRA)
> (...) São dois cangaceiros conhecidos. Mataram mais de trinta. (...)
> SEVERINO
> É. Matei, não vou negar.
> ENCOURADO
> Acho que basta. Inferno nele. (...).
> (SUASSUNA, 2005, p. 130-134).

Já no *Auto de João da Cruz*, Suassuna explicita imagens do Inferno e nos fornece uma visão das terras infernais com características bem definidas: recinto sombrio, escuro, frio, quente, assustador. É ainda reino de tormento, inferior, triste e ilusório. É antro de chamas escuras, sonolência, com portas infernais e entrada perigosa. Suassuna caracteriza ainda o Inferno como gruta sangrenta, de trevas, de riquezas e chamas imperecíveis. Vejamos:

> CEGO
> (...) quando o Céu ao mundo se curvar, ficará muito próximo do Inferno, meu trono de vigília e de lamento. O mundo, a carne e logo a luz do Inferno onde jazem meu reino e meu tormento. (....)
> GUIA
> (...) a qualquer hora abrem a cortina do presépio e teremos que voltar para nossos domínios.
> CEGO
> Você, à terra escura e sempre triste. Eu, para o Inferno, rei do meu tormento. (...)
> CEGO (AO GUIA)
> (...) Deixe-me levá-lo um pouco para as suaves chamas em que minha alma sofre e se adormece! (....)
> CEGO (AO JOÃO)
> (...) Existe um reino, duro para os olhos, a que os homens repelem por instinto. Somente lá a chave ser-lhe-á dada. Tem coragem de ver a chama escura penetrar no seu sangue, no seu corpo até chegar às últimas moradas onde o diamante guarda a fonte e as águas? (....)
> JOÃO (AO CEGO)
> (...) Que terei eu em troca da coragem de entrar nesse mundo sonolento?
> CEGO (AO JOÃO)
> Lá, João da Cruz, você terá tesouros (...) fontes de bronze, pedras, ouro puro (...).
> CEGO (INVOCANDO AS FORÇAS INFERNAIS)
> (...) Ó poder do meu fogo, abra essa porta! Venham, asas de fogo dos demônios! Conduzam-nos às plagas infernais!
> (SUASSUNA, 1950, p. 6-19).

Nas falas do Cego, o Inferno nos é dado como reino tormentoso, estância em que as chamas queimam e adormecem as almas, reino duro para os olhos dos homens. Há ainda um trono onde o Diabo, em vigília, domina e reina sobre as almas em pena. Ainda

neste auto nos deparamos com algo interessante: a descida de João da Cruz ao Inferno. Esse personagem, induzido pelo Cego e pelo Guia, desce duas vezes ao logradouro sombrio e pestilento, representado por uma gruta. Assim como na *Eneida*, de Vergílio, o autor utiliza o recurso do sono para que a personagem faça a viagem ao mundo dos tormentos. Vamos à primeira descida de João da Cruz ao submundo:

> (João da Cruz está deitado no chão, desmaiado. O Cego, sentado num trono, diante da gruta, que agora é a entrada do Inferno...)
> GUIA
> O corpo de João continua adormecido. Seu sono viaja ainda pelos campos que percorreu até chegar aqui.
> CEGO
> (...) deixe João dormir. Quando for tempo, ele despertará.
> JOÃO
> (...) Estou num mar de fogo sonolento.
> GUIA
> Atravesse este mar. Venha depressa! Desperte para a rubra escuridão.
> CEGO
> É tempo de acordar! (...)
> (...) O reino é este, mas você não suportaria as chamas imortais que brotam dele. (...). Aqui, sou rei. (...) Existe um maior do que eu, que nos governa. Eu sou um dos seus príncipes maiores. (...)
> CEGO
> Volte à morada dos mortais! Poderes infernais, levem o rei daqui.
> (Escuro. João está de volta a encruzilhada, desmaiado).
> (SUASSUNA, 1950, p. 19-21).

Dominado pelo sono infernal e preso "num mar de fogo sonolento", João atravessa, sonado, o mar do Além-túmulo para despertar na "rubra escuridão", ou seja, no reino das chamas perenes, morada do Diabo, onde executará o pacto demoníaco. Vamos agora à segunda descida de João ao Inferno:

> JOÃO
> Meu nome é João Sem Medo. Irei ao reino. (...)
> CEGO
> Venham, forças sem nome dos Infernos! Conduzam para o reino a nossa chave e seu escravo, o príncipe sem medo! (...) (João desmaia. Adormece).
> ANJO DA GUARDA
> (...) Vamos esperá-lo. Por enquanto, ele viaja para um reino de brutalidade, chamas de trevas e duras tempestades. (...).
> (SUASSUNA, 1950, p. 28-29).

Conduzido mais uma vez pelo sono e pelas "forças infernais sem nome", João, agora sob o nome de João Sem Medo, escravizado pela chave mágica e pelas forças infernais, faz viagem ao "reino de brutalidade", lugar das "chamas e duras

tempestades". Assim como os personagens homéricos e de Virgílio, João cumpre o processo da travessia ao mundo ínfero, tornando-se assim, "herói épico" atualizado no texto de Suassuna. Essas descidas de João Sem Medo também nos lembram os relatos medievais das viagens ao mundo dos trespassados, como as das Viagens de Túndalo – experiência de um cavaleiro pecador pelos espaços do Além-túmulo. Lembremos de que João se torna um cavaleiro das trevas e seu mundo é o Inferno. Nas *Conchambranças de Quaderna* também é possível encontrar trechos alusivos ao Inferno. Nessa obra, o Inferno é referência para os pecadores, reino escuro, quente e de castigo. Compulsemos o texto:

> FREI ROQUE
> A senhora perdeu o juízo, foi, Dona Júlia? Perdeu a vergonha? A senhora sabe o que acontece a quem faz pacto com o Diabo? Vai para o Inferno de cabeça para baixo! Não vai não? Vai! Que negócio a senhora fez com o Diabo?
> JÚLIA
> Fiz um contrato para o Diabo carregar este nojento, meu marido Manuel Sousa! Eu dava ao Diabo a minha alma, contanto que hoje, bem cedo, ele trouxesse Manuel pra casa e depois carregasse ele, abraçado a Carmelita, todos os dois para o Inferno, ali, devagar, na minha vista, queimando o dois pra eu ver! (...)
> QUADERNA
> (...) que sopre o fogo do Inferno! Juntem-se as Carnes defuntas (...).
> (SUASSUNA, 1987, p. 39-44).

Além dos caracteres mencionados, o Inferno também é representado, de acordo com a fala do Frei Roque, como tabuleiro de quem faz negócio com o Diabo. Lá os pecadores ficam presos no fogo infernal de "cabeça para baixo".

O segundo lugar do Além mais difundido pela Igreja Católica, também presente nas obras vicentinas, e o mais complexo, foi o Paraíso, patamar da Salvação diretamente ligado ao Céu, morada de Deus, dos Anjos, Santos e dos Bem-Aventurados. De acordo com a concepção bíblica e a mentalidade cristã, este seria, conforme apontam os textos de Gil Vicente, um local de luz, quietude, graça divina e paz. No *Auto da Alma* há algumas alusões ao Paraíso. Num primeiro momento, o Diabo, tentando ludibriar a Alma no seu momento de trespasse, diz ser o Paraíso um canto desprovido de riquezas terrenas, lugar de descanso, tranquilidade, onde não há prazeres, senhorios, "averes" e diversão:

> DIABO (À ALMA)
> (...) Gozai, gozai dos bens da terra,
> Procurai por senhorios
> E averes. (...)

Não curei de outro Paraíso;
Quem vos põe em vosso siso
Outro remanso?
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 155-165)

Ele ainda aponta o Paraíso como um sítio localizado no Céu:

DIABO
Ainda é cedo para a morte;
Tempo há de arrepender,
E ir ao Céu. (...).
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 287-763)

Ainda no mesmo auto, São Jerônimo, considerado um dos pais da Igreja, afirma ser o Paraíso cadinho dos pecadores arrependidos, daqueles que passaram por grandes tormentos e se arrependeram, tornando-se tementes a Deus e à Igreja, tomando por exemplo o sofrimento de Jesus Cristo:

SÃO JERÔNIMO
(...) pera vos remediar,
Foi um tormento improviso,
Que aos miolos lhe chegou:
E consentiu,
Por remediar o siso,
Que a vosso siso faltou;
E pera ganhardes o Paraíso,
A sofrio.
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 755-763)

No *Auto da Barca do Inferno* também há referências indiretas ao Paraíso. De acordo com a fala das personagens, com destaque para a fala do Anjo, o Paraíso não é o porto ideal das almas pecadoras. Somente as pessoas puras, simples, boas de coração, livres das coisas mundanas, justas, defensoras da Igreja e da palavra divina são dignas de seguir na Barca comandada pelo Anjo a caminho do Paraíso, sendo este o caso do Parvo, que depois de muito tempo de espera na praia purgatória entra na Barca da Glória, e ainda dos Quatro Cavaleiros, diretamente admitidos na Barca da Salvação:

FIDALGO (AO ANJO)
Que me digais, (...)
Se a barca do Paraíso
É esta em que navegais. (...)
ANJO
Não se embarca tirania
Neste batel divinal (...)
(...) Pera vossa fantesia
Mui pequena é esta barca.
ONZENEIRO (AO ANJO)

Ou da Barca (...)
(...) Eu para o Paraíso vou.
ANJO
Pois cant'eu bem fora estou
De te levar pera lá (...)
(...) porqu'esse bolsão tomara todo o navio.
ONZENEIRO
Juro a Deus que vai vazio.
ANJO
Não já no teu coração. (...)
BRÍZIDA VAZ (AO DIABO)
Hui! Eu vou par'o Paraíso.
DIABO
E quem te disse a ti isso?
BRÍZIDA VAZ
(...) Eu sou ua mártel tal (...)
BRÍZIDA VAZ (AO ANJO)
Barqueiro, mano, meus olhos,
Prancha a Brízida Vaz.
ANJO
Eu não sei quem te cá traz (...)
(...) Não cures de me importunar,
Que não podes ir aqui (...).
PARVO (AO ANJO)
Quereis-me passar Além?
ANJO
Quem és tu?
PARVO
Não sou ninguém.
ANJO
Tu passarás, se quiseres.
Porque em todos teus fazeres,
Per malícia não erraste;
Tua simpreza t'abaste
Pera gozar dos prazeres. (...)
ANJO (AOS CAVALEIROS)
Ó cavaleiros de Deus,
A vós estou esperando;
Que morrestes pelejando
Por Cristo, Senhor dos Céus.
Sois livres de todo o mal,
Santos por certo sem falha;
Que quem morre em batalha
Merece paz eternal.
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 74-845)

O alto escalão social e eclesiástico foi em vida preso às coisas mundanas e cometeu os grandes pecados da vida: simonia, avareza, tirania, inveja, luxúria. Vejamos:

DIABO (AO PAPA)
(...) Lujuria os desconsagro,
Soberbia os hizo daño;
Y los mas que os condeno,
Simonia com engano,

Venid embarcar.
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 748-752)

E no *Auto da História de Deus*, o Paraíso é ainda o alto celestial, ou seja, o Céu; é estar ao lado de Deus; é o lugar de glória:

SÃO JOÃO
(...) Pegai-vos com Cristo,
Que é certa guarida,
Que de sua mão está o Céu aberto,
E a glória vencida.
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 772-775)

Ainda no referido auto, encontramos uma alusão ao Reino Celeste, quando Jesus Cristo prestes a ser levado pelo Tempo e pela Morte, diz não ser seu reino deste mundo:

CRISTO (AO MUNDO)
Não te agastes tu comigo,
Nem me dês pousada a mi,
Que o meu regno não é aqui (...)
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 857-860)

Entretanto, o Paraíso, conforme o pensamento cristão, se tornaria um espaço complexo de entender, devido às concepções que o ligavam ao Paraíso Terrestre, ou seja, ao Éden, jardim habitado pelos primeiros pais da humanidade, Adão e Eva. Segundo Le Goff:

> A confirmação da existência do Paraíso, que remete ao Jardim do Éden, ao "Paraíso das Delícias" criado por Deus segundo o relato do Gênesis, no Antigo Testamento, encontra-se no Evangelho de Lucas, na Segunda Epistola de São Paulo aos coríntios e no Apocalipse. (LE GOFF, 2002, p. 23).

Outro dado interessante que envolve a complexidade de compreensão do Paraíso, é a sua denominação como o Reino de Deus, como vimos, de modo implícito nas *Barcas* e no *Auto da História de Deus* que tinha o mesmo sentido de Reino Celeste, designação, segundo os teólogos, do verdadeiro Paraíso. Vale ressaltar que o Reino de Deus está ligado à cena do fim dos tempos, ou seja, à cena do Juízo Final, como relatado no Apocalipse de São João:

> Por isso estão ante o trono de Deus, e o servem de dia e de noite no seu templo; e o que está assentado no trono habitará sobre ele; não terão fome nem sede nunca jamais, nem cairá sobre eles o sol nem ardor algum; porque o Cordeiro, que está no meio do trono, os guardará e os levará às fontes das águas da vida, e enxugará Deus toda a lágrima dos olhos deles. (APOCALIPSE 7: 15-17).

De acordo com Peters (2008) e Zierer (2013), assim como as viagens ao Inferno, várias foram as viagens ao Céu ou Paraíso. Elas também tiveram extrema importância para o processo de difusão, caracterização e mentalização da ideia do Paraíso entre os fiéis católicos, artistas e escritores durante o medievo. Contudo, somente pessoas de coração puro, tementes a Deus e à fé cristã, poderiam fazer a viagem, tornando-se por isso, modelos para a humanidade. Podemos citar a viagem feita ao Céu por São Paulo, assunto dado no Apocalipse de Paulo. Citemos ainda o Apocalipse de Pedro, o Apocalipse de São João, a escada de Jacó rumo ao céu. Foram estas e outras viagens ao Além-Paraíso que fizeram multiplicar-se pela Europa a representação de um lugar sem tormento, dor, lágrimas, de pura emoção e prazer, pois estar junto de Deus e diante do seu trono era alcançar a paz eterna. (ZIERER, 2013, p. 75-81).

Mas foram sobretudo as imagens bíblicas as que mais contribuíram para a ideação do Paraíso, tanto as existentes no *Antigo Testamento* quanto as do *Novo*. Elas passaram a servir de lição a todos os fiéis católicos, supondo que o Fim dos Tempos estava próximo e haveria, segundo Zierer: "a separação definitiva, com a felicidade suprema aos bons e a danação eterna aos maus." (ZIERER, 2013, p. 79). Vamos à *Bíblia* e às referências, diretas e/ou indiretas, sobre o Paraíso:

> E viu em sonhos uma escada posta sobre a terra, e a sua sumidade tocava no Céu; e também os anjos de Deus subindo e descendo por ela. (Gênesis 28:12)
> Aquele que tem ouvidos, ouça o que o Espírito diz às igrejas: ao vencedor darei a comer da árvore da vida, que está no Paraíso do meu Deus. (Apocalipse de São João 2:7).
> O Reino dos Céus é semelhante a um homem, que semeou boa semente no seu campo. (Mateus 12:24).
> Finalmente, o Reino dos Céus é semelhante a uma rede lançada no mar, que toda casta de peixe colhe; e depois de estar cheia, a tiram os homens para fora, e, assentados na praia, escolhem os bons para os vasos, e deitam fora os maus. (Mateus 12:47-48).
> Desvia-te do mal, e faze o bem; e terás uma morada eterna. (Salmos 37:27).

Como vimos, é possível destacar uma aproximação dos textos bíblicos com a obra de Gil Vicente e nela encontrarmos, de acordo com os trechos citados, *resíduos* da palavra bíblica e da forma de pensar o Paraíso durante a Idade Média.

Vejamos agora a concepção do Paraíso na obra de Suassuna. No *Auto da Compadecida* não encontramos de forma explicita descrições do Paraíso. No entanto, quando todos os trespassados estão em julgamento, o Diabo, mediante o livro da vida, acusa a todos de em vida haver cometido atos absurdos. Por conseguinte, somente

Severino e seu cabra são redimidos dos pecados e enviados ao Paraíso, pois estes, segundo Manuel, foram alvos da própria cólera e das injustiças do mundo:

> MANUEL (AO PADRE JOÃO)
> (...) porque faz tempo que eu não vejo tanta coisa ruim junta. (...)
> ENCOURADO
> (...) A situação está favorável pra mim e dura pra vocês. (...)
> MANUEL
> É verdade, a situação está ruim pra vocês, porque as acusações são graves. (...)
> COMPADECIDA
> Quanto a Severino e ao cabra dele...
> MANUEL
> Quanto a esses, deixe comigo. Estão ambos salvos. (...)
> (...) Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a política matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. (...).
> (SUASSUNA, 2005, p. 132-153).

No Auto de *João da Cruz* também não encontramos alusões diretas e/ou explícitas sobre o Paraíso. Contudo, diante do contexto da obra, mais precisamente durante o julgamento final de João, temos uma ideia deste lugar-Além caracterizado como espaço reservado às pessoas de bom coração, arrependidas e tementes a Deus:

> ANJO DA GUARDA (À REGINA)
> (...) Vamos enterrar os pais de João da Cruz. (Levando o caixão) "Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, viverá. E todo aquele que vive e crê em mim não morrerá eternamente". (...)
> JOÃO
> (...) Para que serve este julgamento?
> RETIRANTE
> (...) Para decidirem se vamos lá para baixo ou ali para cima. (...) Se o sino bate, vamos para o Céu. Mas se nós não prestamos....
> REGINA
> João da Cruz se arrependeu?
> ANJO DA GUARDA
> Arrependeu-se. (...)
> REGINA
> (...) Pois maior que o pecado é a redenção.
> (SUASSUNA, 1950, p. 38-62).

A morte é o caminho do Além, outrossim da ressurreição e da vida para aqueles que creem em Deus, segundo a fala do Anjo da Guarda, que cita a passagem bíblica de João, 11:25. Deus é o Paraíso. Ele é a morada eterna dos arrependidos. O Paraíso é o Reino de Deus. Ainda há referências ao Paraíso como o lugar de cima, o Céu. O baixo, seria o Inferno.

Ao contrário das duas obras citadas, na *Farsa da Boa Preguiça* Ariano Suassuna nos dá descrições diretas do Paraíso concebido como sagrado e luminoso, paradeiro santo em que logo à entrada, encontra-se o chaveiro do Céu, São Pedro. O Paraíso celestial é ainda o panteão de toda a Corte de Santos, Anjos, iluminado pelo amor, o sol e as estrelas, nicho especial de Nosso Senhor, da luz celeste glorificada, dos justos e redimidos. Leiamos:

> QUEBRAPEDRA
> Este mundo é assim: (...) é porta do sagrado luminoso e porta do sagrado que é demente! (...)
> ADERALDO
> Meu Santo Céu! (...)
> QUEBRAPEDRA
> (...) você não se lembra daquele outro que tinha cinco filhos e dizia que viva sozinho?
> ADERALDO
> Me lembro!
> QUEBRAPEDRA
> Pois aquilo era São Pedro (...)
> SÃO MIGUEL
> (...) e esse aí é o Príncipe dos Apóstolos, o Chaveiro do Céu!
> MANUEL CARPINTEIRO
> (...) Eu sonhei com toda a Corte celeste: o Santo e claro Nume (....) as multidões de santos, os Anjos, por ali, a bendizê-las, (...) adorando o claro Amor que move o sol e as estrelas.
> SIMÃO PEDRO
> Eu sonhei que Nosso Senhor estava no Céu, olhando a Luz Celeste glorificada (...). (SUASSUNA, 2008, p. 301-331).

No referido trecho o Paraíso é um lugar sagrado, luminoso e santo. Lá, ficam os componentes da corte celestial: "as multidões de Santos, os Anjos", o "claro Nume" e a presença de "Nosso Senhor" que "estava no Céu olhando a luz celeste glorificada". Para entrar no Céu, subtende-se, que o trespassado tem de cruzar uma porta, pois São Pedro é o "chaveiro do Céu".

Diante de tais exposições fica claro que na obra do autor paraibano assim como na de Gil Vicente, o Paraíso também é lugar dos justos, dos tementes a Deus e à Igreja, direcionado para o Céu, confundindo-se com o Reino de Deus e se ligando ao julgamento. É ainda um lugar de luz e sossego, do trono de Cristo e da Virgem. São *substratos mentais* que alimentaram o imaginário cristão sobre a morte e a geografia do Além-túmulo a circular durante toda a Idade Média por formas diversas, de modo consciente e/ou inconsciente, comportando imagens dentro de um sistema cultural que muito se difundiram e contribuíram para o processo de formação coletiva da ideia do Paraíso no medievo, permanecendo, mediante todo um processo de transmissão

temporal, espacial, cultural e mental como *resíduos* vivos, atuantes e transformadores, que, de modo natural se viu renascido na atualidade brasileira, mormente no romanceiro popular do Nordeste do Brasil e no teatro de Suassuna.

Como vimos nas páginas antecedentes, durante a Idade Média os lugares mais difundidos pela Igreja Católica, artistas e escritores foram, sem dúvida, o Inferno e o Paraíso. No entanto, ao lermos a obra vicentina, pondo em primeiro plano a Trilogia das *Barcas*, nos deparamos com um terceiro lugar-Além: o Purgatório. Este seria, na visão do dramaturgo, um espaço intermediário no qual as almas, por tempo determinado, purgariam seus atos pecaminosos, podendo então alcançar a paz eterna e a salvação. Seria ainda o lugar dos arrependidos e dos tormentos a passar para conseguir a salvação. Também o fôro lugar habitado por demônios e anjos, logradouro de luz e escuridão, alegria e tristeza. No *Auto da Barca do Inferno* há duas referências ao Purgatório. A primeira, aparece no diálogo entre o Diabo e o Enforcado. Nas falas, o Purgatório é o lugar dos arrependidos a clamar por orações, missas e proteções divinas. Vamos ao texto:

DIABO
Falou-te no Purgatório?
ENFORCADO
Diz que foi Limoeiro;
E ora por ele salteiro,
E o pregão vitatório;
E que era muito notório
Que aqueles deciprinados
Eram horas dos finados,
E missa de San Gregório.
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 805-812)

A segunda, aparece de modo mais sutil, quase implícito, na fala do Anjo ao Parvo:

ANJO
Quem és tu?
PARVO
Nam sou ninguém.
ANJO
Tu passarás se quiseres
porque em todos os teus fazeres
per malícia nam erraste (...).
Espera entanto per i
veremos se vem alguém
merecedor de tal bem
que deva d'entrar aqui
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*,C.E.T, Vv. 299-309).

No trecho apresentado, antes de entrar na Barca do Paraíso o Parvo terá que esperar algum tempo à beira mar. Compreendemos ser esse tempo necessário para purgar os seus pecados, erros cometidos por ele, "per malícia", não tão pecaminosos, podendo por isso ser remidos. Somente depois da espera é que ele poderia conseguir a sua glória. Neste caso, a praia representa o terceiro lugar do Além-túmulo. Entretanto, a maior ênfase dada ao terceiro lugar-Além pelo autor português, aconteceu quando ele elaborou o *Auto do Purgatório* ou *Auto da Praia*. Neste texto, como dissemos anteriormente, quase todos os trespassados se arrependeram ainda em vida dos pequenos pecados cometidos no mundo. O Diabo, astuto e ludibriador, tenta a todo custo condenar as pobres almas ao fogo infernal. Contudo, quase todos eram tementes a Deus, acreditavam na Santa Igreja Católica, nos seus sacramentos e quase todos haviam pecado de forma ingênua, não por malícia, somente para sobreviver. Por isso, quase todos ficam à beira mar purgando os pecados, esperando por tempo indeterminado a salvação. Somente o Taful é diretamente condenado à barca infernal enquanto o Menino salvo pelos anjos, ingressa na barca divinal:

DIABO
Pois porque vens carregado?
LAVRADOR
Porque seja conhecido
Por lavrador muito honrado.
E tenho a glória merecido;
Que sempre fui perseguido,
E vivi mui trabalhado. (....)
ANJO
Vinde cá, homem de bem;
Pera onde quereis ir?
LAVRADOR
Queria passar além,
Pera a glória do Senhor.
Samicas de lá serês?
ANJO
E vens tu merecedor?
LAVRADOR
E que fez lá o lavrador,
Pera andar cá ó travês?
ANJO
Pode ser mui austinado,
E não querer-se arrepender.
LAVRADOR
Bofá, Senhor, mal pecado,
Sempre é morto quem do arado
Há de viver.
Nós somos vida das gentes,
E morte de nossas vidas; (...)
(...) Manifesto está e visto

Que o bento Jesu Cristo
Deve ser homem de gala.
ANJO
Que bens fizeste na vida,
Que te sejam cá guiantes?
LAVRADOR
Ia ao bodo da ermida
Cada Santa Margarida,
E dava esmola aos andantes;
Benzia-me pola manhan,
Levava o credo até o cabo.
DIABO
Depois tomavas a lan
Da melhor e a mais san,
E davas ao dízimo a do rabo,
Temporan.
E o mais fraco cabrito,
E o frangão afegoso,
Com repetenado espírito. (...)
ANJO
Digo que andes assi
Purgando nessa ribeira,
Até que o Senhor Deus queira
Que te levem pera si
Nesta bateira.
LAVRADOR
Bofá, logo quisera eu,
Que me atormenta este arado;
E dera muito do meu,
Pois que já hei de ser seu,
Tirar-me deste cuidado.
Ó mundo, mundo enganado,
Vida de tão poucos dias,
Tão breve tempo passado,
Tu me trouveste enganado,
E me mentias! (...)
MARTA GIL
(...) Anjos, ajudade-me ora,
Que vos veja eu bem casados:
Não me deixeis de fora
Por aquela santa hora
Em que todos fostes criados. (...)
(...) Eu quero provar
Que em todo tempo há lugar
O que Deus quer. (...)
(...) e a barca de Satão
Não passa hoje ninguém;
E per força hei de ir além,
Sô pena d'excomunhão,
Que posta tem.
ANJO
Grande cousa é oração;
Purga ao longo da ribeira,
Segura de danação,
Terás angústia e paixão,

E tormento em gran maneira.
Isto até que o Senhor queira
Que te passemos o rio;
Será tua dor lastimeira,
Como ardendo em gran brasio,
De fogueira.
MARTA GIL
(...) Oh quem tal arrepender,
Tal maneira de penar,
Lá soubesse no viver!
Oh quem tornasse a nascer,
Por não pecar!
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 158-434)

Mediante a colocação desses trechos alusivos ao Purgatório, verificamos ser este um Lugar-Além de sofrimento, dor, angústia e tormenta, pois os pecados cometidos em vida, graves ou leves, devem ser purgados pelo fogo divinal. O Purgatório é ainda um lugar ardente, dos danados, porém, nele há possibilidade de salvação. Por ele transitam anjos, demônios e almas purgadoras.

Segundo os pais da Igreja e a *Bíblia* cristã, o Purgatório seria o lugar das almas não totalmente boas, nem totalmente más. Contudo, os trespassados sofreriam sérios castigos até serem salvos pela Misericórdia de Deus. Dessa forma, o Purgatório também seria um antro de sofrimento, lágrimas e dor, onde as almas pecadoras seriam consumidas pelo fogo sagrado e purgador, por tempo finito, passando ainda por provações diversas como permanecer imersos em rios e lagos ardentes, ou dependurados em árvores de cabeça para baixo, em círculos de fogo, fossos em chamas e outros sofrimentos. (LE GOFF, 1995, p. 21-22). Neste cenário, os trespassados estariam destinados a uma pena infernal reduzida, ou seja, a uma justa condenação pelos pequenos e/ou médios atos pecaminosos cometidos em vida, alcançando, também com a ajuda dos vivos e a realização dos sufrágios, a salvação eterna e um lugar ao lado de Deus. Sobre o purgatório e seu surgimento, LE GOFF afirma:

> Logo desde as origens os cristãos, ao rezarem pelos seus defuntos, manifestam a convicção de que seja possível uma remissão dos pecados após a morte. Mas o tempo, o lugar e as modalidades dessa purificação permanecem durante muito tempo no vago, apesar dos germes de solução propostos por Clemente de Alexandria e Orígenes na Igreja Grega (onde não há afirmação clara do Purgatório), por Agostinho e Gregório Magno na Igreja latina (onde o processo de localização do Purgatório só no século XII sofre uma aceleração). O substantivo *purgatorium* aparece nos últimos trinta anos deste século. Este autêntico "nascimento" do Purgatório insere-se numa grande mudança das mentalidades e das sensibilidades ocorridas entre os séculos XII e XIII, em particular numa nova e profunda

> sistematização da geografia do Além e das relações entre a sociedade dos vivos e a sociedade dos mortos. (LE GOFF, 2010, p. 57).

A complexa noção do terceiro lugar-Além, na concepção de Vovelle (2008), sofreu forte influência da difusão da literatura medieval sobre o Além, em especial, do Apocalipse de Paulo, do pensamento de Santo Agostinho, do pensamento religioso judaico do Além-Intermédio (o Schéol e o Geena), do pensamento de Tertuliano sobre o *refrigerium* e o Seio de Abraão (o Evangelho de Lucas sobre a história do pobre Lázaro e do rico mau) e das visões do Purgatório, como a de Perpétua, consolidando assim, no século XII, uma definição e confirmação de um *locus* intermediário para aqueles que se redimiam, antes da morte, dos pecados: o Purgatório. Do Purgatório e sua complexa historicidade, Vovelle afirma:

> A reflexão impôs-se aos padres da Igreja desde os primeiros tempos, a partir do reconhecimento da Antiguidade de um culto aos mortos não contestados, mas com fundamentos escriturários bastante incertos dentro de uma escatologia que, de inicio, só reconhece dois locais – Paraíso e Inferno. Para os cristãos "não inteiramente bons" – a grande maioria - , impõe-se uma purificação necessária, que São Paulo havia prescrito pelo fogo. Faltava definir o local, a forma e a duração. Do mesmo modo, durante os vários séculos que viveram na ideia de que o fim dos tempos estava próximo, havia a interrogação quanto à condição intermediária dos eleitos: um sono, um descanso, que Tertuliano (II d.C.) tinha designado como *refrigerium*, enquanto alguns falam do "Seio de Abraão" – esta dobra do manto do patriarca onde as almas estão à espera. (...) foi Santo Agostinho, no século V, quem primeiro contribuiu de maneira decisiva na definição, não de um local, mas das penas purgatórias, entre a morte e a ressureição final para os pecadores, que poderiam ser aliviadas pelos sufrágios dos vivos. (VOVELLE, 2008, p. 26-27).

Ainda conforme Vovelle, vamos à obra de Santo Agostinho e leiamos um trecho da obra *A Cidade de Deus contra os pagãos*, parte II, do Livro XXI, capítulo XIII, que trata do Purgatório e dos castigos dos maus após a morte:

> Os que assim pensam não reconhecem senão penas purgatórias depois da morte. E, como a água, o ar e o fogo são elementos superiores à terra, servem de meios de expiação para purificarem as almas das manchas contraídas ao contacto da terra. (...). Reconhecemos certas penas purgatórias nesta vida mortal. E não tem esse caráter para aqueles cuja vida não melhora, antes piora, com elas, mas para aqueles que, assim castigados, se corrigem. Todas as demais penas, temporais ou eternas, pela divina Providência infligidas a cada por mistérios dos homens ou dos anjos, bons ou maus, têm por objeto, quer castigar os pecados passados ou atuais, quer excitar e pôr em relevo as virtudes. (...). As penas temporais alguns somente nesta vida as sofrem, outros depois da morte, outros nesta vida e na outra, mas antes do último e

> rigoroso dos juízos. Nem todos os que sofrem penas temporais depois da morte cairão nas penas eternas depois do juízo final. Porque, repetimo-lo, a vários se perdoará no século futuro o que não se lhes perdoará neste, com o fim de não serem castigados com suplício eterno. (AGOSTINHO, 2001, p. 503-504).

Vejamos também, segundo Vovelle (2008), algumas passagens bíblicas do *Novo* e do *Velho Testamento* de extrema importância para elaboração do imaginário do Purgatório, como o Evangelho de Lucas sobre a história do pobre Lázaro e do rico mau (Lucas 16: 19-31), a primeira epistola de Paulo aos Coríntios (3:15) e o Salmo 37:

> Havia um homem rico, que se vestia de púrpura e de Holanda, e que todos os dias se banqueteava esplendidamente. Havia também um podre mendigo, por nome Lázaro, todo coberto de chagas que estava deitado à sua porta, e que desejava fartar-se das migalhas que caiam da mesa do rico, mas ninguém lhas dava; e os cães vinham lamber-lhe as úlceras. Ora sucedeu morrer este mendigo, que foi levado pelos anjos ao Seio de Abraão. E morreu também o rico, e foi sepultado no Inferno. E quando ele estava nos tormentos, levantando os seus olhos, viu ao longe Abraão, e Lázaro no seu seio; e gritando ele, disse: Pai Abraão, compadece-te de mim, e manda cá Lázaro, para que molhe em água a ponta do seu dedo, a fim de me refrescar a língua, pois sou atormentado nesta chama. E Abraão lhe respondeu: Filho, lembra-te que recebeste os teus bens em tua vida, e que Lázaro não teve senão males; por isso está ele agora consolado, e tu em tormentos; e demais, que entre nós e vós está firmado um grande abismo, de maneira que, os que querem passar daqui vós, não podem, nem os de lá passar para cá. E disse o rico: pois eu te rogo, pai, que o mandes a casa de meu pai, pois que tenho cinco irmãos, para que lhes dê testemunho; que não suceda virem também eles parar a este lugar de tormentos. E Abraão lhe disse: eles lá têm Moisés e os profetas; ouçam-nos. Disse, pois, o rico: não, pai Abraão, mas se for a eles algum dos mortos, hão de fazer penitência. Porém Abraão lhe respondeu: se eles não dão ouvido a Moisés e aos profetas, tampouco se deixarão persuadir, ainda quando haja de ressuscitar algum dos mortos. (Lucas 16: 19-31).
>
> Se a obra de algum se queimar, padecerá ele detrimento; mas o tal será salvo, se bem desta maneira como por intervenção do fogo. (I Coríntios 3:15).
>
> Não queiras imitar os malignos, nem invejes os que obram iniquidade. Porque eles como o feno se secarão velozmente, e como verdura de ervas logo se murcharão. Espera no Senhor, e faze obras boas; e habita na terra, e te sustentarás com as riquezas dela. (...). Mas os mansos herdarão a terra; e deleitar-se-ão em abundância de paz. (...). Mais vale o pouco a um justo, do que muitas riquezas aos pecadores; (...). Desvia-te do mal, e faze o bem; e terás uma morada eterna. (...) os justos herdarão a terra e morarão sobre ela por todos os séculos. (...) Mas a salvação dos justos vem do Senhor; e ele é o seu protetor no tempo de aflição. E o Senhor os ajudará, e os livrará, e os tirará da mão dos pecadores, e os salvará, porque esperaram nele. (Salmos 37).

Além de todas as concepções citadas acima, outra visão do Purgatório também serviu de modelo para os cristãos durante o medievo: o Purgatório descrito por Dante Alighieri, na *Divina Comédia*. De acordo com a obra de Dante, o Purgatório é um espaço intermediário, formado por uma montanha com círculos ascendentes, as cornijas, e destinado àqueles que se arrependeram ainda em vida dos atos maléficos e pecaminosos, estando estes, a purgar os pecados. Ainda na obra do mesmo autor, fala-se do Anti-Purgatório (sítio das almas arrependidas somente na hora da morte). Este espaço, segundo a *Divina Comédia*, é dividido em três degraus. Entretanto, o Purgatório de Dante é mais complexo e está dividido em seis partes: o Rio Tibre, o Ante-Purgatório, o Baixo-Purgatório, o Médio-Purgatório, o Alto-Purgatório, o Paraíso Terrestre. (DANTE, 1949). Diante do exposto, vamos à obra dantesca, segunda parte, e leiamos alguns trechos sobre o Purgatório:

CANTO IX
Junto a mim eu só vi naquele instante
Virgílio; (...)
Ao mar tinha eu voltado inda o semblante.
"Não temas!" (...)
"O Purgatório já daqui se avista.
Onde a rocha é fendida está a entrada,
A rocha o cinge e tolhe o aspecto à vista". (...)
Acercamo-nos, pois, da rocha à parte,
Onde eu antes rotura divisava,
Como em muralha fenda que reparte.
Ora uma porta e degraus três notava
Para entrar, cada qual de cor diferente,
E um porteiro que tácito ficava.
E, de mais perto olhando, claramente
No mais alto degrau o vi sentado:
Ofuscava-me a face refulgente.
Na destra um gládio tinha empunhado,
Que tão vivos lampejos refletia,
Que em vão fitava os olhos deslumbrados. (...)
Logo benigno o anjo nos tornava –
"Aos degraus nossos vinde por diante."
– Chegamos: o degrau primeiro estava
De alvo mármor tão terso, tão polido,
Que a minha imagem nele se espelhava.
Era escuro o segundo e não brunido,
Tosca pedra o formava e calcinada;
Ao longo o via e de través fendido.
De pórfiro o terceiro e carregada
Tinha cor de vermelho flamejante,
Qual sangue, que da veia flui rasgada. (...)
Tirado por Virgílio vou me alçando
Jubiloso. Ele disse: - "humildemente
Requer, que te abra a porta deprecando". (...)
Da espada a ponta sete pecados (mortais) me havendo

Na testa aberto, disse o anjo: - "lava
La dentro estes sinais te arrependendo". (...)
Os portões já se movem do divino
Recinto, e os espigões, rangendo, giram
Nos gonzoz de metal sonoro e fino. (...)
CANTO X
Passado estando o limiar da porta,
Das paixões pelo excesso desusada,
Que reta faz supor a estrada torta,
Pelo estrondo senti que era cerrada. (...)
Subíamos por fenda que se abria
Na rocha, a um lado e ao outro serpeando,
Qual onda, que ora acerca, ora desvia. (...)
(ALIGHIERI, 1949, p. 230-233).

Como podemos perceber, vários elementos contribuíram para a caracterização, formação e divulgação do imaginário referente ao Purgatório no decorrer da Idade Média. Para tanto, surgiram concepções provenientes de tradições antigas oriundas do Judaísmo-cristão, dos textos bíblicos e das imagens produzidas pelos pais da Igreja, em especial Santo Agostinho, como dissemos anteriormente, em relatos de visões sobre o terceiro lugar do Além, bem como nas viagens ao Purgatório e, um pouco mais tarde, por volta do século XIV, na obra de Dante.

Destarte, é possível observarmos *resíduos* de toda uma tradição antiga e medieval cristã acerca do Purgatório na obra de Gil Vicente. O Enforcado, por exemplo, mediante as palavras ditas na hora da sua morte, pensava ser este o ponto fulcral da sua salvação, onde poderia remir seus pecados e alcançar a glória da salvação. No entanto, é alvo fácil do Diabo. Nem mesmo os saltérios em latim, puderam livrá-lo do Inferno. O Parvo tem seu momento de espera, mas termina salvo. No *Auto do Purgatório* Gil Vicente imagina um lugar à beira-mar onde os mortos pudessem purgar seus pecados e obter a salvação divina. Portanto, acabamos por perceber que o modo de pensar o terceiro lugar do Além-túmulo é tão complexo quanto os dois primeiros lugares já comentados. Suas representações, bastante difundidas pela Igreja Católica no medievo, muito contribuíram para uma projeção fértil que acabou gerando vários modos de pensar a "vida" no Além- túmulo, os quai se popularizaram e firmaram no imaginário coletivo medieval, refletindo-se nas artes e na vida do povo cristão. Dessa forma, a nova geografia do Além ganhou força e vitalidade tanto na cultura quanto na literatura, firmando, para sempre, a existência de um lugar intermediário: o Purgatório.

Passemos agora ao universo dramatúrgico de Ariano Suassuna e vejamos de que forma o autor brasileiro focou a questão do Purgatório. No *Auto da Compadecida* todos

os trespassados vão a julgamento. São acusados pelo Diabo, que tenta a todo custo levá-los para o Inferno, acusados de ter cometido atos pecaminosos gravíssimos em vida, como simonia, avareza, preguiça, adultério. No entanto, na hora da morte de cada um deles, eis que no coração de todos bate o arrependimento. Todos se pegam com Deus e os santos devotos. O Frade, caridosamente, dá os últimos sacramentos a todos e somente ele escapa da chacina. O Padeiro e sua Mulher perdoam um ao outro antes de serem mortos. Os dois morrem juntos. Defendidos pela Compadecida, os trespassados são julgados e cada um deles recebe a sua sentença. Entretanto, cinco personagens são condenados ao fogo do Purgatório: o Bispo, o Padre, o Sacristão, o Padeiro e sua Mulher:

> SACRISTÃO
> Decida-se logo, por favor, porque essa ansiedade é pior do que qualquer outra coisa. (...)
> ENCOURADO
> (...) Qual é a setença?
> COMPADECIDA
> Um momento, meu filho. Antes, de dizer qualquer coisa, não se esqueça de que o frade absolveu a todos condicionalmente e rezou por eles. (...)
> JOÃO GRILO
> Os cinco últimos lugares do Purgatório estão desocupados?
> MANUEL
> Estão.
> JOÃO GRILO
> Pegue esses cinco camaradas e bote lá!
> COMPADECIDA
> É uma boa solução, meu filho. Dá pra eles pagarem o muito que fizeram e assegura a sua salvação.
> JOÃO GRILO
> E tem a vantagem de descontentar aquele camarada ali que é pior do que carne de cobra. Não está vendo ele ali, de costas? (...)
> ENCOURADO
> Não tem jeito não. Homem governado por mulher é sempre sem confiança! (...) (SUASSUNA, 2005, p. 153-155).

Assim como na Idade Média e nos textos vicentinos, o Purgatório de Suassuna está ligado ao julgamento das almas trespassadas e aos atos pecaminosos destes cometidos em vida. No entanto, é a ação de se arrepender e de pedir proteção a Deus e à Virgem na hora da morte que realmente salva o indivíduo, conseguindo, dessa forma, condenação menos severa e a chance de ir para o Purgatório, instância de sofrimento, mas de possível salvação.

Vejamos também alguns fragmentos da *Farsa da Boa Preguiça* sobre o Purgatório. No desfecho da obra, Quebrapedra, Fedegoso, Andreza Cancachorra e os diabos carregam Aderaldo e Clarabela para o Além. De acordo com a fala dos mesmos, os dois só conseguiriam a Salvação se alguém de bom coração rezasse por eles um Pai Nosso e uma Ave-Maria. Ninguém faz as orações. Somente no finalzinho do enredo é que João Simão e Dona Nevinha, compadecidos pelo final desastroso do casal, fazem as preces necessárias para salvá-los. Contudo, Aderaldo e Clarabela, mesmo diante de tantas maldades e atos pecaminosos, são condenados ao Purgatório, para redimirem-se dos pecados e obterem a salvação eterna:

FEDEGOSO (A ADERALDO E DONA CLARABELA)
Como chefe dessa patrulha do Inferno
Vim avisá-lo: você e a sua mulher, Clarabela,
Só tem sete horas de vida (...)
Se, daqui até lá, você achar
Quem reze, por vocês dois,
Um Pai-Nosso e uma Ave-Maria,
Apesar de todos os nossos feitiços e encantos
Vocês escapam, por causa
Da Comunhão dos Santos!
Se não acharem,
Vão para a infâmia da solidão,
Do sofrimento do fogo
Queimoso e amaldiçoado. (...)
CLARABELA
Minha Nossa Senhora!
Quem quer rezar, ai, um Pai-Nosso
E uma Ave-Maria por nós dois? (...)
FEDEGOSO (A ADERALDO E CLARABELA)
Sete horas se passaram,
Vocês dois estão desgraçados (...).
QUEBRAPEDRA (A SIMÃO)
Seu Aderaldo ficou amarrado com a mulher,
Os dois vigiados pela Cancachorra,
Já bem perto do Inferno,
E eu vim para ajudar!
Bâ-â-â! Puf, puf! (...).
SIMÃO PEDRO
(...) Agora, estou com pena é desses dois desgraçados,
Dona Clarabela e Seu Aderaldo!
Serem carregados para o Inferno
Por falta de um Pai-Nosso
E de uma Ave-Maria! É danado!
SIMÃO
É mesmo! Coitado de Seu Aderaldo!
Tão ordinário e ser condenado assim! (...).
NEVINHA
Vamos rezar, Simão! (...)
SIMÃO
Ai, meu Deus, já estou atrapalhado.

Qual é o Pai-Nosso? É aquele que fala em Pilatos? (....)
Ah, já me lembrei! Pai Nosso etc...
NEVINHA
Santa Maria etc....
MANUEL CARPINTEIRO
Pronto! Olhem, provavelmente
O caso de Aderaldo e Clarabela
Era de Inferno, mesmo.
Como eu não sou Cristo,
Como apenas o represento,
Acho que posso dizer assim:
O caso daqueles dois
Não era nem de fundo de agulha;
Acho que eles não passavam
Era nem pelo fundo do camelo! (...)
Vamos supor que os dois
Em vez de entrarem no Inferno,
Em cuja porta já se encontravam,
Caíram no Purgatório
Onde já se instalaram.
Vão levar trezentos anos de tapa
E mais cinquenta de beliscão,
Queimaduras e puxavantes de cabelo,
Mas escaparam. (...)
(SUASSUNA, 2008, p. 305-326).

Como podemos deduzir mais uma vez, o Purgatório de Suassuna aproxima-se do bíblico, do medieval e do vicentino. No entanto, notemos uma curiosidade: nos autos vicentinos, o tempo de purgação das almas não é estabelecido pelo autor e nem os castigos. Sabe-se apenas do fogo purgatório. Dessa forma, tanto o Parvo do *Auto da Barca do Inferno* quanto os trespassados da *Barca do Purgatório* aguardam à beira mar por tempo não estipulado, purgando os pecados, para somente depois, salvar-se, do mesmo modo que acontece no *Auto da Compadecida*. O Padre, o Bispo, o Sacristão, o Padeiro e a Mulher do Padeiro passam a ocupar os cinco últimos lugares do Purgatório. No referido auto, não são estabelecidas as penas e nem o tempo de espera para alcançar a graça divina. Não há também descrição propriamente dita do Purgatório, apenas a noção implícita de ser aquele um lugar para pecadores arrependidos dos seus atos no *memento mori*. No entanto, na *Farsa da Boa Preguiça*, tanto o tempo de purgação quanto os castigos a serem aplicados ao casal Aderaldo e Clarabela são mencionados e delimitados. Os dois passarão trezentos anos levando tapas e cinquenta de beliscões, além de queimaduras e puxavantes de cabelo. Temos, pois, noção clara do Purgatório como transição de sofrimento e suplício onde os pecadores podem remir os pecados cometidos em vida para, depois, conseguirem talvez a salvação. Ressaltamos ainda, para

finalizar este comentário, o fato do Purgatório estar relacionado ao julgamento e aos pecados mundanos, bem como ao arrependimento destes na hora da morte, caso específico de Seu Aderaldo e Dona Clarabela.

Portanto, estamos diante de *substratos mentais* que permaneceram ao longo do tempo e do espaço tanto na obra vicentina quanto na de Suassuna. *Resíduos* de uma forma de pensar o Inferno, o Paraíso e o Purgatório com sobrevida até o presente, a *atualizar-se* no imaginário coletivo de acordo com às circunstancias, a cultura e a religiosidade do povo brasileiro. E isto bem o demonstrou Ariano Suassuna em suas obras. De acordo com os estudos de Matos, semelhante à maneira dos autos vicentinos, Suassuna criou seu teatro, "de raízes estendidas para o além dos mares, de tal modo incorporado pelos nordestinos." (MATOS, 1988, p. 106). Inseriu em sua obra, como vimos até o momento, formas de pensar a morte e o julgamento da alma humana após o passamento, mesclando elementos do clássico e do medievo aos elementos *mentalizados* pelo homem do sertão brasileiro, os quais, nas palavras de Eduardo Dimitri, "são os elementos que julga merecerem não ser esquecidos." (DIMITRI, 2011, p. 243).

4 A SALVAÇÃO: O *MEMENTO MORI* E A SENTENÇA FINAL.

Das análises até aqui realizadas depreendemos uma concepção comum nas obras dos dois autores enfocadas com o fito de serem comparadas pelo viés da mentalidade e de modo a demonstrar que, embora distantes no tempo e no espaço, são elas *residualmente* próximas no concernente à visão de mundo nelas alí contida. Elas podem ser compreendidas a partir da seguinte análise de Elizabeth Dias Martins acerca do caráter cristão e crítico-social dos autos da chamada Trilogia das *Barcas*. Vejamos:

> De um lado temos a visão medieval e teocêntrica do cristão ortodoxo, que se deduz ter sido Gil Vicente, a partir da qual percebe-se o teor de moralidade e devoção havido nos autos, por outro, se manifesta uma perspectiva antropocêntrica, em que o mesmo conteúdo das peças objetivam uma forte dose de crítica social dirigida ao representantes da nobreza e do alto clero. Residualmente essas concepções se concentram em Ariano, crente confesso das Escrituras sagradas e crítico do poder estabelecido explorador, bem ao modo do dramaturgo português, somando-se esses elementos a uma forte dose de ironia e humor, característicos no teatro vicentino e no suassuniano. (MARTINS, 2018)

A personagem do Parvo pode ser ainda, segundo Martins, o elo entre as duas concepções.

> Ora, o Parvo é o um dos rústicos, representante das camadas mais simples, um dos cinco merecedores de ingresso na barca do Paraíso no *Auto da Barca do Inferno*, por ser ele humilde, sem apego às coisas

> terrenas. É um tipo entre os mais ingênuos através do qual afloram os princípios religiosos do autor. É o pícaro dos autos vicentinos a lutar dia a dia pela sobrevivência. Mas, não podemos esquecer que é também através do Parvo que as ridicularias dos nobres e mais abastados, e igualmente as faltas dos representantes do alto clero vêm à tona. Os rústicos, segundo pude demonstrar em texto meu anterior, são personagens através dos quais Gil Vicente se manifesta, verdadeiros *alter egos*, pelos quais o dramaturgo tem grande simpatia. (MARTINS, 2018)

Portanto, partindo do merecimento do Parvo ao Paraíso pelas razões já conhecidas e também por ser ele um personagem acusador dos delituosos ou, ainda, aquele que de modo caricaturesco acentua as faltas desses mesmos personagens, damos desenvolvimento a este último capítulo, que é também a última fase do percurso Além-túmulo, a Salvação.

De início, recorremos a algumas definições importantes do termo "salvação" para compreendermos melhor as várias acepções do vocábulo. Conforme o *Dicionário Houassis*, a palavra "Salvação" significa:

> 1. Felicidade; contentamento infinito e eterno obtido após a morte; 2. Redenção; ajuda que liberta de uma situação muito difícil; 3. Triunfo; ação de passar de uma circunstância complicada para outra mais fácil; 4. Algo ou alguém que salva, que livra do perigo, de uma situação desagradável.

Já no *Dicionário de Teologia Cristã* (volume 5, 1971) a mesma palavra, conforme o verbete elaborado por J. Gnilka e W. Dettloff, aparece empregada no *Antigo* e no *Novo Testamento* com rica e complexa terminologia. Os termos relativos ao ato de salvar-se são: salvamento, salvação, redenção. Também tem o mesmo significado de pena interior no sentido religioso. São frequentes também os usos nas acepções de paz, justiça e benção. A salvação também pode se ligar ao ato do sofrimento, da obediência e da expiação vicária, podendo se dar pela fé que, "traz radicalmente em si uma dinâmica escatológica". A fé é o elemento essencial para o acesso ao "reino de Deus". A salvação também está ligada à luz, ao justo, à verdade, à vida. (GNILKA; DETTLOFF, 2005, p. 143-155).

Contudo, no *Novo Testamento* a "ação salvítica" de Deus e de Jesus Cristo alcança a plenitude. Jesus Cristo "salva agindo com a palavra e os fatos, mas sobretudo com a sua crucificação e ressurreição. A salvação, neste caso, assume o sentido da "perdição e da morte para a liberdade e a vida", pois Cristo é a "encarnação absoluta e universal da graça divina". (...) "Cristo venceu com sua morte e ressurreição as

potências cósmicas da morte, do pecado, da carne, o domínio de Satã e o próprio Satã". (GNILKA; DETTLOFF, 2005, p. 143-155). Sendo assim, a salvação humana ficou também vinculada não só à fé em Deus, em Jesus Cristo, mas também no Espírito Santo, na Graça Divina, no arrependimento e perdão dos pecados, na crença da palavra divina, na purificação do corpo, nos Sacramentos da Igreja Católica e na própria Igreja; na aliança entre Deus e o homem. (GNILKA; DETTLOFF, 2005, p. 143-155).

Do exposto, concluímos que o termo "salvação" está diretamente ligado às seguintes terminologias: salvamento, redenção, pena interior, paz/justiça, intervenção divina, libertação, triunfo, verdade/luz, vencer a morte, fé em Deus, arrependimento, graça divina. Essa terminologia é de grande relevância para o desenvolvimento do presente capítulo, porquanto dissertaremos sobre o momento final do julgamento da alma humana e dos elementos diretamente ligados à salvação: o poder da oração, as súplicas pela misericórdia divina, o arrependimento pelos atos falhos cometidos em vida, o pedido de clemência e socorro. Depois, mediante o processo das acusações contra os trespassados, com destaque para aquelas feitas pelo Diabo, discorreremos sobre as intervenções dos seres celestiais – Anjos, Santos, Virgem Maria, Jesus Cristo, Espírito Santo, Deus -, no último instante do julgamento, momento de grande aflição por parte dos acusados, quando se pode identificar o pedido de socorro como último recurso do alcance da salvação. Em seguida, discorreremos sobre a sentença final, destacando o destino daqueles que foram julgados, até, por fim chegarmos ao sentenciamento vicentino e, ao de Suassuna – ambos críticos e moralizantes.

4.1 A oração, as súplicas e o arrependimento para a salvação

Como se viu nos autos, tudo está escrito no livro da vida. Assim, na hora do julgamento, toda a verdade virá à tona, tudo será revelado. Conforme constatamos anteriormente alguns personagens dos autos vicentinos, assim como outros de Suassuna são levados a julgamento. Durante esse processo, seguem-se as ações de acusação e defesa. De um lado, as forças do Mal; do outro, as do Bem. Para alguns personagens surgem muitas complicações, pois o Diabo munido de todas as artimanhas e do livro da vida faz de tudo para conduzi-los ao Inferno. Nesta hora última, só lhes resta fazer uma coisa: orar, suplicar e pedir a Deus e/ou aos seres celestiais – Anjos, Santos, a Virgem Maria, Jesus Cristo -, a salvação, como frisa o seguinte trecho da oração deixada por

Jesus Cristo: "...seja feita a Vossa Vontade / assim na terra como no Céu." (BÍBLIA SAGRADA, 2009, p 1006).

Vejamos então os significados dos vocábulos "orar", "suplicar" e "arrepender-se", para assim, darmos seguimento ao tópico proposto. Conforme o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, os termos têm a seguinte significação:

> Orar: 1. Prece sob a forma de meditação; reza. 2. Curta prece litúrgica nas horas canônicas e na missa. 3. Prece para Deus e Santos de devoção; 4. suplicar ou implorar; pedir insistentemente com humildade e devoção.
> Suplicar: 1. Pedir humildemente ou com insistência; 2. Rogar; implorar 3. Requer em juízo.
> Arrepender-se: 1. Ação ou efeito de arrepender-se de algo e/ou alguma coisa; 2. Remorso ou mágoa por se ter cometido um mal; 3. Contrição; tormento; 4. Ação de mudar de opinião ou de comportamento em relação ao que já aconteceu; 5. Sentimento de contrição ou rejeição por um ato cometido.

No *Dicionário de Teologia Cristã* (volume 4, 1970), no verbete intitulado "oração", elaborado por F. Wulf, temos os seguintes significados: tanto no *Antigo* quanto no *Novo Testamento* a oração é algo complexo de definir. De modo geral, é uma espécie de sacrifício religioso que constitui o ato principal do culto, representando assim, "a expressão e a afirmação das virtudes divinas". É um elemento, conforme aponta Wulf, indispensável e necessário à salvação.

A partir das constatações feitas, vejamos o modo como Gil Vicente e Ariano Suassuna introduziram em seus textos, no ato final do julgamento, os elementos ligados ao processo de salvação das almas humanas – a oração, as súplicas e o arrependimento. Na Idade Média, como já dissemos, a Igreja Católica propagou de forma abrangente os dogmas cristãos, bem como as Leis de Deus, a fé na justiça divina e a crença em Jeová como único salvador, tal como está na seguinte passagem do *Auto da Fé*:

FÉ
Fé he crer o que não vemos
Pela glória que esperamos;
Amar o que nam comprendemos,
Nem vimos nem conhecemos
Para que salvos sejamos (...)
Fé he amar a Deus, só por ele,
Quanto se poder amar,
Por ser elle singular
Não por interesse delle
E se mais querer saber
Crer na Madre Igreja Sancta

E cantar o que ella canta
E querer o que ella quer. (...)
Aquella he a cruz preciosa,
Pera sempre esclarecida (...).
(VICENTE, *Auto da Fé*, C.E.T, Vv. 130-156)

Em um outro momento do *Auto da Fé*, Gil Vicente destaca também a figura de Jesus Cristo como o cordeiro de Deus, nascido da Virgem Maria e vindo ao mundo para enfrentar os perigos da vida, libertar e conceder a misericórdia divina aos homens:

Pera os perigos desta vida,
E nau da salvação nossa.
O homem se chama Jesu,
Messias, o Rei, Salvador,
Deos e homem, Redemptor; (...)
He noite do nascimento,
Em que Deos mostrou seu dia.
He noite de gran memória,
Noite em dia convertida,
Escuridão consumida
Com gran resplendor de glória: (...)
Oh noite favorecida
De memorável coroa,
Vista de Deos em pessoa,
Começando vida humana! (...)
Crede o santo nascimento,
Ser Deos de Virgem nascido,
Verbo de Deos concebido
Pero novo testamento.
E que a Virgem Gloriosa
Ficou tal como nasceo;
E sem dor appareceo
A nossa flor preciosa.
Deos em toda perfeição,
Homem pera padecer,
E tirar Lúcifer
Toda sua jurdição.
(VICENTE, *Auto da Fé*, C.E.T, Vv. 157-227)

Na concepção do dramaturgo, Jesus Cristo segue a tradição secular amplamente difundida pela Cristandade durante a Idade Média Central e a Baixa Idade Média. No fragmento citado, Cristo é visto como a representação de Deus na Terra, o "verbo de Deos concebido", "Deos em toda perfeição", "homem para padecer", ou seja, o filho de Deus, "Rei", "Salvador", que, conforme a Igreja Católica nasceu para difundir a palavra divina e chamar a atenção do homem para os atos condenáveis.

A respeito da oração, esta sempre foi a pedra fundamental da Igreja, "tanto nos serviços religiosos quanto na vida do indivíduo cristão". Na dramaturgia de Gil Vicente a oração é concebida tradicionalmente como um meio do homem dialogar com o divino,

ato de fé e de consagração, que podemos observar no *Auto da Cananéia*, trecho em que Cristo fala sobre o homem e o sentido da oração, destacando em meio à sua fala o "*Pater Noster*":

CRISTO
A justa e boa petição
Traz bom despacho consigo,
Mas bento é o barão
Que reza com oração
E com alma, e com sentido.
Que o rezar não é ouvido
Nem é nada
Sem alma estar inflamada
E o espírito transcendido
Na devindade sagrada.
Nem cuideis que arrecadais
Por rezar muita oração
Se no coração estais
Fora de contemplação.
Tende pronto o coração
Em seu louvor
E com lágrimas de amor
Direis esta oração
À grandeza do Senhor:
Pater Noster qui es in celis, sanctificetur nomen tuum
Adveniat regnum tuum, fiat voluntas tua, sicut in celo et in terra.
Com almas limpas e puras
Direis isto ao Senhor
Firmando-o por criador
E padre das criaturas
Que é no Céu emperador.
E direis com grande amor:
Seja louvado
Teu nome, e santificado
Neste nosso orbe menor
Como és no Céu adorado.
E direis a sua Alteza:
O teu reino venha a nós (...)
(...) seja feita a sua vontade.
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie et dimitte nobis debita mostra,
Sicut et nos dimittimus debitoribus nostris, et ne nos inducas in tentationem,
sed libera nos a malo. Amém.
Direis mais nesta oração (...)
Vos livre de todo o mal.
(VICENTE, *Auto da Cananéia*, C.E.T, Vv. 295-369).

Conforme os fragmentos do auto, Gil Vicente reafirma o modo de pensar a oração como fórmula benéfica que simboliza a fé, a devoção em Deus e a pureza do coração humano, pois aquele que reza com sua alma em crença e faz suas orações com sentido, de modo contemplativo, com o "espírito transcendido / na divindade sagrada", é um ser humano bento, merecedor da graça divina e do Reino de Deus. De acordo com

a concepção de HELLERN; NOTAKER; GAARDER, a oração é um meio pelo qual o cristão entra em contato com Deus. Segundo os evangelhos, Jesus orou muitas vezes, sobretudo em eventos importantes. Ensinou a seus discípulos a orar, e o *Novo Testamento* é repleto de exortações à oração. (HELLERN; NOTAKER; GAARDER, 2000, p. 175-176) Como pedra fundamental da Igreja, o ato de orar tanto se difundiu nos serviços religiosos quanto na vida do indivíduo cristão, como Gil Vicente deixa transparecer em suas obras. Segundo Silva, na dramaturgia vicentina, há um destaque relativo para o sentido religioso e poético da oração, bem como para os demais ensinamentos de fé difundidos pelo catolicismo na Idade Média, incluindo assim nos textos, condições especiais para que a oração produzisse um efeito desejado na sociedade de sua época. Ainda para Silva, Gil Vicente deleitou-se "liricamente com o sentimento filial que ressalta da oração no sentido teológico e no texto bíblico", uma das fontes incontestáveis de sua produção dramatúrgica. (SILVA, 2002, p. 84). Voltando ao *Auto da Cananeia*, a personagem Cananeia, suplica por meio da oração, a cura da filha possuída por um demônio. Em meio a cantos e falas, ela ressalta o poder de Deus, o poder do Filho de Deus e dignifica a fé:

CANTA (CANANEIA)
Senhor, filho de David
Amerceia-te de mi.
FALADO
Mostra aqui o teu poderio
Manifesta tua grandeza
E exalça teu senhorio.
Salva-me no teu navio
No mar de tanta tristeza,
Pois é sobre natureza
Este mal, pois que te vi.
(VICENTE, *Auto da Cananéia*, CET, Vv. 370-405)

Nas súplicas, Cananeia pede a Cristo clemência, merecimento e salvação. No seu coração há muitas mágoas, tristezas e o Mal a apavora. Há, no trecho citado, uma referência ao "navio" e ao "mar", simbolizando a barca, o rio, a travessia para o Paraíso e a paz celestial. Já na tragicomédia *Amadis Gaula* (1533), o Ermitão, em socorro aos aflitos e tormentos de Amadis, diz:

ERMITÃO
Padre nuevo, en las afrentas
De los penosos tormentos
Reza por que no los sientas;
Que los muchos pensamentos
Piden infinitas cuentas.
(VICENTE, *Amadis Gaula*, C.E.T, Vv. 890-895)

Dessa forma, podemos observar que o ato e/ou ação de orar, suplicar, bem como o de arrepender-se acontece com maior frequência nos momentos de aflição, angústia, sofrimento, tormento, medo. No *Auto da Alma*, no momento da "humana transitória natureza", temerosa e cansada, a Alma, por meio de uma espécie de oração faz suplicas ao Anjo pedindo-lhe proteção para que no momento da travessia não caia nas tentações do Diabo:

ALMA
Anjo que sois minha guarda
Olhai por minha fraqueza
Terreal:
De toda a parte haja resguardada,
Que não arda
A minha preciosa riqueza
Principal.
Cercai-me sempre ó redor,
Porque vou mui temerosa
a contenda.
Ó precioso defensor,
Meu favor!
Vossa espada luminosa
Me defenda.
Tende sempre mão em mim
Porque hei medo de empeçar
E de cair.
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 71-87)

O Anjo, conforme o excerto, é um ser celestial e representa a ordem divina. Assim, sua proteção simboliza a proteção de Deus. A Alma pede-lhe para salvaguardá-la da fraqueza terrena, que a proteja da queda, lute por ela e conserve a sua "preciosa riqueza", ou seja, a sua essência espiritual. Para Silva, este auto representa "o drama humano e divino da salvação e a formulação da liberdade humana ante os dois caminhos que permanentemente se lhe deparam: o Bem e o Mal". (SILVA, 2002, p. 62). Portanto, o Diabo insiste em tentá-la e a cumula de coisas terrenas. A Alma fica completamente carregada e, em meio a muitas tentações diabólicas se arrepende de deixar-se tentar pelo Diabo. Em busca da salvação, pede a ajuda do Anjo, que a encaminha para a Estalajadeira, "amortecida", assim dizendo:

ALMA
(...) sou ua alma que pecou
culpas mortais
contra Deus que me criou
à sua imagem (...)
e por minha triste sorte

e diabólicas maldades
violentas
estou mais morta que a morte
sem deporte
carregada de vaidades
peçonhentas. (...)
socorrei, hóspeda senhora,
que a mão de Satanás
me tocou
e sou já de mim fora (...)
consolai minha fraqueza
com sagrada iguaria
que pereço (...)
conheço-me por culpada
e digo diante de vós minha culpa (...).
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 436-498)

Ciente de suas ações, cansada e carregada, a Alma reconhece as culpas e reconhece que pecou e agiu contra a vontade de Deus. Por isso, ficou triste e desventurada, "mais morta que a morte", empesteada de venenos maliciosos, pois "que a mão de Satanás / me tocou". Este passo nos faz relembrar a história de Jó, porque, no caso, ambos sofreram as tentações e perseguições do Diabo, ambos foram tocados por ele. Contudo, a Estalajadeira, que representa a Igreja, a convida para orar e entrar em comunhão com Deus:

IGREJA
(...) e pera consolação
Da convidada,
Seja a oração de dor sobre o tenor
Da gloriosa paixão
Consagrada.
E vós, Alma, rezareis,
Contemplando as vivas dores
Da senhora (...)
ORAÇÃO PARA SANTO AGOSTINHO
Alto Deus maravilhoso,
Que o mundo visitaste
Em carne humana,
Neste vale temeroso
E lacrimoso
Tua glória nos mostraste
Soberana;
E o teu filho delicado
Mimoso Divindade
E natureza,
Per todas partes chegado,
E mui sangrado,
Pela nossa infirmidade
E vil fraqueza.
Oh Emperador celeste,
Deus alto mui poderoso

Essencial
Que polo homem que fizeste,
Ofereceste
O teu estado glorioso
A ser mortal! (...)
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, 590-621)

A oração é o meio do homem se redimir ante Deus, confessar os pecados e receber a "gloriosa paixão". É um processo de autorreconhecimento, alívio da dor, contemplação e aceitação da soberania divina, bem como de sentir-se temeroso diante do sofrimento do "filho delicado / mimoso da Divindade (...)" que por nós, veio "a ser mortal." (VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 610-621). Segundo Vauchez, a oração, para o fiel cristão medieval, não era somente um ato de louvor, mas também um ato de intercessão e súplica. A oração, ainda conforme o mesmo autor, servia como arma utilizada prioritariamente contra si mesmo, para combater as tentações do Diabo e a "lassidão espiritual que espreita mais que qualquer outra aqueles que aspiram à perfeição". Trata-se de uma luta cotidiana consistente em salvar o indivíduo da perdição e do fogo infernal. (VAUCHEZ, 1995, p. 45). Sobre o assunto, Costa ressalta como os personagens vicentinos, principalmente aqueles participantes dos autos de moralidade, sentindo-se num combate entre as forças da danação e as da beatitude, deparam-se com o problema da graça divina. E como alcançá-la? Por meio do ato de intercessão, da oração, da súplica e do arrependimento constantes da "dogmática católica".

No Auto da *Barca do Inferno*, quase todos os personagens chegam à beira do rio soberbos, carregados de culpa. Nenhum deles parece estar temente a Deus. Não falam em compaixão, não se arrependem dos atos condenáveis cometidos em vida, e ainda encontram-se muito apegados à vida terrena e às coisas mundanas. Nenhum deles reza ou pede clemência a Deus. No entanto, há dois momentos importantes no referido auto em que Gil Vicente destaca o tema da oração: as falas do Fidalgo e do Enforcado ao Diabo. Vejamos:

DIABO
Em que esperas ter guarida?
FIDALGO
Que deixo na outra vida
Quem reze sempre por mim.
DIABO
Quem reze sempre por ti? (...)
(...) e tu viveste a teu prazer,
Cuidando cá guarnecer,
Porque rezam por ti?
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 42-49)

Acreditando na tradição de rezar pelos mortos e no poder da oração, o Fidalgo pensava poder adentrar à Barca do Paraíso, e não na do Inferno. Entretanto, o Diabo demonstrava conhecer a vida de prazer que ele sempre levou. Disse-lhe ainda que de nada adiantariam as orações da "dama querida", pois "quanto ela hoje rezou / antre seus gritos e gritas / foi da glórias infinitas / a quem na desabafou." (VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 805-812). Na Idade Média era muito comum orar pelo morto dia e noite, às vezes, meses e anos. Segundo Ariés, a maioria dos cristãos, no período medieval, costumava fazer orações públicas em honra e salvação do morto e, orações particulares de intercessão, para garantir ainda mais a salvação do trespassado: "uma reforçando a outra, e cada qual contribuindo para a salvação das almas." (ARIÉS, 1989, p. 170). Porém, o Fidalgo disse que havia deixado alguém rezando por ele. Mas, e ele? Terá alguma vez rezado para si e com fé em Deus? Não! Por isso, o Inferno já o esperava. Vamos agora às falas do Enforcado:

DIABO
Falou-te no Purgatório?
ENFORCADO
Diz que foi o Limoeiro;
E ora por ele o saltério,
E o pregão vitatório;
E que era muito notório
Que aqueles deciprinados
Eram horas dos finados
E missa de San Gregório
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 805-812).

No referido trecho, aparecem claramente, referências ao Purgatório (terceiro lugar do Além-túmulo), à oração e à salvação. O Enforcado, apesar da vida criminosa por ele vivida, acreditava na salvação, pois mesmo sem saber o real significado desta, havia ouvido saltérios em latim. No entanto, acaba embarcando para o Inferno. Notemos que as condenações do Fidalgo e a do Enforcado, apresentam teor cômico e satírico, fato notável, segundo Bakhtin, nos espetáculos teatrais da Idade Média e nas demais festas populares, bem como nas inúmeras paródias compreendidas em todo um sistema de liturgia, leituras evangélicas, epitáfios paródicos, tudo tolerado até certo ponto pela Igreja, causando a carnavalização do sagrado, em relevância, das orações. (BAKHTIN, 1996). Esse fato não está somente registrado/ressignificado na barca primeira, também se registra na barca segunda e, principalmente, na terceira.

Na visão de Le Goff as orações, as missas, as práticas de esmolas e de outros rituais fúnebres poderiam diminuir o tempo do trespassado no Purgatório e assim garantir a salvação do mesmo. "Os sufrágios necessários para o tempo no Purgatório eram, por ordem crescente de valor, as orações, as esmolas e as missas. As orações da Igreja eram mais eficazes que as orações dos particulares, especialmente, dos leigos (...)". (LE GOFF, 1994, p. 118). Por falar em Purgatório, passemos ao *Auto do Purgatório* e vejamos alguns trechos alusivos ao tema da oração, da súplica e do arrependimento. Neste auto destaquemos a ação de quatro personagens que chegam à beira do rio, enfrentam o Diabo, reconhecem e arrependem-se dos atos pecaminosos cometidos em vida, mostrando-se tementes a Deus, a Cristo e à Virgem Maria: o Lavrador, Marta Gil (Regateira), o Pastor e a Moça Pastora. Todos eles representam tipos populares humildes, pobres sofridos. Todos haviam cometido pecados veniais. Acusado pelo Diabo e interrogado pelo Anjo, assim diz o Lavrador:

LAVRADOR
Nós somos vida das gentes
morte de nossas vidas; (...)
(...) pera que é parouvelar?
Que queira sê pecador
o Lavrador (...)
(...) Cada um pera o vilão
Per seu jeito.
(...) Manifesto está e vivo
Que o bento Jesu Cristo
Deve ser homem de gala.
E é essa razão que nos valha
Neste serão glorioso
Que é gran refúgio sem falha.
Isto me faz forçoso
E não estou temeroso
Nem migalha.
(VICENTE, *Auto do Purgatório,* C.E.T, Vv. 194-225)

Embora tivesse cometido pecados de pequena natureza e fosse apenas um simples lavrador, seu trabalho era suado e edificante. Vivendo diariamente os desafios da vida e da morte, entre a honestidade e a desonestidade, o Lavrador era um "vilão per seu jeito"; mas que encontrava refúgio "sem falha" no "bento Jesu Cristo", refúgio este que o "faz forçoso" e "não temeroso / nem migalha". Dessa forma, lamentava-se, pois era um ser humano cheio de falhas, porém, esperançoso. Sobre a fé em Deus, em Jesus Cristo, das ações de fé cometidas em vida, o Lavrador assim responde ao ser interrogado pelo Anjo:

LAVRADOR

Ia ao bodo da ermida
Cada santa margarida
E dava esmolas aos andantes
Benzia-me pola manhan
Levava o credo até o cabo. (...)
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 228-232)

O Lavrador, como um ser temente a Deus, a "cada santa margarida" dava esmolas aos peregrinos, benzia-se todas as manhãs e rezava o credo até o fim. O ato de benzer-se é a aceitação da divina Trindade – o Pai, o Filho e o Espírito Santo. O Credo, ao qual refere-se o Lavrador, é o "*Pater Noster*". Esse fato nos revela que a oração, assim como o ato de benzer-se, são elementos atribuídos à salvação e que fazem parte de toda uma crença - seguir o evangelho de Deus, acreditar na justiça divina e no Reino de Deus, como bem destaca as seguintes falas do Lavrador: "perol evangelho diz / quem for bautizado e crer / *salvus est* (...)". (VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 263-265). E, ainda arrependido, diz: "Ó mundo, mundo enganado / Vida de tão poucos dias / Tão breve tempo passado / Tu me trouveste enganado / E me mentias!" (VICENTE, *Auto do Purgatório,* C.E.T, Vv. 282-286). Cabe ressaltar que o batismo é um dos principais sacramentos difundidos pelo catolicismo. De acordo com HELLERN, NOTAKER, GAARDER, trata-se de um sacramento básico: "por meio dele o indivíduo entra para a Igreja e recebe a graça abençoada". (HELLERN, NOTAKER, GAARDER, 2000, p. 185) Portanto, o batismo é um elemento de salvação. Com relação à Marta Gil, apavorada com os argumentos condenatórios do Diabo a seu respeito e com receio de ir para o Inferno, invoca, por meio de orações, súplicas e arrependimentos a proteção dos Anjos, de Jesus Cristo e da Virgem Maria, buscando a salvação. Leiamos:

MARTA
Anjos-bem aventurados (...)
Carregam estes pecados
Que fazem lançar o fel
A bocados. (...)
(...) Jesu! Jesu! benzo-me eu
Ó bento Bartolomeu ,
E vós Virgem do rosário
Polo filho que Deus lhe deu
Esta noute vosso e seu
Haja repairo.
Bem sabedes vós, Senhora,
Que venho eu manifestada (...)
Em que pecasse algum'ora
Venha a piedosa alçada. (...)
(...) Anjos , ajuda-me ora (...)
Não me deixes de fora
Por aquela santa hora

Em que todos fostes criados.
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 369-399)

Reconhecendo os erros da vida mundana e arrependida dos pecados Marta Gil, por meio das preces, consegue a compaixão do Anjo: "Grande coisa é oração (...)". Em resposta ao Anjo, assim diz a Regateira sobre o ato de se arrepender: "Oh, quem tal arrepender / tal maneira de penar / lá soubesse no viver! / Oh quem tornasse a nascer / por não pecar!". (VICENTE, *Auto do Purgatório,* C.E.T, Vv. 415-434). Já nas falas do Pastor encontramos referências ao Ofício dos Defuntos: "Enha mãe m'o bradará / que fica no salmento / e o responso do mamento"; ao *Pater Noster*: "O *Pater Noster* quereis? / Já eu soube bom quinhão dele (...) "; ao *Kirieleison*: "Dize o *Kirieleison* / *kirieleison* / *christeleison*"; à Ave Maria: "(...) e a Ave Maria a par dele / soube eu lá já tempos há"; e a alguns Mandamentos da Lei de Deus: "(...) assaz avonda ao pastor / crer em Deus, e não furtar / e fazer bem o seu lavor / e dar graças ao Senhor / e fugir de não pecar. / E crer na Igreja (...) / eu nunca matei (...)". (VICENTE, *Auto do Purgatório,* C.E.T, Vv. 523-553). Destaque-se aqui, mais uma vez, a alusão feita por Gil Vicente à oração do *Pai Nosso e* da *Ave Maria*. Conforme Hellern, Notaker, Gaarder depois do Pai Nosso, a oração mais difundida pela Igreja Católica é a Ave Maria. Trata-se de uma oração curta e repleta de significados para os fiéis cristãos, como o trecho que se segue: "(...) rogai por nós, pecadores, agora e na hora da nossa morte".

A Moça Pastora assustada com a morte e com o Diabo, também se apega a Deus, a Jesus Cristo, à Virgem Maria e aos Anjos. Arrependida dos pecados, conforme as acusações do Diabo, suplica-lhes a Salvação:

MOÇA
Jesu! Jesu! Que é ora isto?
Ave Maria! Ave Maria! (...)
(...) Minha mãe, valei-me aqui (...)
Mãe de Deus! Como m'agasta! (...)
(...) Ó anjos, minha alegria
Vista de consolação!
Por virtude e cortesia
Ensinai-me per que via
Passarei à salvação. (...)
Ó anjos, levai-me já
Tirai-me deste ladrão.
(VICENTE, *Auto do Purgatório,* C.E.T, Vv. 593-689).

Vale ressaltar que quase todos os personagens pertencentes a este auto vicentino simbolizam a ignorância e a inocência. Por isso, eles acabam se purificando por meio das orações, súplicas e arrependimentos no *memento mori*.

Já no *Auto da Barca da Glória* figuras ilustres da corte portuguesa são trazidas à cena – Conde, Duque, Rei, Imperador (representando o poder temporal); Bispo, Arcebispo, Cardeal, Papa (representando o poder espiritual). Neste auto vicentino todos os personagens reconhecem suas fraquezas e pecados. Diante das acusações feitas pelo Diabo durante o julgamento dos trespassados, todos eles, arrependidos, apegam-se a Deus e ao Filho de Deus demonstrando neste momento toda a fé e esperança na salvação, proferindo assim, orações, súplicas, lições de humildade, fato percebido nas falas do Conde e do Duque:

CONDE (AO DIABO)
Grande es Dios. (...)
(...) Tengo muy firme esperanza. (...)
O muy preciosos remos
Socorred mi aflicion
LIÇÃO PRIMEIRA
O *parce mihi*, Dios mio,
Quia nihil son mis dias
Porque ensalza tu poderio
Al hombre, y das señorio
Y luego del te desvias?
(...) Ayudadme, remadores,
De las altas hierarquias
Favoreced mis temores
Pues sabeis cuantos Dolores
Por mi sufrió el Messías.
Sabed certo
Como fue preso en el huerto
E escupida su hermosura
E dende ali fue, medio muerto
Llevado muy sin concierto
Al juicio, sin ventura. (...).
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória,* C.E.T, Vv. 93-130)

DUQUE
Retro vaya Satanás! (...)
LIÇÃO
Manus tuae, Domine,
Fecerunt me, y me criaste,
Et plasmaverunt me;
Decidme, Señor, porqué
Tan presto me derrocaste
De cabeza?
Ruégo-te que no escaeza
Quod sicut lutum me heciste
No permitas que prezca
Y si quieres que padezca

Para qué me redimiste?
Pele e carne me vestiste,
Ossibus, nervis et vita,
Misericordia atribuiste
Al hombre que tú heciste
Pues ahora me visita. (...)
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 181-201)

Cientes da vida mundana que quase sempre tiveram tanto o Conde quanto o Duque se redimiram dos pecados. Ambos clamam pelo perdão de Deus, fazem orações, pedem aos Anjos para ajudá-los. Como bem ressalta o Conde, Jesus é misericordioso e sofreu as dores do mundo/vida: "sabeis cuantos dolores / por mi sufrió el Messías." (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 124-125). Embora não tivessem tido uma vida muito correta tanto o Conde quanto o Duque confiavam em Deus e na salvação, uma vez que pecaram por suas fraquezas, pois o homem, feito de carne e osso, é fraco diante das coisas do mundo e do Diabo. Por isso, ele diz merecer a misericórdia divina, como bem reforça o Duque na seguinte fala: "Pelle et carne me vestiste / ossibus, nervis et vita / misericórdia atribuiste / al homem que tú heciste." (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 197-200). A partir das falas do Rei, cada personagem além de orar, suplicar e falar uma lição de humildade, ainda reza um responso, elementos estes que nos remete à idealização do Ofício dos Mortos. Vejamos:

REI
LIÇÃO
Taedet anima mea
Vitae meae muy dolorida
Pues la gloria que desea
Me quita que no la vea
La muy pecadora vida
Que pasé.
Loquar in amaritudine
Palavras muy dolorosas
De mi alma hablaré
Á mi Dios, y le diré
Com lagrimas piadosas:
Noli me condemnare
Judica mihi, porque
No me dejas quien me ampre (...)
Ay de mí!
Cur me judices ansí? (...)
Ampárame, fili Davi,
Que del cielo descendiste.
RESPONSO
O mio Dios, *ne recorderis*
Peccata mea, te ruego.
Naquel tempo dum veneris

Cuando el siglo destruíres
Con tu gran saña, per fuego.
Dirige a mi
Vias meas pera ti
Que aparesca en tu presencia.
REI
(...) O remos de gran valor!
O llagas por nos habidas! (...)
Buen jesu, que apareciste
Todo em sangre bañado (...)
- Eis el hombre castigado!
Y reclamaron
Y com la cruz te cargaron
Por todos los pecadores
Pues por nos te flagelaron
Y á la muerte te allegaron,
Esfuerza nuestros temores.
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 263-327).

Com a "alma" dolorida e cansada de si, o Rei pede perdão a Deus pela vida pecadora que teve. Com lágrimas piedosas, suplica a Deus para não relembrar os pecados e não o deixar sofrer a condenação do Inferno. Suplica-lhe a graça divina da Redenção. Para tal, ele ressalta a vida de Jesus Cristo e coloca em relevância os sofrimentos do Filho de Deus que, para salvar a humanidade, foi crucificado e suportou as dores do mundo. Utilizando-se de responsos e orações para obter a salvação o Imperador, o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa assim se manifestam:

BISPO
LIÇÃO
Responde mihi cuantas son
Mis maldades y pecados
Veremos si tu pasion
Bastará á mi redencion,
Aun que mil veces doblados.
Pues me heciste,
Cur faciem tuam escondiste
Y niegas tu piedad
Al ánima que redimiste?
Contra *folium* escribiste
Amargura y crueldade.
RESPONSO
Memento mei, Deus Señor,
Quia ventus est vita mea;
Memento mei, redentor,
Envia esfuerzo al temor
De mi alma dolorida.
Ay de mi!
De profundis clamavi
Exaudi mi oracion. (...)
BISPO
Ó remos maravilhosos,

Ó barca nueva segura,
Socorro de los llorosos;
Ó barqueiros gloriosos,
En vos está la ventura. (...)
Pasadme esta alma por Dios,
Porque el infierno me espanta. (...)
Yo confio
Em Jesu Redentor mio
Que por mi se desnudo
Puesta sus llagas al frio.
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 483-521).

PAPA
LIÇÃO
Quare de vulva me eduxisti
Mi cuerpo y alma, Señor?
Em tu silla me subiste
Em tu lugar me pusiste
Y me heciste tu pastor:
Mejor fuera
Que del vientre no saliera
Y antes no hubiera sido
Ni ojo de hombre me viera
Y como el fuego á la cera
Me hubieras consumido.
RESPONSO
Heu mihi! Heu mihi! Señor,
Quia peccavi nimis in vita:
Quid faciam, miser peccator?
Ubi fugiam, mallechor?
Ó piedad infinita
Para ti (...).
PAPA
Ó gloriosa María
Por las lágrimas sin cuento
Que lhoraste em aquel dia
Que tu hijo padecia
Que nos libres de tormento
Sin tardar;
Por aquel dolor sin par
Cuando em tus brazos lo viste
No le pudiendo hablar
Y lo viste sepultar
Y sin él, dél te partiste. (...)
Ó pastor crucificado,
Como dejas tus ovejas
Y tu tan caro ganado!
Y pues tanto te há costado
Inclina á él tus orejas.
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória,* C.E.T, Vv. 768-816)

Tanto o Bispo quanto o Papa também pedem clemência a Deus pelos maus atos cometidos em vida, contrários à verdadeira lei de Deus. Sendo membros da Igreja

Católica e representantes do Poder Espiritual, eles são instigados a confessar seus pecados e diante da possibilidade de irem para o Inferno, imploram a piedade e a graça divina. Neste Auto Vicentino percebe-se a desfiguração/ridicularização das personagens da alta sociedade portuguesa – nobres e membros da Igreja. Todos causam riso cômico, pois perderam os privilégios conquistados em vida e as riquezas mundanais. Sem nenhuma exceção tanto os representantes do poder temporal quanto os do poder espiritual passam por uma espécie de parodização do sacro, fenômeno estritamente original da literatura medieval. Dentro desse contexto, constatamos, mais uma vez, que o profano e o sagrado se completam, prevalecendo a ambivalência da carnavalização que escarnece e destrói a integridade de uma sociedade ordenada. Portanto, as orações e as súplicas pelo arrependimento ditas por cada personagem vicentino adquirem um tom jocoso oriundo, certamente, do riso pascal (liturgias e orações paródicas), ou do riso de Natal (Festa dos Tolos), como bem ressalta Bakhtin (1996).

Contudo, voltemos a nossa atenção para a fala do Bispo que ressalta a questão dos "remos maravilhosos". Segundo López, os referidos remos simbolizam a salvação das almas. Trata-se de um elemento simbólico ligado à barca, ao movimento da barca, à travessia. Este símbolo, conforme o autor, se repete nas três barcas vicentinas. Eles trazem a inscrição das Chagas de Cristo – elementos religiosos de grande adoração em Portugal e em toda a Cristandade Medieval. Estão ligados aos símbolos que representam a nação portuguesa. (LÓPEZ, 2006, p. 184-185) Merece destaque também a fala do Papa quando se reporta à Virgem Maria que derramou muitas lágrimas pelo filho que padecia, Jesus Cristo. Quando fala sobre a morte de Cristo na cruz, implorando-lhe a Redenção. Vale a pena dizer que na *Barca da Glória* há ainda outro elemento que nos remete à salvação: a vela que os Anjos desferem. Nela encontramos o crucifixo pintado. Para Bernardes a cruz na vela "evoca o caso dos Cavaleiros de Cristo salvos na Barca do Inferno e a vigem para o Céu parece relacionar-se com o percurso da Cruzada em que os senhores do Poder estão, apesar de tudo, comprometidos." (BERNARDES, 1996, p. 523). Dessa forma, a *Barca da Glória*, ainda seguindo os apontamentos de Bernardes, representa, no "cômputo do intertexto vicentino, uma verdadeira apologia da Oração, funcionando, por essa via, como uma verdadeira consagração do Lirismo." (BERNARDES, 1996, p. 523).

Com relação ao *Auto da História de Deus*, as falas de Jó e São João chamam a atenção. No auto Mundo e Tempo lamentam "os quantos haveres" que Jó havia sofrido e quanta riqueza havia perdido em tão pouco espaço de tempo, "porque Satanás o achou

excelente/ todos seus bens lhe tem assolados / e Job paciente.” Contudo, o representante do Mal continuou a tentar-lhe, mas Jó manteve-se fiel a Deus: “Eu creio, Mundo, que o meu Redentor / vive, e no dia mais derradeiro / eu o verei Redentor verdadeiro / meu Deus, meu Senhor e meu Salvador.” Satanás então tocou em Jó deixando-o coberto de lepra. O Tempo, a mando de Deus, anuncia o momento final da vida de Jó. A Morte vem e o leva consigo: “vinde cá, bom homem, que este é dor maior.” (VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 445-548). E na hora da morte, Jó diz a seguinte oração:

JÓ
Memento mei, Deus Senhor
Porque vento é minha vida.
Apressa-te muito asinha
Favorece o meu temor
E a minha alma encaminha.
Peccante me quotidie
Et non me poenitentem
Meus espíritos já não sentem;
Timor mortis, conturbas me.
Ubi fugiam, que farei?
Circumdederunt me dolores:
Ajuda-me, Rei dos senhores
Não te alembre que pequei
Esqueçam-te meus errores.
Manus tuae fecerunt me
Oh! Não me desfaças ora;
Acorre-me, Senhor, agora,
Que a minha vida ida é,
E a morte é de mi senhora.
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 549-567)

Jó lamenta o fim da sua dolorosa vida. Pede perdão a Deus pelos pecados que cometera mesmo sem saber, por pura inocência ou por malícia do sobreviver. Na hora da morte, suplica a Deus a salvação, pois “a morte é de mi senhora”. Depois de Jó ser levado pelos Padres da Lei da Escritura (Moisés, Isaías, David e Abraão), chega a vez daquele que representa a Lei da Graça: São João. Ao modo de Jó, este também se viu perseguido por Satanás e enfrentou-o bravamente, confiante no Senhor Deus. E num momento de libertação do Mal, anunciou a todos “os mortais da terra” a chegada do verdadeiro Messias em tom de oração:

SÃO JOÃO
Ó mortais de terra, em terra tornados,
Pois são vossas almas de tão fina lei,
Abri vossos olhos, que ecce agnus Dei,
Que veio ao mundo tirar os pecados.
Ele é por certo;
Crede esta voz claramente em deserto
E levantai-vos do pó desta vida

Pegai-vos com Cristo,
Que é certa guarida,
Que de sua mão está o Céu aberto,
E a glória vencida.
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 767-775)

De acordo com o trecho citado, pegar-se com Cristo é "certa guarida", pois aquele que tem fé no Filho de Deus terá "glória vencida", um lugar no Céu. Como reforça Santo Agostinho (2001) é por meio das orações, súplicas e arrependimentos (justificação) que se pode ser perdoado e aceito por Deus recebendo ainda do Espirito Santo a renovação do coração pecador habilitando-o às boas obras.

Portanto, a mentalidade criada em torno das orações, das súplicas e do arrependimento como elementos da salvação foi bastante difundida na Idade Média, afinal, na tradição medieval, entre aqueles que guerreavam e aqueles que trabalhavam, havia aqueles que oravam e suplicavam a graça divina. Dessa forma, o ato de orar, assim como o de suplicar e o de arrepender-se enriqueceu o imaginário vicentino, bem como o dos fiéis cristãos do medievo acerca da morte, da vida no Além-túmulo, do julgamento, da luta final da alma humana entre as forças do Bem e as do Mal e do processo de Salvação. Textos seculares como o Pai Nosso, a Ave-Maria, o Ofícios dos Mortos, as passagens bíblicas, as narrativas bíblicas, os cânticos bíblicos, as orações em latim, aparecem como *resíduos* religiosos e culturais de uma época distante, com força e vitalidade, numa época de conquistas, expansão comercial e territorial, descobertas, que foi o século XVI, demonstrando assim, a relação existente entre o dramaturgo português, as tradições culturais e religiosas oriundas de tempos remotos, bem como o modo de pensar e sentir a espiritualidade do povo português, a fé em Deus, no poder da Igreja e da Cristandade que tanto se fortalecia pela Europa e pelo mundo, colocando em sua obra um conjunto de imagens/representações que melhor justificam/demostram o processo da salvação eterna da alma humana tão difundida nos manuais de bom comportamento e virtudes criados pelos clérigos que constituíam o poderio religioso do catolicismo, influenciando assim, o teatro de sua época. "E serão os portugueses os povos que no contexto cultural e religioso da Europa de então continuam perseverando sua atitude transcendental de humildade e sua preocupação central, a salvação de sua alma (...)." (COSTA, 1989, p. 35).

De cunho religioso e moral, as obras de Ariano Suassuna também ressaltam o poder da oração, das súplicas e do arrependimento. Nelas, a presença de *resíduos* do medievo é extensa e complexa. Nos textos do autor em análise, assim como vimos na

obra de Gil Vicente, em destaque na Trilogia *das Barcas*, a parodização do sacro é algo de extrema importância. A permanência das liturgias e orações paródicas oriundas das festas populares (Festa dos Tolos, Festa do Burro) da Idade Média são facilmente encontradas na obra de Suassuna, em especial no enterro do cachorro xaréu e na invocação da Compadecida, momentos de pura comicidade a partir do pensamento religioso. Vejamos: o *Auto da Compadecida* começa com a história da Mulher do Padeiro querer benzer o cachorro (ATO I) que se encontra doente e por isso, à beira da morte:

> CHICÓ
> (...) Juro como ele vem. Quer benzer o cachorro da mulher pra ver se o bicho não morre. A dificuldade não é ele vir, é o padre benzer. O Bispo está aí e Padre João não vai benzer o cachorro. (SUASSUNA, 2005, p. 17).

O ato de benzer está diretamente ligado à oração, ou melhor, benzer-se é o mesmo que orar. É um elemento de fé, de proteção e de salvação. Quando se benze algo ou alguém geralmente se diz "Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo" confirmando assim, a Santíssima Trindade. De acordo com a tradição cristã medieval era comum o padre, o bispo ou qualquer outro religioso benzer os enfermos, fazendo o sinal da cruz na testa e/ou no corpo, visando dar aos doentes força espiritual e consolo durante o período da doença, além de suplicar ao Senhor a cura e o livramento de todo o Mal principalmente na hora da morte. (HELLERN; NOTAKER; GAARDER, 2000, p. 187). Assim diz Chicó: "(...) hora de se chamar padre é a hora da morte (...)". (SUASSUNA, 2005, p. 21). Logo em seguida, xaréu, o cachorro da Mulher do Padeiro, morre na porta da Igreja. A partir de então, ela deseja que o cachorro seja enterrado com dizeres em latim:

> MULHER
> (...) Enterra e tem que ser em latim. De outro jeito não serve, não é? (...).
> SACRISTÃO
> Xaréu, absolve, *Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculi delictorum*.
> TODOS
> Amém.
> (SUASSUNA, 2005, p. 46-55).

Nesta passagem da obra nota-se que Suassuna recorreu à tradição do Oficio dos Mortos, fato que nos aproxima do *Auto da Barca da Glória*, texto vicentino que muito ressalta tal oficio, reforçando assim, também no século XX, a importância e

permanência dos atos de encomendar e encaminhar a alma do defunto para o caminho da Salvação e de Deus. Por essa prática religiosa a Mulher do Padeiro deseja, a todo custo, que seu cachorro seja enterrado no cemitério da cidade com todas as honras fúnebres e com palavras/orações em latim. Com a ajuda de João Grilo o enterro acontece. Tal ação é lembrada no Além-túmulo em especial no momento do julgamento final. Assim diz o Encourado na hora do julgamento: "(...) E o trecho que foi cantado no enterro é uma oração da missa dos defuntos". (SUASSUNA, 2005, p. 128). Esse fato também nos aproxima de um outro auto vicentino, a *Barca do Inferno*. Nele, a figura do Enforcado, antes de morrer, recebe as bênçãos do Padre e ouve palavras dos saltéros em latim. Isso demostra que a tradição do Oficio dos Mortos e das orações em latim ainda sobrevivem na imaginação do povo brasileiro e em grande demasia no Romanceiro Popular do Nordeste do Brasil. Como ressalta Rabetti (2005), o teatro de Suassuna estabelece vínculos marcantes com a religiosidade, o cultural, as tradições e as artes de mais longa duração. Nos fragmentos fica clara a existência de uma mentalidade cristã medieval em torno das tradições religiosas difundidas pela Igreja Católica ao longo dos séculos. Para a autora Suassuna discute o teatro do seu tempo, transitando entre o sacro e o profano, em suas relações com a mentalidade e a forma de pensar a cultura e a espiritualidade popular. (RABETTI, 2005) Esse fato reforça a aproximação *residual* entre a sua obra e a de Gil Vicente.

No segundo ato do *Auto da Compadecida*, quando o bando de Severino invade a cidade e prende o Padre, o Bispo, o Sacristão, o Frade, João Grilo, Chicó, a Mulher do Padeiro, o Padeiro na Igreja e resolve matá-los, a aflição toma conta de todos os personagens. Contudo, todos morrem abençoados e absolvidos pelo Frade que sendo homem de fé e temente a Deus, humildemente intercede e reza por todos na hora da morte:

> FRADE
> Severino! (...)
> Deixe eu confessar esse povo.
> SEVERINO
> O senhor frade vai me perdoar, mas não tenho tempo. A polícia pode voltar e tenho que matar vocês de um por um.
> FRADE
> Então vou absolver todos condicionalmente, e peço ao padre que faça o mesmo. (...).
> (O PADRE E O SACRISTÃO COMEÇAM A REZAR.)
> SEVERINO (AO SACRISTÃO)
> Que é isso, quer deixar o Padre sem poder rezar o ofício?
> SACRISTÃO
> O ofício? Que ofício, o dos mortos? (...)

(SUASSUNA, 2005, p. 96-98).

Conforme o trecho da peça, podemos perceber que o Ofício dos Mortos, destacado mais uma vez na fala do Sacristão, faz-se presente no momento em que todos irão fazer a travessia para em seguida serem julgados no Além-túmulo. Contudo, o ato do Frade de apegar-se com Deus, de pedir a benção e o perdão para todos na hora da morte, objetivando alcançar a graça divina e a salvação, é um ato cristão de exemplo e de fé, um ato santificado e bendito, fato que o torna, segundo a obra de Suassuna, um santo homem, e que também o aproxima do personagem vicentino, o Ermitão, de *Amadis Gaula*. Segundo Muniz (2008), a figura do Ermitão representa a renúncia das coisas do mundo. Em Suassuna, o Frade é um homem simples e de bom coração. Ele também renuncia as coisas do mundo em prol do bem-estar espiritual e da sua relação com o sagrado: "o processo de santificação dele está encaminhado por aí. Ele acaba de pedir para ser missionário e vai ser martirizado", assim diz o Encourado sobre o Frade. (SUASSUNA, 2005, p. 129). Na condição de homem de fé que luta pela salvação dos pecadores, o Frade também se aproxima dos quatro cavaleiros da Ordem de Cristo do *Auto da Barca do Inferno* que em nome de Deus, conseguem a salvação eterna. Notemos também que na luta para abençoar e proteger os demais personagens pecadores o Frade faz uma referência ao ato de confissão, sendo este um ato de fé e de salvação, passagem que nos remete ao *Auto da Barca do Inferno*, em especial às falas do Sapateiro. Ao ser condenado ao Inferno pelo Diabo este se apega ao poder da confissão e da comunhão: "Como pod'rá isso ser / confessado e comungado." (VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 321-322). Destaquemos ainda as falas entre o Corregedor e o Procurador:

CORREGEDOR
Confessastes-vos, doutor?
PROCURADOR
(...) Não cuidei que era extremo
Nem de morte minha dor
CORREGEDOR
Eu mui bem me confessei
Mas tudo quanto roubei
Encobri ao confessor.
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 693-700)

Como sabemos, a confissão é um dos sete sacramentos difundidos pela Igreja Católica. Morrer confessado significa morrer com os pecados relatados a um padre que

"concede perdão ao contrito". Nessa ocasião, o indivíduo deve sentir remorso e arrepender-se verdadeiramente dos atos pecaminosos cometidos em vida para assim garantir o perdão de Deus. (HELLERN; NOTAKER; GAARDER, 2000, p. 186). Voltando ao *Auto da Compadecida*, vejamos alguns momentos do texto em que os trespassados, mediante as acusações do Diabo, fazem súplicas a Deus e tentam a intercessão dos santos protetores dirigindo-lhes orações:

> BISPO
> Ai meu Deus! Valha-me Deus! Valha-me Deus nessa hora de angústia.
> PADRE
> São João, meu padroeiro, não me deixe ir para o Inferno, pelo amor de Deus.
> (SUASSUNA, 2005, p. 136).

No momento decisivo, a "hora da angústia", prestes às portas do Inferno, tanto o Bispo quanto o Padre se arrependem das falhas, suplicam o perdão e a proteção divina, bem como a proteção dos santos padroeiros. Contudo, o momento de maior importância nessa obra suasuana acontece quando João Grilo, confrontando o Diabo, intercede por todos, invocando, por meio de uma oração simples e risível, "um chamado especial", à mãe da justiça, a Compadecida:

> Valha-me Nossa Senhora,
> Mãe de Deus de Nazaré!
> A vaca mansa dá leite,
> a braba dá quando quer.
> A mansa dá sossegada,
> a braba levanta o pé.
> Já fui barco, fui navio,
> mas hoje sou escaler.
> Já fui menino, fui homem,
> só me falta ser mulher. (...)
> Valha-me Nossa Senhora,
> Mãe de Deus de Nazaré.
> (SUASSUNA, 2005, p. 144-145).

Essa oração simples, modesta e alegre, revela a verdadeira essência daqueles que dia após dia tentam com sabedoria e muito trabalho sobreviver numa sociedade gananciosa e injusta, os que podemos chamar de pobres e/ou desvalidos, pessoas que diariamente são exploradas pelos poderosos, mas que, diante das dificuldades e das angústias do mundo, não perdem a fé em Deus e nem na justiça divina. Como o Parvo do *Auto da Barca do Inferno* e como o Lavrador, a Regateira, a Moça Pastora e o Pastor

do *Auto do Purgatório*, João Grilo demonstra conhecer a palavra de Deus, mas de modo popular. Assim diz João Grilo à Compadecida:

> JOÃO GRILO
> (...) A senhora se zangou com o verso que eu recitei?
> COMPADECIDA
> Não, João, por que eu iria me zangar? Aquele é o versinho que Canário Pardo escreveu para mim e que eu agradeço. Não deixa de ser uma oração, uma invocação. Tem umas graças, mas isso até a torna alegre e foi coisa de que eu sempre gostei. Quem gosta de tristeza é o Diabo. (SUASSUNA, 2005, p. 145).

A oração cheia de graça proferida por João à Compadecida ressalta a pureza e a verdade existente no personagem. Estaria ele desrespeitando os seres celestiais? Não. João Grilo assim como as personagens do teatro medieval traz em sua essência a visão carnavalesca do mundo e da espiritualidade/religiosidade. A oração proferida por João Grilo no momento de invocação da Compadecida é totalmente risível e carnavalizada assemelhando-se assim às liturgias e orações paródicas oriundas do medievo. Neste caso, a naturalidade das palavras de João assume uma caracterização, conforme aponta Bakhtin (1996, p. 26-28), "dos cultos cômicos mais antigos", carregando, inclusive, em seu contexto "blasfêmias ambivalentes" que, embora degradassem o sagrado, simultaneamente, "regeneravam e renovavam". Dessa forma, constatamos que a oração de João Grilo além de possuir uma sistema de linguagem chã, ou seja, oriunda do povo sem muita cultura, possui também um "caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca", fato que se constata também em Gil Vicente, na cena em que o parvo, jocosamente, confronta o Diabo, ridicularizando-o. Lembremos que João Grilo também faz o mesmo com o Encourado. Ele traz ainda, no conteúdo da sua oração simplória, elementos referentes ao homem e ao processo evolutivo de nascer, crescer e renascer – "Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher" -, ou seja, João Grilo cumpriu todas as etapas da vida: nasceu, cresceu e tornou-se adulto. No entanto, só lhe falta ser mulher, fato que sugere, claramente, uma outra possibilidade de vida, uma reencarnação no corpo feminino. Outro fato que nos chama a atenção são os seguintes versos: "Já fui barco, fui navio, / mas hoje sou escaler". Neste caso, podemos pensar que o barco, o navio e o escaler, são, podemos assim dizer, funções cumpridas pelo homem na terra: o barco é, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2001), uma embarcação pequena e, na maioria das vezes com ou sem coberta. Simbolicamente, o barco também está ligado à passagem da vida para a morte; o navio é uma embarcação de grande porte e pode ser de guerra ou mercante; já o escaler é uma

embarcação muito pequena, de proa fina e popa larga, movida a remo, a vela ou a motor, ou seja, uma embarcação bem simples. Então, supõe-se que João Grilo passou por várias funções durante o plano terreno. Contudo, findou-se como um escaler, simples, mas forte e seguro. Vejamos algo importante no escaler: a presença dos remos e/ou das velas. Os remos e as velas são elementos presentes na Trilogia das *Barcas*. Estes elementos representam a salvação. Como vimos anteriormente, a Barca da Glória é um tipo de embarcação simples, forte e segura, ao contrário da Barca do Inferno. Sendo assim, podemos concluir que João Grilo, sendo um homem simples do povo, deveria obter, mediante as suas condições de vida, a salvação. Nos deparamos aqui com uma espécie de alegoria que representa o conflito entre a virtude humana e os atos de moralidade, compondo assim, um personagem cômico e dinâmico que peca pelo excesso de suas atitudes e funções cumpridas na Terra, que no caso de João Grilo são inúmeras, mas que se salva diante das suas ações inconscientes forçadas pelas circunstâncias da vida e do mundo. Dessa forma, podemos ressaltar que as leis terrenas podem ser burladas enquanto as divinas não, pois estas "são implacáveis" conforme aponta Suassuna (2014). Contudo, é no decorrer da obra, no momento de defesa dos acusados, após a exposição dos pecados pelo Diabo, que João Grilo se apega à Compadecida e pede ao Padre e a todos para rezar a Ave-Maria:

> JOÃO GRILO
> (...) Padre João, puxe aí uma Ave-Maria!
> PADRE (AJOELHANDO-SE)
> Ave-Maria, cheia de Graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres, bendito é o fruto de vosso ventre, Jesus.
> JOÃO GRILO
> Um momento, um momento. Antes de respondermos, lembrem-se de dizer, em vez de "agora e na hora de nossa morte", "agora na hora de nossa morte", porque do jeito que nós estamos, está tudo misturado.
> TODOS
> Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora na hora de nossa morte. Amém. (SUASSUNA, 2005, p. 147).

Percebemos ser a oração o elo entre os mortais e os seres celestiais. Neste fragmento, a Ave-Maria "puxada" pelo Padre, que também se chama João – nome de um dos doze apóstolos de Cristo -, reforça essa afirmação. Assim como no *Auto da Barca da Glória* o Padre, o Bispo e o Sacristão representam o poder espiritual. Eles são pecadores. Porém, é o Padre João que proferi a oração, símbolo da palavra divina, uma vez que tudo é transitório, instável e provisório, exceto a palavra eterna da salvação proferida pelos que crêem. Destaquemos também uma ação importante executada pelo

Padre ao rezar que representa o arrependimento e a fé: o ato de ajoelhar-se. Trata-se de um gesto ligado à oração e de extrema relevância para o processo da salvação. Ainda no decorrer do *Auto da Compadecida* outro momento nos chama a atenção: a fala do Padeiro em defesa da Mulher:

> PADEIRO
> (...) Perdoei minha mulher na hora da morte, porque a amava e porque sempre tive um medo terrível de solidão.
> (...) A prece que fiz por ela antes de morrer. O mais ofendido pelos atos que ela praticava era eu e, no entanto, rezei por ela. Isso deve ter algum valor. (SUASSUNA, 2005, p. 149-152).

Como na oração do Pai Nosso "Perdoai as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido" o Padeiro, diante da morte e da morte da esposa, foi capaz de perdoá-la, pois o amor que sentia por ela era maior que tudo. Na hora da morte ele foi capaz de perdoar e morrer de coração livre, rezando e clamando por uma boa morte e pela salvação de ambos. Lembremos também da oração feita pelo Frade que absolveu a todos dos pecados cometidos em vida, em especial os do Bispo, os do Padre e os do Sacristão. Assim diz a Compadecida: "Um momento, meu filho. Antes de dizer qualquer coisa, não se esqueça de que o Frade absolveu a todos condicionalmente e rezou por eles". (SUASSUNA, 2005, p. 153). Segundo Guidarini, nesta obra de Suassuna "é a exegese católica que prevalece". Nela, todos os personagens "estão sujeitos aos planos da Salvação". Nela, ele toma de empréstimo os recursos dos autos medievais, bem como explora profundamente o tema da salvação do homem pela misericórdia divina. (GUIDARINI, 1992, p. 38-43).

A oração também está presente no *Auto de João da Cruz*. Neste texto de Suassuna, podemos destacar seis momentos importantes referentes ao ato de orar, suplicar e arrepender-se. No primeiro ato, João da Cruz revoltado com a sua vida simples e humilde, despreza a alegria da mãe e da amiga Regina, pois ambas estão entusiasmadas e cheias de fervor para a festa de Natal, a comemoração do nascimento de Cristo, também data do aniversário de João da Cruz. Regina irá participar da marujada[60] e representar o papel de Nossa Senhora interpretando uma cantiga popular

[60] Trata-se de uma festividade religosa que acontece na época do Natal, constituída quase que exclusivamente por mulheres, cabendo a estas a sua direção e organização. Nela, os homens ocupam a função de tocadores ou simples acompanhantes. "A nossa marujada", segundo Câmara Cascudo (2002), "é estritamente caracterizada pela coreografia, cujo motivo musical único é o retumbão. A Marujada é comandada por uma Capitoa e uma Subcapitoa". Não há um número específico de participantes na marujada brasileira, nem tampouco há papéis complexos a desempenhar. Não há uma dramatização de efeito como no Auto. Contudo, a marajuda brasileira "é bastante híbrida". Nela podemos encontrar *resíduos* de folguedos náuticos, reisados, taieiras, pastoris. Ainda nesta festividade, podemos encontrar

que versa sobre a morte, a travessia, o julgamento e a salvação. Sobre Regina e sua religiosidade, João da Cruz ao falar com a Mãe afirma: "(...) Regina é uma boa moça. Mas reza demais." (SUASSUNA, 1950, p. 09). No entanto, assim como a Nossa Senhora da Marujada, protetora dos desvalidos, Regina ocupará lugar de defesa no julgamento de João. Ela lutará com fé para a salvação do amigo. Ainda no primeiro ato, destaquemos também as ações do Peregrino que nas suas falas sempre louva a Deus:

> PEREGRINO
> Seja bendito o pão que Deus nos dá
> E a terra, as águas, frutos e rebanhos.
> Seja bendita a chuva benfazeja
> E a seca que dizima as plantações.
> A relva muda, as árvores e as pedras,
> Todas as coisas cantam, tudo canta.
> A terra castigada se resseca
> Sob o sopro do vento solitário
> Mas tudo vive e morre na vontade
> Daquele cuja glória o céu proclama. (...)
> (SUASSUNA, 1950, p. 12).

Louvar e exaltar a palavra divina é orar. Vejamos que o Peregrino, na condição de homem temente a Deus, agradece por meio do seu louvor, o pão de cada dia, as coisas do mundo, a vida e tudo de bom ou de ruim que acontece às pessoas, uma vez que "tudo vive e morre na vontade / Daquele cuja glória o céu proclama". Neste caso, as palavras de fé do Peregrino têm o sentido de gratidão. Assim diz o Peregrino a João: "Sou capaz de Louvar a Deus por toda a noite". Lembremos que o Peregrino é um homem santo e por isso representa o poder espiritual assim como as personagens do Anjo da Guarda e do Anjo Cantador. Como seres iluminados e de boas ações, libertos dos pecados mundanos, eles sempre trocam um cumprimento religioso entre si, dizendo: "Louvado seja Deus! Para sempre seja louvado!". No final do segundo ato, quando João da Cruz se entrega às forças do Mal e se sente culpado pela morte da mãe e do pai, o Anjo da Guarda junto com Regina no enterro dos pais de João da Cruz, proferem a seguinte oração:

> ANJO DA GUARDA
> "Eu sou a ressureição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, viverá. E todo aquele que vive e crê em mim não morrerá eternamente". Acredita nisto?
> REGINA
> Acredito sim. (...). (SUASSUNA, 1950, p. 38).

---

referências à uma barca perdidada no mar e aos milagres da Virgem Maria. (CASCUDO, 2002, p. 369-370)

Neste fragmento Suassuna recorreu a uma passagem bíblica (João, 11:25-26) que versa sobre a crença em Deus e na vida eterna. Essa oração está inserida na história da ressurreição de Lázaro. Este encontrava-se morto devido a uma terrível enfermidade. No entanto, foi ressuscitado por Cristo. Assim como Lázaro João da Cruz encontrava-se "morto" para si e para o mundo vivendo a enfermidade das trevas. Somente Deus, a quem ele tanto renegava, poderia salvá-lo, bem como às almas dos próprios pais condenados por ele à morte. Outro momento que nos remete à oração é a fala do Anjo Cantador a João da Cruz, no terceiro ato. Nesta ocasião, o Anjo Cantador versa, em forma de cantiga, a história de Silvério, o cangaceiro, que no passado havia salvado a vida do amigo João da Cruz. Mas antes louva a Deus e versa a seguinte oração:

> ANJO CANTADOR
> Santo, santo, santo é o Senhor Deus dos exércitos. Os céus e a terra estão cheios de sua glória. Hosana nas alturas. Bendito seja o que vem em nome do Senhor. Hosana nas alturas. (SUASSUNA, 1950, p. 42)

Depois do relato do Anjo Cantador, João da Cruz reencontra o seu amigo Silvério. Este encontra-se numa situação de perigo e, para não morrer, precisa da ajuda de João. Tocado pelas súplicas do amigo ele se pega com Deus e conhece a verdade:

> JOÃO DA CRUZ
> Valha-me Deus, valha-me Deus, valha-me Deus! Quem sou eu? Silvério vai morrer! Ah, não. Vá, meu cavalo. Perca-se tudo quanto acumulei, contanto que se salve meu amigo. Vá meu cavalo e salve o meu amigo. (Toque alegre de clarins e fanfarras. João cai de joelhos ...).
> GUIA (AO CEGO)
> Você foi derrotado. Sua presa está ali de joelhos, rezando com remorso.
> (SUASSUNA, 1950, p. 45-46).

Ouvindo palavras do Bem, orações e louvores, João da Cruz começa a dar conta da verdade. Ele já tinha ciência de ter causado a morte do pai e da mãe. Agora, diante da possibilidade da morte do amigo, ele finalmente consegue se libertar do Mal que o cercava. Por meio de uma boa ação, João tenta salvar a vida do amigo Silvério. Mas para que isso pudesse acontecer, teria que abrir mão das suas conquistas e arrepender-se de todos os males cometidos na vida: "Perca-se tudo quanto acumulei, contanto que se salve meu amigo. Vá meu cavalo e salve o meu amigo". João da Cruz, em nome da amizade, apega-se com Deus, cai de joelhos arrependido e reza com remorso, como bem demonstra a fala do Guia ao Cego, os agentes do Mal. Essa passagem do *Auto de João da Cruz* também nos aproxima da história de Jó, no *Auto da História de Deus*. Jó perde

todos os seus bens, é tentado pelo Diabo, mas, apega-se à Deus e é salvo. Voltemos a citar ainda a personagem do Ermitão, do *Amadis Gaula*, que prega o amor a Deus e o desapego material das coisas do mundo.

Por último, citemos o momento final do julgamento de João da Cruz. Diante de toda a corte celestial João é julgado. O cego e o Guia citam todas as acusações contra João da Cruz. Porém, Regina, no ato de defesa do amigo, recita a seguinte oração/invocação:

> REGINA
> (...) Ó surja, amigo oculto, e salve João. / Eu conjuro as celestes potestades, / Conjuro os tronos e as dominações! / Ouçam o apelo de quem ama e sofre / E devolvam-me a vida de meu João! (SUASSUNA, 1950, p. 62).

Apegando-se às potestades celestiais, Regina invoca, por meio da oração, o amigo oculto, aquele que possa surgir em defesa de João e salvá-lo do Inferno. Neste caso, a oração de Regina se aproxima da oração feita por João Grilo no *Auto da Compadecida*, uma oração simples, mas de grande poder de fé. Uma oração de intervenção e salvação, fato que também nos aproxima das orações encontradas nos textos vicentinos, em especial na *Barca da Glória*, uma vez que Regina, neste auto de Suassuna, representa o poder temporal e espiritual ao mesmo tempo.

Segundo as pesquisas de Novais (1976), esta obra de Suassuna, assim como as demais, explora temas que se aproximassem dos assuntos do povo, da religiosidade, da crença do povo, das histórias populares, bem como de toda uma tradição já existente, como a medieval. Nela, o social, o religioso e a moral ganham destaque – a pobreza de João e dos retirantes pelo Nordeste do Brasil, a questão da seca que assola o sertão nordestino e afeta os desvalidos com a falta de água e de comida, a ganância pelo poder daqueles que se aproveitam da miséria alheia, a crença do povo em Deus, nos santos e nos milagres, o comportamento social dos pobres e suas ações/decisões tomadas pelo circunstancial da vida, a distorção das leis da sociedade e dos homens e a firmação na lei divina, que não pode ser distorcida ou burlada -, e, diante deste contexto, o autor faz uso de *resíduos* medievais transplantados para a cultura brasileira configurando assim a sua essência dramatúrgica. Escrevendo sobre "o homem sertanejo" Suassuna escreveria sobre "o homem brasileiro e o homem de qualquer lugar", assim afirma Novais (1976, p. 41), estando o autor ciente do universo de valores e virtudes que envolve o povo brasileiro e o seu teatro, principalmente no que que se refere à salvação e às leis divinas. Dessa forma, fica clara a existência de *substratos mentais* referentes à forma de pensar e

sentir os elementos da salvação – orações, súplicas, arrependimentos, cânticos - na supracitada obra de Suassuna, já que os valores religiosos assumem uma posição importante na sua criação dramatúrgica e literária.

Na *Farsa da Boa Preguiça* a oração é o elemento fundamental para o desfecho da história. Dona Clarabela e Seu Aderaldo depois de tanto aprontar na vida são perseguidos pelas forças do Mal. Lembremos que tanto Dona Clarabela quanto Seu Aderaldo cometeram o pecado da luxúria, do adultério, da avareza e outros; ambos viviam a bel prazer e não acreditavam em Deus. Para Dona Clarabela: "Deus (...) Ora Deus! Isso é coisa superada (...). Deus é uma ideia superada e obscurantista, inventada pelos impostores e exploradores (...)". (SUASSUNA, 2008, p. 113). E para Seu Aderaldo, tudo era besteira. Nada existia, não existia Deus, nem Céu e nem o Inferno. Ele só acreditava em si mesmo, no trabalho e em suas riquezas: "Eu acredito, lá, em besteira, Simão Mestre-Sala? Eu sou homem emancipado! Só acredito no que gosto e só gosto do que é meu! (...) Vocês vivem com uma besteira de Inferno e Céu! Olhe, Simão: da minha cabeça pra cima eu só acredito, mesmo, em chapéu! (SUASSUNA, 2008, p. 286-287). Os dois são exemplos da corrupção social, pois só pensam em ganhar dinheiro fácil e, na maioria das vezes, de modo ilícito. São opressores da sociedade, exploram o outro e diminuem os valores, as virtudes e as crendices dos desvalidos. São ainda descrentes do sagrado, profanadores das tradições culturais e religiosas. Segundo o próprio Ariano Suassuna (2008), são dois "personagens cosmopolitas", não tementes a Deus e que desafiam as leis espirituais. São zombeteiros, argumentadores, desnorteados, irreverentes e incrédulos. São personagens que representam "o Brasil dos dominadores", dos "corruptos", dos "antinacionais". Contudo, no final do terceiro ato, ambos são ameaçados pelos diabos (Andreza, Fedegoso e Quebrapedra) de serem arrastados para o Inferno. E somente o poder oração poderia salvá-los do Mal eterno. Vejamos:

FEDEGOSO (A ADERALDO)
Como chefe desta patrulha do Inferno
Vim avisá-lo: você e sua mulher, Clarabela,
Só tem sete horas de vida!
Dentro de sete horas,
Venho buscar você e ela!
Se, daqui até lá, você achar
Quem reze, por você dos,
Um Pai-Nosso e uma Ave-Maria,
Apesar de todos os nossos feitiços e encantos
Vocês escapam, por causa

Da Comunhão dos Santos! Se não acharem,
Vão para a infâmia da solidão,
Do sofrimento no fogo
Queimoso e amaldiçoado!
(SUASSUNA, 2008, p. 305-306).

Perseguidos pelas forçar do Mal, num momento de sufoco, prestes da hora final, crentes agora dos seres infernais que os rodeavam, Clarabela e Aderaldo precisavam, desesperadamente, encontrar alguém que pudesse orar por eles. No entanto, como cometeram muitos atos maléficos na vida (foram ruins com o povo e só pensavam em si mesmos), não seria fácil encontrar alguém de bom coração para rezar por eles. Começa então um grande desafio. Tanto Dona Clarabela quanto Seu Aderaldo partem em busca de quem tivesse compaixão por eles e, assim obter a salvação. Só que eles fracassam:

ADERALDO
(...) Não achei ninguém para rezar
E o prazo está se esgotando!
CLARABELA
Já sei uma solução:
Eu rezo por você e você reza por mim!
ADERALDO
O Cão disse que só serve outra pessoa!
CLARABELA
Minha Nossa Senhora!
Quem quer rezar, aí, um Pai-Nosso
E uma Ave-Maria por nós dois?
Deus meu!
Em último caso, rezem por mim
E deixem Aderaldo,
Que sempre foi pior do que eu!
ADERALDO
Você é besta, Clarabela? Quem reza por mim?
Vejam que o dono do dinheiro sou eu!
Dou dez contos por um Pai-Nosso
E cinco por uma Ave-Maria! (...) (SUASSUNA, 2008, p. 309-310).

Ninguém foi encontrado para rezar uma oração pelo casal. No desespero, Aderaldo tenta comprar com o seu dinheiro um Pai-Nosso e uma Ave-Maria. Entretanto, como vimos anteriormente, a oração é uma conversa com Deus, um ato de fé, de arrependimento e súplica, de bondade e verdade. Neste caso, o dinheiro não poderia comprar a salvação, pois não se pode corromper as leis de Deus, assim afirma Suassuna (2008). Somente a fé verdadeira poderia salvá-los de fato. E por falta das orações os diabos, depois das sete horas, reaparecem e levam consigo Dona Clarabela e Seu Aderaldo:

FEDEGOSO
As sete horas se passaram,
Vocês estão desgraçados! (...)

CLARABELA
Aderaldo, me acuda! Ai!
ADERALDO
Me acuda, uma peida! Eu estou indo com você!
(SUASSUNA, 2008, p. 312).

Depois disso, os diabos reaparecem e travam uma luta com Simão e Nevinha. Eles expulsam os diabos e ficam sabendo do fato ocorrido com Clarabela e Aderaldo. No entanto, somente no momento final do texto, com a ajuda de Simão Pedro, um ser celestial, é que Simão e Nevinha, movidos pela compaixão do casal condenado, rezam um Pai-Nosso e uma Ave-Maria; oram pela salvação do casal de pecadores:

NEVINHA
Vamos rezar, Simão!
SIMÃO
Não dá tempo não!
SIMÃO PEDRO
(...) Se vocês estiverem treinados, mesmo,
Dá tempo!
NEVINHA
Corre, Simão! Tira, que eu entro!
SIMÃO
Ai, meu Deus! Já estou atrapalhado. (...)
(...) Ah, já me lembrei! Pai Nosso (...)
NEVINHA
O pão nosso (...)
SIMÃO
Ave Maria (...)
NEVINHA
Santa Maria (...)
(SUASSUNA, 2008, p. 322-323).

Como se vê, Suassuna recorre em quase toda a sua obra a elementos morais e religiosos. Simão e Nevinha são pessoas simples e honestas. Sobrevivem do seu próprio trabalho, são tementes a Deus e acreditam na justiça divina. Eles representam os tipos populares. Ao lado "dos Cantadores, dos Vaqueiros, dos Camponeses e dos Pescadores", representam o Brasil "superposto da burguesia cosmopolita, castrado, sem-vergonha e superficial", como Seu Aderaldo e Dona Clarabela, dois personagens que vivem da exploração capitalista e das demais coisas mundanais, tipos incrédulos e pecadores. Eles formam uma dupla de descrentes das leis de Deus e da Igreja Católica. Para eles, Deus, O Diabo, o Céu e o Inferno são fenômenos do medievo, coisas ultrapassadas. Assim, Simão e Nevinha se aproximam dos personagens do *Auto do Purgatório* – como aqueles que cometeram pequenos pecados: os veniais -, e Aderaldo e Clarabela, se aproximam dos personagens do *Auto da Barca da Glória* – como

aqueles que pecaram gravemente e com total ciência, mas na hora da morte, suplicaram o perdão divino.

Em *As Conchambranças de Quaderna* as orações, as súplicas e os arrependimentos aparecem com maior relevância nos momentos de real precisão: quando se dá a presença do Diabo e na possibilidade de alguém ir para o Inferno. Esta obra de Suassuna gira em torno de uma armação elaborada por Quaderna e Dona Júlia para afastar o marido da amante. Dona Júlia faz um pacto com o Diabo e o invoca para um julgamento. Ele é intimado para defendê-la no processo de separação contra o marido, Manuel: "Fiz um contrato para o Diabo carregar este nojento, meu marido Manuel Sousa! Eu dava ao Diabo a minha alma, contanto que hoje, bem cedo, ele trouxesse Manuel pra casa e depois carregasse ele, abraçado a Carmelita, todos dois para o Inferno (...)". (SUASSUNA, 1987, p. 39).

Destaquemos nesta obra de Suassuna três momentos importantes em que há referências à oração, à súplica e ao arrependimento. Primeiramente, a história do morto que está sendo velado no cartório da cidade. Trata-se de um mendigo que pedia esmolas na porta de entrada do Cartório. Contudo, é na fala do Juiz, um velho míope, que encontramos uma alusão ao Ofício dos Mortos:

> JUIZ
> Mas é possível? Não houve jeito de nos livrarmos desse defunto sem dono? (...)
> QUADERNA
> (...) Morreu na rua. Mas, como pedia esmola sentado ai, na porta do cartório, ficaram logo dizendo que era nossa obrigação!
> JUIZ
> (...) Estou vendo, aqui! Coitado de Pedro Cego, morrer assim (...).
> (...)Pedro Cego que a terra lhe seja leve! (...).
> QUADERNA
> Doutor, isso aí é um porco!
> JUIZ
> Não diga isso! Respeite os mortos! Respeite Pedro Cego, que ele já morreu!
> QUADERNA
> (...) Mas isso aí é um porco e ainda está vivo!
> JUIZ
> Ora pinóia! E onde é que está esse peste desse defunto para pelo menos se rezar por alma dessa desgraça?
> QUADERNA
> Mais pra lá! Mais pra lá!
> (SUASSUNA, 1987, p. 28-29).

Nesta passagem da obra, Suassuna ressalta a importância que os mortos têm para a sociedade, bem como os cuidados e os tratamentos devidos aos defuntos. Destaca-se

aqui, o fato do Juiz querer rezar o Ofício dos Defuntos em prol da alma de Pedro Cego. Citemos também o momento em que Quaderna, disfarçado de Diabo, chega, invocado por Dona Júlia, no recinto do julgamento e ressuscita Pedro Morto, dando prova a todos de que o Diabo existe. Nesta hora, o advogado Ivo ajoelha-se e pede perdão a Deus:

> QUADERNA
> Pedro Cego, eu sou o Diabo! Levante-se do seu caixão! Venham, forças infernais, venham Demônios sangrentos. (...).
> IVO
> (Ajoelhando-se) Valha-me Nossa Senhora! Meu Deus, tenha compaixão deste pobre pecador! (...)
> (...) Ai, meu Deus!
> (SUASSUNA, 1987, p. 44).

Diante da ação executada pelo suposto Diabo, de Ressuscitar Pedro Cego, Ivo, o advogado destemido e ateu, logo borra-se de medo e se apega com Deus, lembra da existência divina e pede compaixão pelos atos pecaminosos cometidos em vida, buscando assim, a proteção do Criador. No desenrolar da confusão, durante o Processo do Diabo, depois de perder a causa e não mais levar a alma de Dona Júlia e a do marido para o Inferno, conforme antes pactuado, o Diabo resolve então levar o advogado. Este então, na hora da agonia, apega-se ao Frei Roque, a São Francisco e a Cristo, arrependendo-se mais uma vez de ser um ateu e de não acreditar em Deus e na corte celestial:

> QUADERNA
> (...) Pois se não pode ir a cliente, carrego o advogado! (...)
> IVO
> (...) Minha Nossa Senhora! (...) Doutor Frei Roque, me acuda! (...)
> Pelo amor de São Francisco! (...)
> FREI ROQUE
> (...) um ateu!
> IVO
> eu me arrependo! (...) Renuncio ao ateísmo! (...) Cristo era filho de Deus! Frei Roque, deixe de ser ruim! Me acuda logo (...).
> (Frei Roque salta do lugar onde está, apresenta a cruz de madeira ao Diabo-Quaderna e vai pronunciando palavras em latim. O Diabo vai recuando).
> (SUASSUNA, 1987, p. 48).

Vimos que o arrependimento é um elemento importantíssimo no processo da salvação. Na hora fatal, o advogado Ivo, um convicto ateu, apega-se com Nossa Senhora, com São Francisco, com Cristo e com o próprio Frei Roque, representante espiritual da corte celestial na terra. Arrepende-se de ser um incrédulo. Frei Roque, por sua vez, para combater o Diabo faz uso de recursos eclesiásticos que também

apareceram nas obras vicentinas como a cruz de madeira e as palavras proferidas em latim, elementos estes diretamente ligados ao ato da fé e da salvação. Para salvar Manuel, Carmelita e o Juiz, Frei Roque ainda utiliza o cordão de São Francisco e o ato da confissão como formas de salvação dos pecados e como ato de suplicar o perdão de Deus. Assim diz Frei Roque: "Ou você renuncia ou se lasca" (...) / "Muito bem! Com a ajuda de São Francisco, a vitória foi completa!" (SUASSUNA, 1987, p. 48). Portanto, é importante ressaltar que assim como no *Auto da Compadecida* a caranavalização do sacro também é bastante visível nesta obra de Suassuna. A modernização das imagens carnavalizadas do mundo, da fé e da espiritualidade humana se reflete nas ações de cada personagem presentes neste texto. A luta entre o representante do Bem e o representante do Mal adquire um tom cômico geral e converte-se num jogo insólito/degradante/grotesco que bem remontam às festas, aos carnavais, às diabruras e aos infernos, bem como às *sotties*, as farsas e outros modelos teatrais da Idade Média, como bem aponta Bakhtin (1996).

As orações, as súplicas e o arrependimento tanto estão presentes nas obras de Gil Vicente quanto nas de Suassuna. Estes atos sagrados e de espiritualidade aparecem nas obras dos referidos autores como elementos ligados à salvação e que foram amplamente difundidos pela Igreja Católica tanto no final Idade Média quanto na Contemporaneidade. Observemos que o uso do Pai Nosso, da Ave-Maria, do Oficio dos Mortos, das passagens bíblicas e de outras temáticas religiosas alimentaram o imaginário cristão a respeito da salvação da alma humana e o momento final do julgamento, a sentença final.

Entretanto, o diálogo existente entre os seres mortais e os imortais é algo que antecede o Cristianismo. Tanto as orações quantos as súplicas e o arrependimento estão presentes em culturas longínquas como a mesopotâmica, a egípcia, a grega, a romana dentre outras que constituíram a Antiguidade Clássica. Em *Gilgamesh*, epopeia que dignifica o herói humano mesopotâmico, encontramos várias referências ao ato de orar e suplicar. Vejamos como exemplo, a prece que Gilgamesh faz ao deus Shamash, no início do primeiro episódio, quando o herói mesopotâmico segue para a sua jornada rumo "à terra onde são abatidos os Cedros (...); onde nome de homem algum foi jamais escrito", dominado pelo "feroz gigante" Humbaba, o sentinela da floresta que nunca dorme:

> Gilgamesh disse ao glorioso Shamash: "vou para aquela terra, oh, Shamash, para lá eu vou; minhas mãos suplicam; protejei minha alma e trazei-me de volta ao cais de Uruk. Eu imploro vossa proteção; permiti que os augúrios sejam propícios. (...) Ai, de mim! É longa a jornada até a terra de Humbaba. Se esta iniciativa está fadada ao fracasso, porque encheste-me, oh, Shamash, de um sôfrego desejo de empreendê-la? Como poderei ter sucesso nesse empreendimento sem vossa ajuda? Se eu morrer naquela terra, morrerei sem rancor; mas, se retornar, gloriosos serão os presentes e louvores que dedicarei a Shamash". (ANÔNIMO, *Gilgamesh*, 2011, p. 109-110)

Sendo uma viagem de perigo imenso pelas terras de Humbaba, o herói mesopotâmico, como vimos acima, pede, por meio do ato de orar, proteção ao deus Shamash. Implora ajuda para que haja sucesso no seu empreendimento - jornada nunca antes realizada por um mortal. Como agradecimento pela viagem bem sucedida, Gilgamesh promete-lhe presentes e louvores, ou seja, honrarias em prol do "sôfrego desejo" não realizado antes por nenhum mortal.

Na cultura clássica egípcia, vale apena ressaltar, mais uma vez, a importância que o *Livro dos Mortos* teve tanto para os mortos quanto para os vivos. Como dissemos anteriormente, este livro é indispensável para aquele (o trespassado) que deseja ser transportado para o mundo dos mortos na Barca de Ra. Trata-se de um livro de orações através das quais o morto poderia vencer todos os obstáculos do Além-túmulo – os monstros e demônios, abrir portas, cruzar os vinte e um pilares, passar pelas quinze entradas, cruzar as sete salas, chegar até Osíris e aos quarenta e dois juízes do julgamento, bem como conhecer o nome dos deuses, em especial, os que poderiam salvá-lo. Nota-se que o *Livro dos Mortos* é composto de orações aos deuses egípcios, que invocados pelo ato de orar, trazem proteção e poderes para os mortos. Nele, é possível encontrar as seguintes orações de proteção ao morto, como: capítulo XXXIII: Para conjurar os Demônios-Serpentes; capítulo XXXVII: Invocação a Isis e a Néftis; Capítulo XXXIX: Para conjurar o Demônio Apopi; capítulo XL: Para conjurar o Demônio Am-aau; capítulo XCV: Para aproximar-se de Thoth; Capítulo CIII: Para permanecr junto à deusa Hathor; capítuloCXXVI: Hino aos quatro Espíritos Superiores; capítulo CXXVII: Hino à glória de Osíris; capítulo CLXIII: Encantamentos a fim de impedir que o corpo do morto sofra alterações e desgraças no Mundo Inferior; para protegê-lo dos ataques dos Espíritos que devoram as almas aprisionadas no Duat, dentre outras. Como exemplificação, leiamos:

Capítulo XXXIII – Para Conjurar os Demônios-Serpentes

> Alto Rerek! Para trás, demônio de cabeça de serpente! Olha, ai estão Shu e Keb que impedem o teu caminho! Não te movas! Quieto onde estás, pois te alimentas de ratos que Ra abomina, e róis os ossos do gato em decomposição. (ANÔNIMO, *Livro dos Mortos*, 2005, p. 52).

Nesta oração o morto, por meio de tais palavras de potência, invoca os deuses protetores e afugenta o demônio que está em seu caminho. Notemos que na passagem extraída, o trespassado sente-se destemido, forte, poderoso, uma vez que sob a proteção dos deuses e munido das palavras de potência, nada poderá atingí-lo ou atacá-lo.

Na Grécia Antiga a relação entre os mortais e os deuses eram intensas. Na *Ilíada* por exemplo podemos citar vários momentos em que aparecem orações e súplicas aos deuses. Logo no Primeiro Canto, na Exposição do assunto da epopeia, Crises, sacerdote de Apolo, vai ao campo dos gregos para resgatar a filha, Criseida. Repelido e ultrajado por Agamemnon, invoca a proteção e a fúria de Apolo, provocando assim, a peste entre os gregos:

> Taciturno o ancião treme e obedece (...)
> Afastando-se impreca: "Arcitenente,
> Ouve, Esminteu, que Tênedos enfreias,
> Crisa proteges e a divina Cila,
> Se de festões colguei teu santuário,
> Se de cabras e touros coxas pingues
> Te hei queimado, compraze-me os desejos,
> A tiros teus meu choro os Dânaos paguem".
> Febo, a tais preces, arco e aljava cruza (...)
> (HOMERO, 2009, Vv. 32-42).

Diante da Cólera de Apolo, Agamemnon é forçado a restituir Criseida ao velho Crises, uma vez que a peste assolava o campo dos gregos. De volta à sua pátria, sacrifícios são feitos ao deus Apolo. Crises frente à filha liberta remove a peste que devorava os Dânaos:

> (...) O sacerdote
> Orando eleva as palmas: "se a meus rogos,
> De Tênedos Senhor, ó tu que ampara
> Crisa e a divina Cila, em desagravo
> O campo Argeu feriste, hoje me escuta,
> Remove a peste que devora os Dânaos".
> Febo o escutou. Completa a rogativa (...).
> (HOMERO, 2009, Vv. 392-398).

Citemos também o Canto V, em especial no momento em que Diomedes, ferido por Pândaro em combate, implora, por meio das orações, o auxílio e proteção da deusa Minerva:

Diomedes ora então: “meu voto acolhe,
Palas, filha do Egífero indomada:
Se hás a mim e a meu pai na acesa pugna
Favorecido, assiste-me de novo;
A meu dardo se afronte, e eu puna aquele
Que asseteou-me, e gaba-se que em breve
Nem mais verei do sol a claridade”.
A preces tais, Minerva o erija e alesta,
Reforçando-lhe o braço (...)
(HOMERO, 2009, Vv. 94-102).

Na tragédia grega tanto em Ésquilo quanto em Sófocles e Eurípedes há registros de orações aos deuses. Em *Édipo Rei*, por exemplo, logo que Creonte volta do santuário pítico de Febo e revela o que ouviu dos deuses sobre a peste que assolava Tebas, na presença do Sacerdote e do povo, o Coro, composto por anciãos, cidadãos notáveis de Tebas, diz, em súplica aos deuses, a seguinte oração:

Dize-me, filha da Esperança áurea,
Voz imortal! Invovo-te primeiro,
Filha do grande Zeus, eterna Atena,
E tua irmã, guardiã de Tebas, Ártemis
Que tem assento em trono glorioso
Na ágora de forma circular
E Febo, que de longe lança flechas:
Aparecei, vos três, em meu socorro!
Se de outra vez, para afastar de nós
Flagelo igual que nos exterminava
Pudestes extinguir as longas chamas
Da desventura, vinde a nós hoje! (...)
O povo todo foi contagiado
E já não pode a mente imaginar
Recurso algum capaz de nos valer!
(SÓFLOCLES, 2002, Vv. 195-210).

Diante da dor e das mazelas sofridas pelo povo Tebano provocadas pela peste, o Coro invoca as deusas em sua defesa e proteção, suplica-lhes a salvação e o fim da peste que está a dizimar toda a cidade. Assim diz Édipo ao Corifeu: “suplicas proteção e alivio de teus males. / Sem dúvida serão ouvidas tuas preces. (SÓFOCLES, 2002, Vv. 253-254). Já em *Édipo em Colono*, o Coro, após o desaparecimento de Édipo para o mundo dos mortos, pondera a seguinte oração:

Se posso recorrer contritamente
Em minhas preces à deusa invisível,
E a ti, senhor das sombras, Aidoneu,
Imploro-vos que o estrangeiro desça
À planície dos mortos, à morada

> De Estinge, onde tudo desaparece,
> Sem enfrentar as pernas da agonia! (...)
> (...) Filho do Tártaro e da Terra! Peço-te:
> Abre a passagem para o estrangeiro
> Em marcha para a planície infernal
> Onde todos os mortos se reúnem!
> Suplico-te, deus do sono sem fim!
> (SÓFOCLES, 2002, Vv. 1850-1870).

O coro, numa espécie de ritual de oração dos mortos, suplica aos deuses que a descida de Édipo para as terras infernais seja uma marcha segura, honrada pelos deuses e sem "as penas da agonia". A travessia para o Além-túmulo de Édipo deveria ser sagrada e protegida pelos deuses de todo e qualquer perigo, digna de um herói trágico. Ora, além das tragédias gregas, as orações e súplicas também se faziam presentes nas comédias, em especial, nas de Aristófanes. Como exemplo, citemos um trecho das falas do Coro dos Iniciados, do texto *As Rãs*, em que Íaco é invocado para os rituais dos iniciados em seus mistérios:

> CORO
> Íaco! Você que é adorado nesta região desolada, Íaco, ó Íaco! Venha presidir as suas danças sobre a grama entre os iniciados em seus mistérios! Agite em sua fronte a coroa de mirto, e com os pés ousados mostre esta dança ousada, alegre, cheia de graça, sagrada e querida pelos fiéis! (...) Reanime a chama das tochas agitando-as com suas mãos! Íaco, astro brilhante da iniciação noturna! (...)
> CORIFEU
> (...) Venerável Íaco, que nos ensina as árias suaves que ressoam nesta festa, acompanhe-nos até a morada da deusa , e mostre que você sabe percorrer uma longa rota sem fadiga! Íaco, amigo da dança, venha conosco! (...). (ARISTÓFANES, 2004, p. 216-217).

Nesta passagem da obra de Aristófanes, Íaco é invocado para presidir, alegremente, os rituais dos iniciados em seus mistérios. Com sua coroa de mirto e os pés ousados, ele seria o deus responsável por reanimar a dança sagrada e manter acesa a chama das tochas, bem como aquele que conduziria o Coro dos Iniciados por "uma longa rota sem fadiga!" e com muita festividade.

Já no que se refere ao Antigo Império Romano, citemos novamente um trecho do *Asno de Ouro*, de Apuleio, que consiste sobre a invocação da justiça e da vingança. Leiamos:

> (...)Esse ancião se atirou para uma urna funerária, agarrou-a com as duas mãos e disse com voz forte, se bem que sacudida de contínuos soluços: "apelo para a vossa boa fé, Quirites, apelo para a piedade pública; para vingardes a morte de um dos vossos e para impordes a

> uma infame celerada o castigo que merece o último dos criminosos (...). (APULEIO, 1958, p. 50-51).

Desesperado, o ancião, por meio de súplicas e orações, apela para Quirites, a piedade divina, e para toda a cidade, a piedade pública. Ele implora o castigo dos deuses e dos homens para a mulher do defunto, "ela (...) quem fez perecer pelo veneno esse desgraçado moco (...). Na ocasião, o velho senhor ainda convoca o egípcio Zatchlas, o profeta, para trazer, por um momento, o defunto do mundo dos infernos e revelar toda a verdade de sua morte. Neste caso, logo nos lembramos do *Livro dos Mortos*, pois, conforme a obra, os trespassados, munidos das palavras de potência, poderiam voltar à vida por alguns instantes. Vejamos então a oração proferida pelo egípcio na invocação do morto:

> Piedade, oh!, padre, pelos astros do céu, pelas potências do inferno, pelos elementos da natureza, pelo silêncio das noites, pelos santuários de Coptos, pelas enchentes do Nilo, pelos mistérios de Mênfis, pelos sistros de Faros! Permite um breve retorno à claridade do dia, e nesses olhos fechados para a eternidade, derrama uma luz fugidia. Não nos revoltamos contra o inevitável, nem recusamos à terra o que lhe pertence: o consolo da vingança, e, para obtê-la, um curto instante de vida, é tudo que pedem nossas preces. (APULEIO, 1958, p. 51).

Mediante tais colocações, podemos observar que as orações e as súplicas, bem como o arrependimento, fazem parte de um contexto religioso complexo e ritualístico. Isso demostra que a relação entre os deuses e os humanos é algo atemporal, constante e sagrado, que faz parte de uma mentalidade ativa em toda e qualquer religião. Contudo, sabemos que a cultura clássica mesopotâmica, egípcia, grega e romana, de alguma forma, se transplantou para o contexto cultural medieval e se propagou, ao longo do tempo, até os dias atuais, adaptando-se aos novos tempos e às novas mentalidades, porém, permanecendo em sua essência. Dessa forma, percebemos que tanto nas obras vicentinas quanto nas de Ariano Suassuna encontramos registros de *substratos mentais* originários dos rituais clássicos de orações e súplicas e ainda *resíduos* oriundos do medievo que, de modo natuaral, foram se adaptando e se atualizando à temática e à estética dramatúrgica de ambos os autores.

4.2 A intercessão dos bem-aventurados e a derrota do Diabo.

A luta entre o Bem e o Mal pela alma humana foi e continua sendo um assunto amplamente discutido e difundido pela a Igreja Católica. Ao longo dos séculos a Igreja criou um exército de santos e anjos capazes de salvar a alma pecadora do Diabo e livrá-la do sofrimento eterno e do fogo infernal. Isso contribuiu para o desenvolvimento de um fértil imaginário sacro e popular acerca do poder de Deus, de Jesus Cristo, da Virgem Maria, dos Anjos e dos Santos. Trouxe importantes significações e imagens múltiplas do dos bem-aventurados e do Diabo para o imaginário dos artistas em especial as que prevaleceram no teatro medieval português de Gil Vicente e no teatro brasileiro contemporâneo de Ariano Suassuna.

Sendo o teatro vicentino uma manifestação artística crítica e reveledarora dos problemas do seu tempo, nele encontramos personagens que tanto atenderam ao caráter aristocrático do seu público quanto o popular, personagens que tanto representaram o sagrado quanto o profano. Temas que fizeram reviver as tradições culturais do tempo e do povo contemporâneo ao autor, ou seja, uma vasta produção teatral que trouxe à cena tipos bem diversificados e que muito inquietaram a corte e a sociedade portuguesa. Dentro de uma complexidade singular na história do teatro brasileiro, Ariano de Suassuna assim como Gil Vicente também trouxe à cena personagens e tipos variados, dentre eles, aqueles que melhor representam a fé Católica do povo brasileiro, contribuindo para uma pluralidade crítica cultural e religiosa que só ele pôde dar em suas obras, explorando, de modo particular o Romanceiro Popular Brasileiro e as histórias oriundas da Península Ibérica medieval, fato que o aproxima de Gil Vicente.

Portanto, neste tópico, dissertaremos sobre as personagens celestiais – Deus, Virgem Maria, Jesus Cristo, Anjos, Santos - que nos respectivos autores intercedem e ajudam as almas pecadoras na hora da morte, durante o processo do julgamento e na sentença final.

Das quase cinco dezenas de obras atribuídas a Gil Vicente, muitas delas trazem à cena medieval portuguesa personagens ligadas a Deus e que simbolizam a salvação humana, como aqueles que aparecem nos autos de predomínio religioso, moral e pastoril. No *Auto Pastoril Castelhano* (1502) Gil Vicente, valendo-se de personagens simples do povo português, a exemplo dos pastores, faz alusões à Virgem Maria, a Jesus Cristo, à fé em Deus, aos Anjos e aos profetas do *Antigo Testamento*. Neste auto aparece em cena um Anjo cantando e, a partir de então, os pastores relatam a sua fé nos personagens sagrados:

ANJO (CANTANDO)

"Ha pastor!
Que es nacido el Redentor" (...)
GIL
Juri á nos
Que eran ángeles de Dios (...)
Mi fé, vamoslo á ver (...)
Dios mantenga a vuestra gloria! (...)
Á vós, virgem, digo yo,
Que el muchacho que hoy nació
No entendo que me entende,
Mas si que todo compreende
Del punto que se engendró. (...)
BRAS
Loada sea y adorada
Y bendita
La sua clemencia infinita. (...).
(VICENTE, *Auto Pastoril Castelhano*, C.E.T, Vv. 255-312).

No *Auto Pastoril Português* (1523) Gil Vicente, também por meio de personagens pastores, gente do povo, traz a cena Margarida, personagem que havia achado uma imagem de Nossa Senhora e que compartilha com devoção e alegria o seu achado com os demais pastores e com os clérigos da região, ressaltando a fé na Virgem Maria e no Filho de Deus:

MARGARIDA
(...) Chegando á Pena furada,
Áquem da Virgem da Estrella,
Achei ser hua donzela,
Bofá donzela dourada:
E como a vi, como digo,
Saltou tal tremor comigo,
Porque ella reluzia,
Que estava se fugiria;
Tal claror tinha comsigo.
E hum menino brincando
Com seis ou sete donzelas;
Sanctas parecião ellas. (...)
Chamou-me, bem assombrada,
Eu queria chorar,
E ella foi-me afagar (...).
(...) vi a Virgem Maria (...).
INES
Oh Virgem nossa avogada
Que os gados encaminhas! (...)
MARGARIDA
(...) Padres, vêdes a Senhora
Que eu achei bem acasuso.
CLERIGOS
Jesu! Eu estou confuso!
Segundo Clérigo
Deos te salve, Emperadora!

(VICENTE, *Auto Pastoril Português*, C.E.T, Vv. 438-569)

A Virgem Maria aparece para Margarida com todo o seu explendor, revelando uma imagem que conforta e defende os mais humildes: "(...) nossa avogada / que os gados encaminhas". Ela também é chamada de "Emperadora" pelo segundo clérigo, nomeação que melhor revela o seu poder de santidade. Nos versos que se seguem, a Virgem ainda é chamada de "Senhora do mundo", "Princeza do Ceo e da Terra", "Sancta esperança", "ama discreta do filho de Deos", "filha e madre do Senhor dos Ceos", nomeações que a dignificam, glorificam e divinizam perante os fieis cristãos. Leiamos:

Ó gloriosa Senhora do mundo,
Excelsa princesa do ceo e da terra,
Fermosa batalha de paz e de guerra,
Da sancta Trindade secreto profundo!
Sancta esperança, ó madre d'amor,
Ama discreta do filho de Deos,
Filha e madre do Senhor dos Ceos,
Alva do dia com mais resplendor! (...)
A ti, gloriosa, os Ceos esperavão,
E as três pessoas hum Deos infinito. (...).
Hua só sem mácula e só preservada.
Hua só nacida, sem conto e sem par! (...)
(VICENTE, *Auto Pastoril Português*, C.E.T, Vv. 570-585)

No *Auto da Fé* também encontramos trechos da obra que faz alusões à Virgem Maria e ao Nascimento de Cristo ressaltando ainda o papel do Filho de Deus como Redentor, o deus-homem, aquele que nasceu para nos salvar:

FÉ
Haveis de crer firmemente
Tudo quanto vos disser (...)
Crede o sancto nascimento,
Ser Deos de Virgem nascido,
Verbo de Deos concebido
Pera novo testamento.
E que a virgem gloriosa
Ficou tal como naceo;
E sem dor appareceo
A nossa flor preciosa.
Deos em toda perfeição,
Homem para padecer,
E tirar Lucifér
Toda sua jurisdição. (...)
hum menino então nascido,
filho de Deos concebido
naquela sancta donzela (...).
(VICENTE, *Auto da Fé*, C.E.T, Vv. 212-247).

Nos versos trazidos à leitura, percebemos que nas obras de Gil Vicente é possível encontrar temas das sagradas escrituras, personagens bíblicos e a presença, por meio da palavra, da fé em Deus, em Jesus Cristo, nos Anjos, Santos, na Virgem Maria e no culto mariano. Vimos que a devoção à Nossa Senhora e a mentalidade existente na difusão da sua imagem ao longo da Idade Média foi sempre de pureza, de luminosidade, de glória, de perfeição, de poder e de "avogada" dos pobres pecadores. Força mental coletiva que permaneceu através do imaginário popular e da história da Igreja. No entanto, segundo F. E. Peters (2008), embora Maria tivesse um papel muito importante nas narrações do nascimento de Jesus Cristo registradas por Mateus e Lucas em outras narrativas, como as que descreviam a vida pública de Cristo, ela, como mãe, pouco aparecia. Até mesmo no *Novo Testamento*, referente à vida pública do Filho de Deus, Maria é pouco mencionada. Durante boa parte da Idade Média os dias festivos em honra de Maria eram publicamente celebrados tanto como festas populares quanto acréscimos formais ao calendário litúrgico da Igreja, a exemplo do nascimento dela, sua apresentação no templo, o anúncio que o anjo fez de sua gravidez (a Anunciação), sua purificação após o nascimento de Jesus e o arrebatamento (a Assunção) ao Céu. Aos poucos, orações como a Ave Maria tornaram-se fortemente populares. A prática de repetir a oração da Virgem levou rapidamente ao "rosário".

Ainda conforme Peters, Maria não teve nenhum grande santuário na Europa medieval. Todavia, os "lugares de Jesus" se proliferaram pelo solo europeu, todos ligados aos últimos dias de Jesus em Jerusalém. Embora na Alta Idade Média a Igreja Cristã Primitiva ainda não houvesse cultivado nenhuma celebração de dias santos de cunho oficial marianos, no século VI há evidências de que sua "Assunção estava sendo celebrada, sem controvérsia, tanto entre os cristãos latinos como entre os orientais, ainda que não fosse definida como dogma pela Igreja Romano-Católica até 1950". (PETERS, 2008, p. 232). O auge do culto à Virgem Maria se deu por conta da proclamação da Imaculada Conceição como dogma da Igreja por Pio IX em 1854, "por sua própria autoridade, como reza o decreto". (PETERS, 2008, p. 232-234). A definição da Imaculada Conceição foi o ponto final de um processo movido por uma combinação de "piedade popular que muitas vezes estava à frente dos teólogos, e a aplicação de uma espécie de lógica ao desenvolvimento da doutrina". (PETERS, 2008, p. 232-234). A posição extraordinária de Jesus exigia, como bem reforça Peters, uma elevação paralela no "*status* daquela que o gerou". (PETERS, 2008, p. 232-234).

Para Martins, o louvor e devoção à Virgem Maria ocorreu com maior densidade na sociedade europeia, a partir do século XIII, tendo por objetivo "demonstrar o amor e louvor à Virgem". (MARTINS, 2010, p. 229-240) Durante os eventos de devoção à Santa, surgiram várias narrativas orais de milagres acometidos por Nossa Senhora. Igualmente, foram as diversas representações no universo das artes que também contribuíram para o engrandecimento e fortalecimento do poder da Virgem durante boa parte da Idade Média. Desde então, segundo Martins, os fiéis cristãos passaram a "recorrer à Virgem Maria como advogada e intercessora dos homens, a quem estes sempre dirigem suas súplicas para deixa-la na condição de Compadecida". (MARTINS, 2010, p. 229-240). Ainda conforme a autora, os primeiros registros de tradição da Santa e do culto mariano estão registrados nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X; nos *Milagres de Nossa Senhora*, de Gonçalo de Berceo; no *Speculum Historiale*, de Vicent de Beauvais; na *Legenda Áurea*, de Jacopo de Voragine, além dos *Miracle de la Sainte Vierge*, de Guatier de Coincy. "Nestes livros, Maria comparece como a intercessora milagrosa, salvadora das almas, materna e compassiva, que recupera os condenados das garras do Demônio". (MARTINS, 2010, p. 229-240).

Assim, a imagem dos bem-aventurados ganhou força e notoriedade entre os nobres da corte e o povo. Para eles, caberia aos personagens divinos combater o Mal, intervir e salvar a alma humana das garras do Diabo. Ele precisaria ser combatido por seres de excelso poder e brilho espiritual sagrado. Dessa forma, Gil Vicente, de acordo com a sua evolução dramatúrgica, inseriu nos textos teatrais, além da Virgem Maria, os santos, os anjos e outros seres celestiais que simbolizavam o poder e a fé divina. Personagens divinizados que entrassem em cena e que pudessem lutar contra o Diabo e seus demônios, como podemos ler no *Auto da Cananeia* (1534), obra que tem personagens como São Pedro, São João, Sant'iago, Santo André, São Simão e Cristo. No auto a filha de Cananeia encontra-se possuída pelas forças do Mal e, por meio das orações, a mãe de Cananéia implora a clemência divina e pede aos santos apóstolos e a Jesus Cristo a salvação da filha:

CANANEIA
Senhor, filho de Davi,
Amerceia-te de mi! (...)
Que minha filha é tentada
De espritos que não tem cabo
E minha casa assombrada
Minha câmara pintada
De figuras do Diabo.
De mal tão acelerado

Quem se livrará sem ti? (...)
SANT'IAGO
Oh Senhor, por piedade
Escuta aquela mulher (...)
SÃO JOÃO
Senhor, a tua clemência
Pertence aos atribulados. (...)
SÃO PAULO
Eu creio que és pastor
E os humanos teu gado,
E o lobo é o Diabo. (...)
CRISTO
Mulher, muito grande é
O teu bom perseverar
E mui grande a tua fé
E é justo que te dê
O que vieste buscar.
Porque tens muito sofrido
Como constante oradora,
Mando que logo ness'hora
Se cumpra o que tens pedido
E seja sã desde agora.
BELIAL (A SATANÁS)
Venho saber que isto é!...
(...) Chegou-nos lá um recado
De Jesu de Nazaré
Mui terrible e apertado (...)
(...) Não era mais seu repique
Senão: *Ite, maledicti Patris mei!*
(VICENTE, *Auto da Cananéia*, C.E.T, Vv. 369-652)

Preocupada com a filha e amedrontada pelos diabos, Cananeia suplica pela intervenção divina e é atendida. Jesus Cristo mediante a fé, persistência, virtude, sofrimento, paciência e angústia de Cananeia, concedeu-lhe o milagre da salvação da filha, expulsando os diabos e trazendo a paz para todos. Os diabos perderam a batalha, pois "este homem é eterno / e há-de roubar o Inferno / e leixar-nos às escuras", ressalta Satanás. E no desfecho da obra, assim diz Jesus Cristo ao falar da fé e da vontade divina: "(...) quem a Deus há-de haver / lhe convém permanecer / nas virtudes até fim. / Porque Deus é duração / glória sem acabamento (...) / Notai o sofrer de Elias / as paciências de Job, / as prisões de Jeremias / as fortunas de Jacob / e como acabaram seus dias (...)" (VICENTE, *Auto da Cananéia*, C.E.T, Vv. 719-760).

Defensores dos desvalidos e combatentes do Mal, os personagens sagrados ganharam espaço cada vez maior nas obras vicentinas, tendo como base toda uma tradição teatral espelhada na mentalidade cultural e religiosa do medievo. Porém, assim como a corte celestial pôde entrar em cena nos autos vicentinos com falas e ações bem

demarcadas a morte, figura emblemática do imaginário cristão medieval, também se fez presente. É ela, conforme apresentamos nos capítulos anteriores que, de forma direta conduz os trespassados para o Além-túmulo, encaminhando-os para o processo do julgamento final, momento este de fé e de esperança. Por meio das orações, das súplicas e do arrependimento, o réu, na hora final, prestes a ser condenado ao Inferno, pode invocar a intervenção divina, intensificando assim a luta entre o Bem e o Mal pelas almas humanas pecadoras. De um lado Deus, Maria, Jesus Cristo, o Espírito Santo, os Anjos e os Santos. Do outro Satã e seus demônios. No centro a alma humana que deseja obter a salvação. No *Auto da Alma* depois de ser perseguida pelo Diabo várias vezes e deixar-se tentar pelas coisas mundanas a Alma cai em tentação e peca. Porém, o Anjo na tentativa de mostrar-lhe a força da sua fé e o poder da sua perseverança, não a deixa cair totalmente e busca conduzi-la para o caminho da salvação, interferindo várias vezes nos planos do Diabo. Leiamos:

ANJO
Alma bem-aventurada
Dos anjos sempre querida
Não durmais;
Um ponto não esteis parada,
Que a jornada
Muito em breve é fenecida
Se atentais.
ALMA
Anjo que sois minha guarda
Olhai por minha fraqueza terreal (...)
DIABO
(...) Gozai, gozai dos bens da terra,
Procurai por senhorios
E averes (...)
ANJO
Ó alma, is-vos perdendo;
Correndo vos ir meter no fundo (...)
Deixai esses chapins ora,
E esses rabos tão sobejos
Que is carregada:
Não vos tome a morte agora (...)
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 64-270)

Sempre orientando, o Anjo tenta a todo custo combater o Diabo e encaminhar a Alma para o caminho do Paraíso. Ele tem o dever de não deixá-la dormir e fraquejar. Dessa forma, gradativamente, o Anjo vai agindo e a Alma se fortalecendo:

ALMA (AO DIABO)
Cala-te por amor a Deus,
Leixa-me, não me persigas;
Bem abasta

Estorvares os ereos
Dos altos céus:
Que a vida em tuas brigas
Se me gasta.
Leixa-me remediar
O que tu, cruel, danaste
Sem vergonha:
Que não me posso abalar
Nem chegar
Ao lugar onde gaste esta peçonha.
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 412-425)

Por certo, esta fala da Alma ao Diabo demostra a sua glória e redenção. Confiante no Anjo, na graça do Senhor e na Santa Madre Igreja, ela manda o Diabo calar-se e parar com tal perseguição. A Alma vence o Mal e o Anjo a conduz com sucesso até a Estalajadeira, sítio de descanso e de purificação, logradouro onde reina a paz e a espiritualidade divina:

ANJO
Vedes aqui a pousada
Verdadeira e mui segura
A quem quer vida.
IGREJA
Oh como vindes cansada
E carregada!
ALMA
(...) Socorrei, hóspeda senhora
Que a mão de Satanás
Me tocou
E sou já de mim tão fora (...)
(...) consolai minha fraqueza
Com sagrada iguaria
Que pereço (...).
Senhora , quero pousada,
Dai passada;
Pois que padeceu por nós
Quem nos desculpa. (...).
IGREJA
Vinde-vos aqui assentar
Mui devagar
Que os manjares são guisados
Por Deus Padre,
Santo Agostinho doutor,
Jerónimo, Ambrósio e Tomás,
Meus pilares,
Servi aqui por meu amor
A qual melhor (...).
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 426-515)

Conforme a leitura do texto, percebemos que tanto o Anjo quanto a Estalajadeira são seres divinizados. Por meio das orações, das súplicas, dos arrependimentos,

intercedem diretamente no processo da salvação da Alma. Cansada, a Alma pede abrigo e proteção: "socorrei, hóspeda senhora (...)", pois satanás havia lhe tocado. Ela precisava ser purificada e consolada. Reconhece a sua culpa e fraqueza. Portanto, quando se encontra sob os desígnios do Bem, a Alma recebe dos pais da Igreja os manjares "por Deus Padre" – elementos estes atribuídos à salvação. Na concepção de K. H. Schelkle e O. Semmelroth (1970), no verbete Maria, tanto a Virgem quanto a Igreja ocupam um lugar importante na vida da Cristandade e do Catolicismo em si, devido a relação existente entre ambas: "a Igreja se reconhece a si mesma em Maria, visto que ela é a multidão dos homens redimidos e sobretudo enquanto comunidade é o seio materno, no qual os indivíduos encontram a salvação". (SCHELKLE, SEMMELROTH, 1970, p. 241-242) De certa forma, a Igreja/Estalajadeira representa em Gil Vicente a Virgem Maria, uma vez que ela é o exemplo da Igreja e recebe todos os fiéis cristãos na graça da salvação. Com relação ao Anjo, conforme aponta Maria Jorge, ele é o ser celestial que ensina "a essência da alma humana, formada de coisa alguma"; que o corpo "é entidade que só reconhece enquanto manifestação do tempo escasso [...] para o "caminho da verdade". (JORGE, 1993, p. 7).

Derrotado e humilhado pelo Anjo e pela Estalajadeira o Diabo, sentindo-se impotente perante às forças divinais, se lamenta angustiadamente, pois o Anjo com sua "espada luminosa", conforme designa Jorge (1993), teria tomado das suas garras "ũa alma já quase enganada":

PRIMEIRO DIABO
Ando tão desatinado (...)
Tinha ũa alma enganada
Já quase pera infernal
Mui acesa.
SEGUNDO DIABO
E quem t'a levou forçada?
PRIMEIRO DIABO
O da espada! (...)
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 527-537)

Neste trecho do auto temos uma referência curiosa à espada do Anjo. A questão das armas angelicais, conforme as pesquisas de J. Michel, no verbete sobre os Anjos, é um tema bíblico complexo e muito antigo. Tanto há referências sobre as armas dos anjos no *Velho* quanto no *Novo Testamento*. Segundo o autor, quando Adão e Eva foram expulsos do Paraíso, Deus, enfurecido, colocou dois querubins e uma "espada flamejante que voava" para impedir que o casal tivesse acesso novamente ao caminho

da árvore da vida. (MICHEL, 1970, p. 107). Assim diz o Gênesis (3, 24): "E lançou fora a Adão: e pôs diante do Paraíso de delícias um querubim com uma espada de fogo e versátil, para guardar o caminho da árvore da vida". As espadas angelicais também são mencionadas em 1 Crônicas 21, 27; Números 22, 23-33 e Apocalipse 2, 12. Leiamos:

> E mandou o Senhor ao anjo e ele meteu a sua espada na bainha (1 Crônicas 21, 27)
> A jumenta, vendo o anjo parado no caminho com uma espada desembainhada, afastou-se do caminho e ia pelo campo (...). No mesmo ponto abriu o Senhor os olhos de Balaão, e ele viu o anjo parado no caminho com a espada desembainhada, e prostrado por terra o adorou (...) (Números 22, 23-33).
> Escreve também ao anjo da Igreja de Pérgamo. Isto diz aquele que tem o afiado montante de dois gumes (...) (Apocalipse 2, 12).

Além da espada, que serve de instrumento de justiça e de luta para combater o Mal, encontramos também na bíblia alusões aos escudos (Salmos 91, 4) e às armaduras (Efésios 6, 11). Todas estas armas estão diretamente ligadas à natureza dos anjos, bem como à sua doutrina e tarefas. Conforme a vontade de Deus, eles se tornam a defesa das almas indefesas encaminhando-as para a salvação, a exemplo do *Auto da Alma*.

Os Anjos também se fazem presente na Trilogia das *Barcas*. Na Barca Primeira, a do Inferno, nos deparamos com apenas um Anjo conduzindo a Barca do Paraíso. Neste mesmo auto, além do Diabo, o Anjo também faz acusações aos trespassados que chegam à beira do Rio. Ele não intercede por nenhuma alma, uma vez que quase todos os que chegavam à beira do rio eram soberbos e ainda carregavam coisas/pecados diversos. Já na segunda, a do Purgatório, entram em cena três Anjos cantando um romance, cada qual com seu remo. No referido auto o Diabo faz acusações e tanta levar os trespassados para o Inferno, destarte quase todos os personagens, representantes do povo, haviam cometido ainda em vida pequenos pecados. No entanto, o Anjo responsável pela barca do Paraíso juntamente com os demais ouve com clemência as falas/súplicas de cada personagem e os julgam, fazendo prevalecer a justiça e a verdade. Eles acabam intercedendo apenas pelo Menino de tenra idade, pois: "(...) tu és do nosso bando / e pera sempre será. Fez-te Deus secretamente a mais profunda mercê / em idade de inocente: / eu não sei se sabe a gente / a causa porqu'isto é". (VICENTE, C.E.T, *Auto do Purgatório*, Vv. 724-730). Na terceira, a da Glória, em que os trespassados representam as altas dignidades da corte portuguesa, entram em cena quatro Anjos carregando cinco remos com as cinco chagas de Cristo. O Diabo, como sempre, faz

acusações aos trespassados, mostrando-lhes inclusive o Inferno. Entretanto, o Anjo da barca celestial mediante as súplicas e orações dos trespassados chega a ter uma ação bem parecida com o Anjo do *Auto da Alma*. Ele recita palavras de conforto e tenta guiar cada um dos personagens para o caminho da verdade e da salvação, além de interceder pela salvação dos mortos. Isso se comprova logo no início do *Auto da Barca da Glória* quando o Anjo, por meio de uma oração, clama pela salvação de todos aqueles que em breve chegarão à beira do rio, invocando assim, a proteção da Virgem: "O Virgem Nossa Señora / sed vos su socorredora em la hora de la muerte". (VICENTE, C.E.T, *Auto da Barca da Glória*, Vv. 41-43). Vejamos também um trecho da Barca Segunda em que o Anjo recomenda à Virgem Maria a proteção das almas que à ribeira chegarão e que buscarão a salvação: "Pedi a sua Senhoria / gloriosa embarcação / que sua é a barcagem. / pedi-lhe como avogada, / per lacriminosa linguagem / que nos procure viagem / descansada (...)." (VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 79-85). Para Bernardes, o recurso do Anjo de encomendar a alma dos trespassados para o caminho da salvação vai "além de consagrar o papel medianeiro da Mãe de Cristo no momento da morte", pois constitui o poder da oração e ressalta o "discurso extensional" do Anjo que é guiar a alma pelo caminho da fé e da verdade revestido da metáfora poética teatral estabelecida "entre a realidade e a idealidade" do teatro vicentino. (BERNARDES, 1996, p. 510-511).

Os Anjos dos autos vicentinos além de acusar, defender e julgar, também intercedem pela salvação das almas merecedoras da justiça divina. Isso se deve ao fato de estarem eles bem próximos do homem atuando entre a terra e o céu.

Para J. Michel, a existência dos anjos é bastante antiga. Na cultura Judaica e na Indiana, por exemplo, já havia referências a essas entidades segundo os textos sagrados daqueles povos. De acordo com os estudos do autor, "anjo" é a tradução da palavra latina *ângelus*, que por sua vez, tem raízes no grego e significa: "mensageiro; aquele que anuncia algo". (MICHEL, 1970, p. 108). Na Bíblia eles aparecem tanto no *Velho* quanto no *Novo Testamento*. Seu significado mais comum, amplamente difundido na Idade Média, é de "espíritos supraterrestres", por conta da posição que ocupam entre Deus e os homens. No *Velho Testamento* há várias referências aos anjos, tanto aos bons quanto aos maus (anjos demônios). São descritos como mensageiros (Gênesis 19, 1; 28, 12; 32,2); como homens (Gênesis 18,2; 16, 19); como o exército de Javé (Josué 5,14) ou como exército celeste (1 Romanos 22,19).

É possível encontrá-los também como mensageiros de Deus aos homens para protegê-los, função que vemos se cumprir nos autos *da Alma*, *do Purgatório* e *da Glória:*

> E ele disse: o Senhor, em cuja presença ando, mandará o seu anjo contigo e dirigirá o teu caminho (...) (Gênesis, 24, 40).
> Porquanto mandou aos seus anjos, acerca de ti, que te guardem em todos os réus caminhos. (Salmos 91,11).

Nos autos *da Barca do Inferno* e do *Purgatório* os anjos aparecem como mensageiros de Deus para punir os pecadores. O exemplo da afirmação está na passagem em que o Taful é condenado pelo Anjo a adentrar na barca infernal: "Tafues e renegadores / não tem nenhum salvamento". (VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 809-810). Vejamos também a mesma ocorrência na seguinte passagem bíblica: Enviou sobre eles a ira da sua indignação; indignação e ira, e atribulação, por ministérios dos anjos maus. (Salmos, 78, 49).

No *Novo Testamento*, ainda segundo J. Michel, tendo como base o judaísmo tardio, os anjos são vistos de maneira mais suavizada e dentro de uma concepção cristã mais elaborada e natural. Eles representam o mundo celestial (Mateus 22, 30; Hebreus 12, 22); servem a Cristo (Mateus 4, 11; Lucas 22, 43); servem aos apóstolos de Cristo (Atos 5, 19-20; 12, 7-10; Hebreus 1, 14). São descritos também no *Novo Testamento* como espíritos criados por Deus e reconciliados por Cristo por meio do seu sangue, assim como todas as criaturas. São ainda seres que estão bem próximos dos homens em especial das crianças (Mateus 18, 10). Esta característica é encontrada no *Auto do Purgatório* quando o Anjo salva o Menino de tenra idade.

Vovelle nos chama a atenção para a relação existente entre os anjos e o Purgatório. Para o autor, o Purgatório não é um lugar simples. É um percurso subterrâneo em que nele estão as almas em oração. Lá, eles sofrem todas as penas, passam pela purificação do fogo e são atormentados por demônios. Só então depois de purgar os pecados é que os anjos reaparecem para recompensar as almas e levá-las ao Paraíso. Exemplo do que se afirma está na *Barca do Purgatório* quando o Anjo diz ao Lavrador: "Digo que andes assi / purgando nessa ribeira / até que o Senhor Deus queira / que te levem pera si / nesta bateira". (VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 272-276). Vovelle destaca ainda a relação existente entre os Anjos, a Virgem, os Santos e o Purgatório. Para o autor, graças ao auxílio desses seres celestiais, a alma em oração pode salvar-se livrando-se assim das garras do Diabo e do fogo infernal. Conforme o

autor, a associação do terceiro lugar no Além-túmulo com a Virgem e os Santos deve-se ao processo da "coroação da Virgem, por encontra-se em outro lugar, o Purgatório", salvando almas, valendo-se de advogada dos fracos pecadores que, na hora da morte, pediram-lhe a salvação, conforme a vontade de Deus. (VOVELLE, 2010, p. 93-94).

Outro fato interessante ainda na Trilogia das *Barcas*, na Barca Terceira, é o seu final inusitado. Depois de todos os trespassados terem sido abordados e acusados pelo Diabo, no momento final do julgamento, depois de todos se arrependerem dos pecados cometidos em vida, de fazerem orações a Deus, à Virgem Maria, aos Anjos e estarem prestes a adentrarem na barca infernal, eis que um milagre acontece: entra em cena Cristo na Ressurreição, intervém na ação do Diabo de levá-los ao Inferno, reparte entre os trespassados os remos das chagas e os leva consigo. Essa cena final muito se assemelha com o momento final do *Auto da História de Deus* quando a personagem de Cristo, após ser tentado pelo Diabo no deserto, derrota-o e leva consigo todos aqueles que foram levados pelo Tempo e pela Morte e estavam aprisionados na escuridade do Limbo – Abel, Job, Moisés, David, Abraão, Isaías, São João. Leiamos a cena final do referido auto: "Aqui tocam as trombetas e charamelas, e aparece ua figura de Cristo na Ressurreição, e entra no Limbo, e soltará aqueles presos bem-aventurados. E assim acaba o presente auto".

Como nos autos Vicentinos, Ariano Suassuna também se valeu da temática da intercessão dos bem-aventurados no momento final do julgamento dos mortos. Tendo como base o conhecimento sobre o Romanceiro Popular, as tradições de origem Ibérica e o conhecimento religioso, Suassuna explorou a luta entre o Bem e o Mal , bem como o processo da salvação dos trespassados por meio da intervenção dos seres celestiais - Cristo, a Virgem Maria, Anjos e Santos. É o que podemos ler, por exemplo, no *Auto da Compadecida*. Quando todos os personagens morrem e vão para um lugar Além-túmulo, arma-se um tribunal e começa o julgamento dos mortos. Diante das acusações feitas pelo Diabo contra os trespassados João Grilo, por meio de uma oração popular, invoca a mãe da justiça, a Compadecida, para assim intervir nas declarações do Diabo e buscar a salvação:

> JOÃO GRILO
> E quem foi quem disse que nós fomos julgados pela justiça? (...)
> Meu trunfo é maior do qualquer santo. (...)
> MANUEL
> Quem é?
> A mãe da justiça. (...)
> MANUEL

> A misericórdia.
> JOÃO GRILO
> (...) vou fazer um chamado especial, em verso. Garanto que ela vem, querem ver? (recitando)
> Valha-me Nossa Senhora / Mãe de Deus de Nazaré (...).
> ENCOURADO
> Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete! (...)
> Grande coisa esse chamego que ela faz pra salvar todo mundo! Termina desmoralizado tudo! (SUASSUNA, 2005, p. 142-146).

Dessa forma, surge a Compadecida para desempenhar, a pedido de João, a função de advogada dos desvalidos, ou seja, de todos os trespassados desprovidos de uma defesa digna durante o julgamento:

> COMPADECIDA
> E pra que foi que você me chamou, João?
> JOÃO GRILO
> É que esse filho de chocadeira quer levar a gente para o Inferno. Eu só podia me apegar, mesmo, com a senhora.
> ENCOURADO
> As acusações são graves. Seu filho disse que há tempo não via tanta coisa ruim, junta!
> COMPADECIDA
> Ouvi as acusações. (Suassuna, 2005, p. 146).

Destaquemos um detalhe importante do trecho ora citado: além do pedido de defesa feito à Compadecida, João Grilo assim como o Parvo do *Auto da Barca do Inferno* se refere ao Diabo com um certo deboche, nomeando a personagem demoníaca de modo grosseiro e redutor: "É que esse filho de chocadeira quer levar a gente para o Inferno". Tais palavras proferidas por João Grilo ao Diabo causam o riso assim como causa um destronamento/desequilíbrio da figura diabólica. Desafiar e burlar o Encourado são tradições oriundas das festas populares e do teatro medieval. O mesmo modo de tratamento sai da boca do Parvo ao dizer na obra vicentina: Ó Inferno ieramá. / Hio hio, barca do cornudo; / beiçudo, beiçudo, / rachador d'alverca (...) / filho da grande aleivosa; / tua mulher é tinhosa (...) / furta cebolas (...) / excumungado nas igrejas (...). (VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 270-283). Em meio aos embates entre João Grilo e o Diabo, a Compadecida começa o seu trabalho de defesa e intervenção. Relembremos que todos, na hora do julgamento final, além de se arrependerem dos atos cometidos em vida, receberam as bênçãos do Frade e ainda rezaram a Ave-Maria. A partir de então, a Compadecida começa a rogar/intervir na "hora da morte" de todos: "Intercedo por esses pobres que não têm ninguém por eles, meu filho. Não os condene". (SUASSUNA, 2005, p. 148). A Santa parte em defesa dos

desvalidos e primeiramente intercede pela salvação do Bispo, do Padre, do Sacristão, do Padeiro e da Mulher do Padeiro:

> MANUEL (AO BISPO)
> (...) Esse aí era um bispo avarento, simoníaco, político...
> COMPADECIDA
> Mais isso é a única coisa que se pode dizer contra ele. E era trabalhador, cumpria suas obrigações nessa parte. Era de nosso lado e quem não é contra nós é por nós.
> MANUEL
> O padre e o sacristão...
> COMPADECIDA
> É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do Diabo. (...) É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. (...) 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. (SUASSUNA, 2005, p. 148-149).

A Compadecida lança o seu discurso de defesa a favor do trio que representa na terra o poder espiritual. Assim como no *Auto da Barca da Glória* o Padre, o Bispo e o Sacristão de Suassuna, se arrependem das faltas graves cometidas e suplicam o perdão divino. Segundo a Compadecida, os membros da Igreja Católica pecaram por "conta da língua do mundo" e por "medo". Ao modo de Gil Vicente, Ariano Suassuna faz uma dura crítica aos membros da Igreja que "praticaram atos vergonhosos", como: simonia, avareza, luxúria e outros pecados mundanais. Movidos pelo dinheiro e pelo prestígio social ao lado dos poderosos o Padre, o Bispo e o Sacristão são colocados numa situação de risco, à beira das portas infernais, pois sendo estes os representantes de Deus na terra, não deveriam cometer atos falhos e muito menos serem alvos de zombaria e riso. Eles deveriam ser exemplos de virtude e grandeza. No entanto, a Compadecida acaba alegando que todos pecaram devido "a pobre e triste condição do homem".

Depois de interceder pelos membros da Igreja Católica, a Compadecida prossegue o seu discurso de defesa em favor do Padeiro e da Mulher do Padeiro:

> COMPADECIDA
> O perdão que o marido deu à mulher na hora da morte, abraçando-se com ela para morrerem juntos. (...)
> ENCOURADO
> Enganava o marido com todo mundo.
> MULHER
> Porque era maltratada por ele. (...) A senhora não sabe o que eu passei, porque nunca foi moça pobre casada com homem rico, como eu. Amor com amor se paga. (...)
> COMPADECIDA

> Eu entendo tudo isso mais do que você pensa. Sei o que as mulheres passam no mundo, se bem que não tenha do que me queixar, porque meu marido era o que se pode chamar um santo. (...)
> Já aleguei sua condição de mulher, escravizada pelo marido e sem grande possibilidade de se libertar. Que posso alegar ainda em seu favo?
> PADEIRO
> A prece que fiz por ela antes de morrer. (...) rezei por ela. Isso deve ter algum valor.
> COMPADECIDA
> E tem. Alego isso em favor dos dois.
> (SUASSUNA, 2005, p. 150-152)

Conforme o texto, ambos pecaram e se arrependeram dos atos cometidos em vida e se perdoaram. O Padeiro, na hora da morte, havia rezado pela alma da esposa, pela sua salvação. No entanto, podemos observar que o Diabo ao perceber que o pecado do Padeiro era simples vira-se para a Mulher e diz ter ela praticado o adultério, pecado muito grave. De acordo com a tradição cristã medieval, a figura feminina estava sempre atrelada à figura do Mal, ao Diabo. Tudo em consequência do Pecado Original. Eva, a primeira mulher criada por Deus, simbolizou durante boa parte da história da humanidade e do pensamento cristão medieval a corrupção do homem, do corpo e dos desejos mundanos. Assim o corpo humano se tornaria um elemento repleto de fraquezas. É por isso que a Compadecida no auto suassuano defende a Mulher do Padeiro e a salva das garras do Diabo: "Eu entendo tudo isso mais do que você pensa. Sei o que as mulheres passam no mundo (...)".

Em seguida, são julgados Severino de Aracajú e seu cabra. Manuel, na hora do julgamento final dos dois cangaceiros, intercede diretamente a favor deles e os salva do Inferno: "quanto a esses, deixe comigo. Estão ambos salvos (...). Manuel justifica que Severino e o Cangaceiro dele foram "meros instrumentos de sua cólera". Que eles haviam enlouquecidos "depois que a polícia matou a família deles" e portanto, "não eram responsáveis por seus atos". (SUASSUNA, 2005, p. 152-153).

Neste caso, tanto Severino quanto o Cabra se aproximam, de certo modo, dos cavaleiros do medievo. Embora vivessem a meter medo no sertão Nordestino, eles eram oprimidos pelo poder público. Combatiam as injustiças sertão afora e faziam suas próprias leis. Apesar de ser um homem valente e destemido, Severino assim como o seu Cabra tinha a sua crença religiosa, tanto é que ele morreu por ter caído no plano de João Grilo, pensando que ia encontrar no Céu Padre Cícero Romão Batista, de quem ele era fiel devoto:

> JOÃO GRILO
> Eu lhe dei uma oportunidade de conhecer Meu Padrinho Padre Cícero e você me paga desse modo!
> SEVERINO
> Conhecer? Nunca tive essa sorte! Fui uma vez ao Juazeiro só pra conhecer Meu Padrinho, mas pensaram que eu ia atacar a cidade e fui recebido a bala!
> JOÃO GRILO
> Mas pode conhecê-lo agora.
> SEVERINO
> Como?
> JOÃO GRILO
> Seu cabra lhe dá um tiro de rifle, você vai visitá-lo. Então eu toco na gaita e você volta. (...).
> SEVERINO
> (...) Agora eu levo um tiro e vejo o Meu Padrinho?
> CHICO
> Vê demais! Está lá, vestido de azul, com uma porção de anjinhos em redor. Ele até estava dizendo: "Diga a Severino que eu quero vê-lo".
> SEVERINO
> Ai, eu vou. Atire, atire! (SUASSUNA, 2005, p. 106-108).

Representando no auto de Suassuna a luta pela sobrevivência e a justiça terrena, Severino e o Cabra são libertados de seus pecados mundanais e salvos do fogo infernal. Estes personagens do *Auto da Compadecida* se assemelham aos Cavaleiros Medievais, homens da clemência divina. Segundo Rubenita Moreira, eles são "os únicos merecedores do reino dos Céus". (MOREIRA, 2016, p. 221). Embora fossem Cangaceiros do sertão Nordestino, homens livres, sanguinários e destemidos, assim como os Cavaleiros do Medievo, lutavam por um ideal de justiça. Sofriam com as injustiças do mundo. Matavam para se manter vivos, eram confrontados pelos poderosos, principalmente por aqueles que detinham muitos latifúndios. Provocavam medo e viviam no medo. Ao modo dos Cavaleiros Medievais eles tinham uma maneira própria de viver e incorporavam uma imagem distorcida do real. Não lutavam e matavam em nome de Deus e da fé, mas lutavam para fazer justiça no sertão Nordestino com as próprias mãos. Rubenita Moreira, após analisar a questão do Cangaço no Nordeste do Brasil e do Cavaleiro no período Medieval diz:

> (...) Nos séculos XVIII e XIX, os bandos viviam sob a proteção de um clã ou chefe político; nos séculos XII e XIII, os cavaleiros sem fortuna viviam ao redor de um grande senhor. Tanto os bandos dos séculos XVIII e XIX quanto os cavaleiros secundogênitos viviam preparados para aventurar-se em guerras privadas. Fatores naturais – peste e secas, nos séculos XVIII e XIX – ou político-econômicos – falta de terra para todos, nos séculos XII e XIII – geraram reações

> coincidentes nas duas épocas: saques e banditismo. (MOREIRA, 2016, p. 230).

Diante de tais colocações, fica evidente a presença de *resíduos* do medievo que aproximam os Cangaceiros de Ariano Suassuna dos cavaleiros medievais, uma vez que tais personagens carregam em sua essência elementos de heroísmo e banditismo, de aventureiro e justiceiro, de sagrado e profano, do Bem e do Mal, de generosidade e valentia, de honradez e coragem.

Depois da intervenção de Manuel a favor de Severino e seu Cabra, a Compadecida continua a sua ação de advogada dos pobres pecadores. Agora é a vez da Santa intervir e suplicar a salvação de João:

> JOÃO GRILO
> (...) Valha-me Nossa Senhora, mãe de Deus de Nazaré, já fui menino, fui homem...
> COMPADECIDA
> Só me falta ser mulher, João, já sei. Vou ver o que posso fazer. (A Manuel) Lembre-se de que João estava se preparando para morrer quando o padre o interrompeu. (...) João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra de seca e pobre como a nossa. Não o condene, deixe João ir para o Purgatório.
> MANUEL
> (...) o caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido.
> COMPADECIDA
> Dê-lhe então uma outra oportunidade. (SUASSUNA, 2005, p. 156-157)

Na hora final de João Grilo, ele apega-se, assim como os demais, à Nossa Senhora. De acordo com alguns pesquisadores do teatro de Suassuna, João Grilo é um personagem esperto, pobre e maltrapilho. Para Rubenita Moreira, "o João Grilo da *Compadecida* é um herói picaresco". Suas aventuras, conforme aponta a autora, "são episódios do cotidiano, dos quais consegue se livrar". João , assim como o herói do Romance Picaresco Ibérico, luta pela sobrevivência e para não passar fome. Tem um espírito adaptável às circunstancias da vida e "possui um conhecimento amargo da natureza humana. (MOREIRA, 2016, p. 233-234). Na concepção de Maria Milene Peixoto de Oliveira, o personagem de Suassuna é uma "recriação de personagens reais (...) recolhidas do Romanceiro Popular" (2016, p. 95). Ele é o representante do povo, valente, destemido e desbocado, ou seja, fala o que quer e quando quer. É o representante poético do homem articulador de espertezas para sobreviver, o pícaro. Observador, ingênuo, sincero e até mesmo "preconceituoso", basta atentar para a

observação dirigida por ele a Manuel/Jesus, dizendo: "(...) não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado". (SUASSUNA, 2005, p. 126). Diante das suas espertezas vence os poderosos como o Severino de Aracajú, o Coronel Antônio Moraes, o Padeiro e a Mulher. O mesmo ocorre com o Parvo do *Auto da Barca do Inferno* ao desafiar e enfrentar o Diabo, chegando a ridicularizá-lo. João Grilo representa também aquele pobre sertanejo que sofreu as circunstâncias do tempo, fato que o aproxima do Lavrador do *Auto do Purgatório*. Assim como este personagem vicentino, o de Suassuna, devido às suas artimanhas e trapaças, também cometeu pequenos pecados, mas não por maldade, mas por falta de opção. João Grilo por ser um personagem simplório, espontâneo, puro e verdadeiro, tinha toda a simpatia de Suassuna, da mesma forma que Gil Vicente tinha pelos tipos populares dos seus autos. Conforme a Elizabeth Dias Martins parvos, lavradores, vilões, dentre outros rústicos "eram simpáticos ao autor porque possibilitavam o exercício da ironia e da sátira contra os poderosos" sendo que o riso causado pelos tipos humanos mais simples era usado como de "arma de combate [...] para demolir a falsa autoridade e a grandeza postiça daqueles que são por ele submetidos ao escárnio (...)", a exemplo dos integrantes da Igreja, da Justiça e da Corte". (MARTINS, 2001, p. 443-447)

Para Lígia Vassalo, João Grilo é um personagem de tradições bem longínquas. Além de caracterizá-lo como um "quengo" ou "amarelo" ou "espertalhão" também podemos caracterizá-lo como um pícaro, fazendo assim, parte de um "tipo específico de romances de astúcias, largamente difundidos na literatura popular europeia. Seus protótipos são o alemão Till Eulenspiegal e o espanhol Pedro Urdemalas conhecido em Portugal e no Brasil como Pedro Malazartes". (VASSALO, 1993, p. 140). Ainda conforme a autora, João Grilo assim como Malazartes são herdeiros de um tipo ainda mais antigo: "o Bertoldo bolonhês de Giulio Cesare Croce (século XV)". (VASSALO, 1993, p. 141). Na condição de criado espero, na visão de Vassalo, João Grilo encarna o tipo criado por Mollière e o Arlequim da Comédia Del'Arte podendo ainda recuar ao teatro clássico de Plauto e os seus escravos. Portanto, estamos diante de um herói picaresco com tradições bastante relevantes. Ele constitui um rico *resíduo* de arquétipos oriundos de culturas e épocas diversas – do clássico, do medievo, da renascença e da contemporaneidade. Sobre tal personagem Ariano Suassuna afirma: "(...) Se ele não é um herói, eu não sei quem é herói, não". (SUASSUNA, 2007, p. 170).

Já no *Auto de João da Cruz* a atuação dos anjos é de extrema importância pois, tanto o Anjo da Guarda quanto o Anjo Cantador atuam como intercessores. São eles

inclusive que, ao lado do Peregrino e de Regina, tentam encaminhar João da Cruz para o caminho da luz e da salvação:

> ANJO DA GUARDA
> Nem tudo está perdido nesta casa. A noite está bonita e o pai voltou.
> ANJO CANTADOR
> Que providência você vai tomar? João vai embora.
> ANJO DA GUARDA
> E eu com ele. Minha obrigação é segui-lo até o fim do mundo se for preciso.
> ANJO CANTADOR
> Mas ele é quem cria dificuldades para sua guarda, chamando o Cego e o Guia para perto dele.
> ANJO DA GUARDA
> (...) Se João da Cruz não me expulsar de seu lado pensadamente, tentarei ajudá-lo em sua busca. (SUASSUNA, 1950, p. 14).

O Anjo da Guarda acompanha João da Cruz aonde quer que ele vá. A sua missão é resguardá-lo, ajudá-lo no que for preciso e sempre mantê-lo perto de Deus. Segundo o imaginário cristão, os anjos são as criaturas divinas mais próximas do Homem. Assim como o Anjo do *Auto da Alma* também o Anjo da Guarda de João da Cruz estará sempre ao seu lado, para não deixá-lo cair nas tentações do Diabo: "minha obrigação é seguí-lo até o fim do mundo". Tornando-se um ser carregado de coisas mundanais como a Alma do auto vicentino João da Cruz, ludibriado pelo o Diabo, iludido pelas riquezas da vida, afasta-se do caminho do Bem e do seu Anjo da Guarda. Mas, sendo a função do Anjo estar junto do seu protegido e cumprir a missão de salvá-lo e conduzí-lo para o caminho do Bem, ele decide ir à procura de João. Nessa busca, encontra pelo caminho dois personagens de extrema importância para a finalização do auto: o Peregrino e Regina. Vamos ao texto:

> ANJO DA GUARDA
> Foi-se o rapaz. Vou ser repreendido. Quem sabe de que força se valeu, de que reino de sombra e confusão? (...) Vou me vestir de frade e procurar onde anda João da Cruz pelo sertão.
> PEREGRINO
> A benção, senhor frade.
> ANJO DA GUARDA
> Deus o abençoe.
> PEREGRINO
> O senhor não viu por aqui um rapaz de uns vinte anos, com jeito de quem ia viajando?
> ANJO DA GUARDA
> Não, não vi. (...)
> PEREGRINO
> (...) Deus está lá de cima vendo tudo. (...) Um dia eu hei de achar meu filho João (...).

> ANJO DA GUARDA
> (...) Vou ajudar você a procura-lo. (...).
> Então era isso, João da Cruz andava a braços com forças infernais. Isso não acaba bem, nem para mim nem para ele. O jeito é esperar que ele regresse. (Entra Regina) Regina!
> REGINA
> O senhor me conhece? Pois então deve conhecer João da Cruz também. (...) sabe me dar alguma notícia dele? É vivo ou morto?
> ANJO DA GUARDA
> Vivo. Você está a procura dele?
> REGINA
> Estou, parece que minha sorte é procurar quem se perde. (SUASSUNA, 1950, p. 22-28).

O Peregrino e Regina representam as forças do Bem. Ao se encontrarem o Anjo da Guarda descobre que João da Cruz está perdido no mundo das trevas, sob o domínio das forças do Mal : "João da Cruz andava a braços com forças infernais". Sabendo de tais circunstâncias, o Anjo da Guarda encontra João e tenta interceder por ele, guiando-o para o caminho do Bem, fato que nos faz lembrar o Anjo do *Auto da Alma*:

> ANJO DA GUARDA
> Eu posso ver mais do que você pensa. (...)
> JOÃO DA CRUZ
> (...) Já estou cansado de ver essas molecagens, sabe? Parece que tenho sorte com feiticeiro, só vejo profetas para todo lado! E a feitiçaria que me dá mais raiva é feitiçaria de padre, ouviu? Não venha me mostrar coisa nenhuma.
> ANJO DA GUARDA
> Bem, você está avisado. Você é livre, irá para onde quiser. Procuro somente lhe apontar um caminho. (SUASSUNA, 1950, p. 37)

Depois de muito lutar contra os pensamentos negativos de João da Cruz e de interceder a favor dele e defendê-lo do Mal, o Anjo da Guarda assim como o protetor da Alma do auto português guia João para um lugar de paz, de encontro consigo mesmo e com Deus. No auto nordestino, de modo cristalizado, a estalajadeira é uma gruta, no interior do sertão, local aonde vive um velho Eremita. A essa altura, João encontra-se idoso, cansado e arrependido dos seus atos maléficos, carregado de culpa. Leiamos o trecho:

> ANJO DA GUARDA
> Chegamos! É aqui que vive o santo homem de quem lhe falei.
> JOÃO DA CRUZ
> Estou velho e cansado (...). Que devo fazer aqui, perdido nesta serra, neste fim de mundo?
> ANJO DA GUARDA
> Você irá aprendendo aos poucos, à sua própria custa, mas aconselhado pelo velho. Lá vem ele. Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo.
> EREMITA

> Louvado seja, para todo sempre. (...) Posso ajuda-los em alguma coisa?
> ANJO DA GUARDA
> Se o senhor pudesse, gostaria de deixar o meu amigo aqui. Ele renunciou a tudo, para procurar o caminho que leva a vida eterna. Quer ficar aqui, ouvindo e praticando o que o senhor pode lhe ensinar.
> EREMITA
> É sempre uma alegria receber-se qualquer hóspede. Os que nos pedem pouso são como bênçãos enviadas por Deus, para repartirem conosco as alegrias que ele nos dá. Um hospede deve ser recebido como se fosse o próprio Cristo que nos batesse à porta. Seja pois benvindo. (SUASSUNA, 1950, p. 51).

Leiamos também a passagem do *Auto da Alma* que mostra o discurso da Alma e do Anjo, bem como o discurso da Igreja/Estalajadeira ao receber a Alma, que vem cansada e com muito peso:

IGREJA
Oh como vindes cansada
e carregada!(...)
(...) Quem sois? Pera onde andais?
ALMA
(...) sou ũa alma que pecou.
Culpas mortais
Contra Deus que me criou
À sua imagem. (...)
Socorrei, hóspeda senhora
Que a mão de Satanás me tocou (...).
IGREJA
Vinde-vos aqui assentar
mui devagar,
que os manjares são guisados
Por Deus Padre (...)
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 429-509)

Com base na leitura dos dois fragmentos expostos, percebemos que no texto de Suassuna há *resíduos* do medievo sobre os bem-aventurados e o processo de intercessão, oriundos, em especial, do universo cristão, tendo sido antes incorporados ao teatro vicentino. Isso se dá tanto na forma de construir seus personagens quanto na temática e na construção dos seus respectivos discursos desenvolvidos e pensados pelos autores, uma vez que os *resíduos* são em sua essência *substratos mentais* que constituem "um gigantesco núcleo de urânio a irradiar força (...)" (PONTES, 2006). É algo vivo na memória coletiva e possibilita construir "uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma". (PONTES, 2006).

Contudo, é justamente no final do texto que a intervenção do Anjo da Guarda será de grande valia para o processo de julgamento e salvação de João da Cruz. No

momento em que João está prestes a ser condenado ao fogo infernal, Regina, que neste auto simboliza a Virgem Maria, munida do poder da oração e da fé, faz surgir em cena o Anjo da Guarda, dizendo como o réu tinha morrido:

> REGINA
> João renunciou ao poder, à glória, a tudo, para salvar o amigo (...). que o juiz liberte João das chamas imortais desse tormento!
> PEREGRINO
> Não posso decidir agora. O ponto essencial da questão não foi resolvido, pois não sabemos como João morreu.
> REGINA
> E possível? Não há nenhuma testemunha? Ó surja, amigo oculto, e salve João. Eu conjuro as celestes Potestades, conjuro os Tronos e as Dominações! Ouçam o apelo de quem ama e sofre e devolvam-me a vida de meu João!
> ANJO DA GUARDA
> Eu sei como morreu seu filho, Pai. (...) Arrependeu-se. E morreu dizendo: "saí de casa numa noite de Natal, talvez seja remido no Natal! (SUASSUNA, 1950, p. 62).

Tanto o Anjo da Guarda quanto Regina interviram no processo de julgamento de João da Cruz. Regina, simbolizando aqui a Virgem, invocou as forças angelicais – Potestades, Tronos e Dominações. Suplicou pela salvação do amigo: "o apelo de quem ama e sofre". Outro fato que nos interessa, é a fala do Anjo da Guarda que verseja sobre o arrependimento de João, sobre as condições de sua morte e sobre a sua possível remissão no Natal, fato que nos faz lembrar do *Auto do Purgatório* e a fala do Anjo que ressalta a questão da remissão dos pecados, pois, aquela era uma noite de Natal:

ANJO
Quem quer ir ó Paraíso?
À glória, à glória, senhores!
Oh que noite pera isso!
Quão prestes, quão improviso
Sois celestes moradores!
Aviai-vos e partir; (...)
(...) porque naceo hoje Cristo (...)
(...) Pedi a sua Senhoria
Gloriosa embarcação,
Que sua é a barcagem.
Pedi-lhe como avogada (...)
Fala-lhe com alegria,
Canta-lhe como souberes,
Visita a Virgem Maria
Nossa via, nossa guia (...)
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 46-89).

O texto vicentino, como podemos ver, tanto ressalta a noite de Natal quanto o nascimento de Cristo e a visita à Virgem. Lembremos mais uma vez que Regina no início do auto de Suassuna, na noite de Natal e na festa da Igreja, iria representar o papel de Maria numa marujada, momento em que entoa a seguinte canção:

REGINA
Fala de um rio seco e de outro cheio,
Fala de um barco enorme, claro e belo,
Que navega nos campos e na serra.
Um navio de prata, sono e bronze
Onde, ao som de trombetas sem memória
A morte nos recebe em pleno peito,
Com seu canto, clara de nova terra.
(SUASSUNA, 1950, p. 10)

Esse canto além de nos remeter às falas do Anjo vicentino na Barca Segunda, ainda nos remete à *Barca da Glória*. De acordo com o texto, a cantiga faz uma alusão não só à Virgem mas também à dança da morte e à figura da Morte que a "todos recebe em pleno peito, com seu canto, clara de nova terra", em especial os trespassados da alta sociedade portuguesa.

Para finalizarmos, falemos também do Anjo Cantador. Neste auto ele é um cantador de viola que entoa seus versos pelo sertão. Ele é uma espécie de Anjo Mensageiro. Destaquemos dois momentos de atuação importantes desse Anjo no auto de Suassuna: primeiramente quando o Anjo da Guarda pede ao Anjo Cantador para cantar o romance sobre a história de um rapaz que salva o amigo:

ANJO CANTADOR (A JOÃO DA CRUZ)
Meu irmão, ouça o romance
De Silvério, o cangaceiro,
Que era amigo da pobreza
E inimigo do dinheiro:
Morreu porque nunca teve
Um amigo verdadeiro (...)
A vida é uma dura estrada,
Raros tem gratidão;
Ingratos, depois da morte,
Aparecem como são,
Nosso Deus é quem coroa
O puro de coração.
(SUASSUNA, 1950, p. 43-44).

O segundo momento de maior importância do Anjo Cantador é durante o julgamento final de João da Cruz. Neste último instante do auto ele desempenha a

função de anunciar a corte celestial, além de ajudar Regina na defesa de João. É o Anjo Cantador que a pedido de Regina canta a vida de João para toda a corte do julgamento:

REGINA (AO ANJO CANTADOR)
Peço-lhe que me ajude, cantando a vida de Silvério e de João da Cruz.
ANJO CANTADOR (DUELANDO COM O CEGO)
Silvério era natural
Do sertão da Espinhadura. (...)
Salvou o amigo da morte,
Num rio cheio e raivoso (...)
Mas chegou ao que era certo,
Aprendendo no deserto
A morrer arrependido. (SUASSUNA, 1950, p. 59-60).

De acordo com a concepção bíblica, existem vários tipos de anjos: os mensageiros, os guerreiros e os protetores. No caso do Anjo Cantador, trata-se de anjo que anuncia a boa nova, aquele que traz consigo a verdade, que intervém na vida humana de forma alegre. Sem a ajuda do Anjo Cantador João estaria perdido para sempre no fogo eterno do Inferno.

Na *Farsa da Boa Preguiça* Ariano Suassuna coloca em cena todo o séquito celestial: Manuel Carpinteiro, o lume de Deus (Jesus Cristo); Simão Pedro ou São Pedro; e Miguel Arcanjo, o guerreiro de fogo. Logo no início da peça Manuel Carpinteiro anuncia numa espécie de prólogo o enredo da farsa, bem como os personagens sobrenaturais que representam o Bem (Manuel Carpinteiro, Simão Pedro e Miguel Arcanjo) e o Mal (Andreza, Fedegoso e Quebrapedra); os personagens que sofrerão a influência do Bem (Joaquim Simão, o poeta do sertão e Nevinha, sua esposa) e do Mal (Seu Aderaldo Catacão e Dona Clarabela):

MANUEL CARPINTEIRO
(...) O Fogo escuro, o enigma deste Mundo
E o rebanho dos Homens em seu centro!
Que palco! Que planos! Que combates!
Embaixo, o turvo, as Cobras e o Morcego.
No meio, o que esta Terra tem de cego e esquisito.
Em cima, a Luz Angélica – esta Luz mensageira
Com seu vento de Fogo puro e limpo!
Embaixo, três Demônios que aqui passam. (...)
(...) De cima, entramos nós, dirigindo o espetáculo!
Um dos santos: São Pedro, o Pescador!
Um Arcanjo: Miguel, guerreiro de Fogo!
E eu, o lume de Deus, o Galileu!
(SUASSUNA, 2008, p. 44-45)

Diante de tal apresentação, fica claro, nesta fala de Manuel Carpinteiro, que os seres celestiais é que irão dirigir o espetáculo. Significa então dizer que em vários momentos da obra irão intervir direta e indiretamente nas ações dos demais

personagens. Como seres de luz eles permanecem sempre à espreita, observando. São os anunciadores do enredo dos três atos do texto de Suassuna e, no final de cada um, proferem lições e ensinamentos, lembrando as lições e os responsos existententes no *Auto da Barca da Glória* proferidos em especial pelos representantes do poder espiritual. Durante o primeiro ato da *Farsa da Boa Preguiça* Manuel Carpinteiro, Simão Pedro e Miguel Arcanjo espreitam a ação de cada personagem, inclusive daqueles representantes das forças do Mal. A partir do segundo ato, os seres de luz entram definitivamente em cena para assim intervir na ação dos personagens – Simão, Nevinha, Aderaldo, Clarabela e, até mesmo, nas ações dos diabos -, uma vez que Joaquim Simão e Nevinha correm perigo:

MANUEL CARPINTEIRO
Deixemos a discussão,
Para não escandalizar, aqui, o cavalheiro!
O que digo, já disse: não vão me estragar a escrita!
Vamos deixar o lugar para eles agirem
E depois veremos! (...)
Você, Simão, não se meta!
Deixe que os dois, livremente,
Sigam, por lá, seu caminho!
SIMÃO PEDRO
Contanto que São Miguel
Prometa não se envolver!
MIGUEL
Você promete também
Em nada mais e meter?
SIMÃO PEDRO
Prometo! Nem eu me meto
Nem você! A gente deixa
O barco livre, rolar!
Jesus decide a parada
Depois de tudo julgar! (...)
(SAEM. DEPOIS DE UM INSTANTE, SIMÃO PEDRO VOLTA E ESCONDE-SE. MANUEL CARPINTEIRO E MIGUEL ARCANJO VOLTAM, À PROCURA).
MIGUEL
São Pedro! São Pedro! Para onde terá ido?
MANUEL CARPINTEIRO
(...) Vamos pro Céu! Ele deve estar lá!
SIMÃO PEDRO
Saíram! Até que enfim!
Agora, eu entro com meu jogo (...)
Nosso Senhor, certamente, me viu:
Ele vê e sabe tudo!
Então, se me deixou aqui, é porque
Não está, de todo, contra mim! (...)
Vou me esconder por ali,
Disfarço, dou uma mão,
E quando menos esperarem
Entro em cena e dou um jeito

Nessa miséria de Joaquim Simão.
(ESCONDE-SE. ENTRA MIGUEL ARCANJO, TAMBÉM COM JEITO DE QUEM VEM FUGINDO E COM UM GRANDE SACO ÀS COSTAS, CHEIO DOS DISFARCES DE QUE ELE PRECISARÁ DEPOIS. ESCONDE-SE. ENTRA MANUEL CARPINTEIRO).
MANUEL CARPINTEIRO
São Miguel! São Miguel! É engraçado!
Um é um Santo, o outro é um Anjo,
O que quer dizer que todos dois fiam fino!
Mas, comparados comigo, não passam de dois meninos!
(...) Está São Pedro aqui e São Miguel ali
(...) é onisciência muita!
Mas vou deixar os dois no doce engano!
Assim, eles, sem saber, servem melhor a meu plano (...).
(SUASSUNA, 2008, p. 135-139).

Mesmo prometendo não intervir na vida de Joaquim Simão e Nevinha, Simão Pedro e Miguel Arcanjo por conta própria, às escondidas, voltam à cena para ajudar o casal. Simão Pedro, um Santo; Miguel Arcanjo, um Anjo. Eles não podem mudar o destino de Simão e o de Nevinha. Não podem intereferir nas escolhas do casal mas, podem criar situações para que os dois possam escolher livremente o caminho do Bem. Suassuna então recorre ao pensamento cristão e à cultura popular para se valer do recurso da sapiência divina: Deus, assim como o seu Filho, tudo sabe, tudo vê. Manuel Carpinteiro, representando aqui as leis divina, finge não perceber a ação dos dois seres celestiais deixando-os agir, contribuindo para os planos de Deus. Segundo Amaral (2013), a tradição religiosa descreve os Santos como uma entidade celestial essencial e ideal para a vida humana. Ttrata-se do modelo mais eficiente de santidade. Com seus atributos "supra-humanos" eles enfrentam os espíritos mais seculares do Mal, realizam milagres, vencem demônios, realizam desejos inalcançáveis e são iluminados pelo Divino Espírito Santo. São seres sagrados que agem a favor da humanidade. Com relação aos Anjos, na concepção de Nascimento (1999), são seres celestiais dotados de virtudes e de vontades e capacidades próprias. Porém, são todos subordinados a Deus e ao Filho de Deus e não interferem diretamente na livre escolha do homem.

Durante o desenrolar da obra tanto Simão Pedro quanto Miguel Arcanjo assim como Manuel Carpinteiro, disfarçadamente, testam as atitudes dos seres humanos promovendo verdadeiras avaliações: dialogam com Joaquim Simão e com Nevinha, testando a fé do casal; enfrentam os diabos – Andreza, Fedegoso e Quebrapedra; participam do processo de compra e venda de animais e/alimento para ajudar a família de Joaquim Simão; disfarçam-se de mendigos para testar a bondade de Seu Aderaldo e de Dona Clarabela; misturam-se aos humanos para melhor conhecê-los. Conforme Vassalo, Suassuna cria um jogo entre os seres celestiais e os mortais, um jogo

“realizado no palco deste mundo, com um roteiro sujeito às andanças da roda da Fortuna (...).” (VASSALO, 1993, p. 119) A artimanha aqui relatada logo nos remete à passagem da chegada do cangaceiro à cidade no *Auto da Compadecida*. Disfarçado de mendigo ele põe à prova a generosidade dos habitantes e fica deveras decepcionado com o tratamento recebido.

No entanto, é no terceiro ato da peça que a ação de lutar e intervir pelas almas de Joaquim Simão, Nevinha, Seu Aderaldo e Dona Clarabela, de fato acontece. Primeiramente, os diabos invadem a cena objetivando levar para o Inferno o casal pecador, Aderaldo e Clarabela:

FEDEGOSO
Chegou a hora das trevas,
Chegou a hora do sangue,
Do lodo e dos esqueletos!
QUEBRAPEDRA
É a hora do morcego,
Do sapo e do bode preto!
ANDREZA
É a hora do castigo
Para o servo do pecado (...).
OS TRÊS
É hora, seu desgraçado!
É hora, Seu Catacão!
JOAQUIM SIMÃO
Ai, Seu Aderaldo!
Chame por Nossa Senhora e corra!
Corra, que é o Cão!
ADERALDO
Olhe a besteira de Simão!
“Corra, Seu Aderaldo! Corra, que é o Cão!”
É o Cão nada, é um bode! (...)
FEDEGOSO
(...) Calado aí, viu? Não se admire não!
Seu nome estava anotado em meu caderno! (...)
QUEBRAPEDRA
(...) Você não se lembra do velho do olho furado
Que passou por aqui, pedindo esmola,
E a quem você enxotou? (...)
(...) Pois aquilo era São Miguel!
(...) Você não se lembra daquele outro
Que tinha cinco filhos
E dizia que vivia sozinho? (...)
(...) Pois aquilo era São Pedro! (...)
(...) Você não se lembra do último que passou,
Que dizia que tinha não sei quantos filhos
E a quem até um pão você negos? (...)
(...) Pois aquilo era Aquele,
Filho daquele Outro
Que, junto com Ele e o Outro,

Fazem Um e fizeram o mundo!(...)
FEDEGOSO
(...) Como chefe dessa patrulha do Inferno,
Vim avisá-lo: você e sua mulher, Clarabela,
Só têm sete horas de vida!
Dentro de sete horas,
Venho buscar você e ela! (...)
(SUASSUNA, 2008, p. 296-305).

Aderaldo e Dona Clarabela, assim como os personagens da *Barca do Inferno*, eram soberbos e conscientes dos seus atos: viviam na riqueza, eram intolerantes com os mais pobres e haviam cometido vários pecados. Aderaldo era escravo do trabalho e da ganância. Clarabela, adúltera e soberba. Ambos viviam afastados de Deus e eram ateus. Mesmo assim, os seres celestiais, como se pôde perceber no texto citado, resolveram testá-los, mas, pouco caso fizeram dos acontecidos. Tanto Miguel Arcanjo quanto Simão Pedro e Manuel Carpinteiro foram até à casa de Seu Aderaldo pedir esmolas. Por três vezes Seu Aderaldo negou ajuda aos santos/anjos. Registre-se aqui a alusão ao episódio bíblico em que Pedro negou Cristo por três vezes. Aderaldo não tinha bondade em seu coração, era ruim por natureza. Por ser um casal descrente, apegados aos bens materiais, sem piedade da desgraça alheia, os Diabos decidem perseguí-los e levá-los para as terras infernais. O fim da vida do casal pecador estava com o tempo contado: sete horas para a salvação. Necessitados de um perdão precisavam de um cristão que fosse para suplicar por eles a benção divina e mudar o rumo do destino final. Diante das ações dos demônios, os representantes do Bem resolvem não interferir e ficam observando o desenrolar dos acontecimentos finais:

MANUEL CARPINTEIRO
(...) Deixo o Rico ir para o Inferno?
SIMÃO PEDRO
Ir, mesmo , ele devia
Era para o fogo eterno! (...)
MIGUEL ARCANJO
Não vamos, então, julgar!
(...) é melhor não tirar o ineditismo!
MANUEL CARPINTEIRO
Está bem (...).
(SUASSUNA, 2008, p. 306-307)

Depois de passar o prazo estipulado pelos Diabos, segundo Vassalo, "a hora do castigo" (1993, p. 112), eles aparecem em cena e levam consigo Aderaldo e Clarabela, pois estes não haviam conseguido achar quem rezasse por eles. De repente, os demônios reaparecem. Agora, o alvo deles é Simão e Nevinha. Ao modo do ocorrido no *Auto da*

Alma os demônios tentam levar o casal do Bem para o fogo infernal. Foi nessa hora que Joaquim Simão e Nevinha se apegaram com as forças divinas, da mesma forma que a Alma se apegou ao Anjo e à Estalajadeira no auto vicentino. Simão e Nevinha clamaram por Deus e pela Virgem Maria. Esconjuraram os diabos e invocaram o poder da corte celestial. Diante do chamado, os seres divinais entram em cena para defender o casal do Bem e derrotar as forças do Mal:

JOAQUIM SIMÃO
Vá pra lá, viu, desgraçado! O negócio, comigo, é diferente!
Cadê Seu Aderaldo?
FEDEGOSO
Esse já está lascado!
Está sendo levado agora mesmo,
Com Clarabela,
Para o Poço do Pau-com-Pau,
O lugar mais fedorento do Inferno!
E você vai também (...)
(...) Vai, e sua mulher vai também!
JOAQUIM SIMÃO
Agora é que eu sei que não vou mesmo! (...)
(...) Se Nevinha for pro Inferno,
É da vez que o Inferno Cai! (...)
FEDEGOSO
Você vai comigo e é já!
JOAQUIM SIMÃO (BATENDO EM FEDEGOSO)
Não tenha medo não, Nevinha,
Que, comigo, é na bolacha!
Tome! Isso aí é a passagem do ônibus, viu?
Agora, tome o troco! (...)
SIMÃO PEDRO
(...) eu cheguei para ajudar!
Brigue de lá
Que eu, de cá, na confusão,
É Simão e outro Simão,
E o Diabo vai se lascar! (...)
Desarreda, viu, Seu Cão!
Desarreda, que eu não vou! (...)
São Miguel!
(ENTRA SÃO MIGUEL ARCANJO)
MIGUEL ARCANJO
Desaba, canhalha! Acaba essa confusão!
Desaba tudo enquanto é Diabo, aí...
Que este aqui é São Miguel
E esse aí, é o Príncipe dos Apóstolos,
O Chaveiro do Céu!
Acaba com a confusão,
Que o outro é protegido dele,
O poeta Joaquim Simão!
Aqui estou, com minhas legiões,
Meus mensageiros de fogo,
Meus pássaros de Sol, meus Ggaviões,
Meus Anjos, meus Arcanjos,

Meus Serafins e Querubins,
Meus Tronos, Potestades e Dominações.
FEDEGOSO
Ai, corre, que é São Miguel!
(SUASSUNA, 2008, p. 314-321).

De acordo com Vassalo, na *Farsa da Boa Preguiça* encontramos um recurso de "tensão medieval" que transita entre o "assunto sério" e o "carnavalesco pelo tratamento cômico: a pancadaria. (VASSALO, 1993, p. 111). Joaquim Simão, conforme o trecho da peça, enfrenta corajosamente os diabos. Diante da possibilidade de perder Nevinha para os seres malignos, parte para a briga e tenta defendê-la das forças infernais: "(...) Se Nevinha for pro Inferno, / é da vez que o Inferno Cai! (...)". De repente, para ajudar Joaquim Simão na luta contra o séquito do Mal, entram em cena as forças do Bem: Simão Pedro e Miguel Arcanjo. Ora, na Idade Média, segundo aponta Muchembled, era comum nos relatos populares ouvir histórias de homens e mulheres que lutavam contra demônios; de frades, padres, freiras, bispos e papas que entraram em combate com diabinhos e os prendiam, dentre outras variantes. Os relatos ou narrativas orais envolviam também Cristo, a Virgem Maria e os Anjos. Dessa forma, a luta dos seres celestiais, lado a lado com Joaquim Simão pela defesa de Nevinha, são resíduos das histórias populares que muito circularam pela sociedade europeia medieval. Ainda é um exemplo *residual* o momento em que Miguel Arcanjo, o Anjo Guerreiro do Senhor, invoca a legião de Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins, Tronos, Potestades e Dominações para ajudá-los a derrotar os demônios. Assim como no *Auto da Alma*, Humilhados e temerosos, Fedegoso, Quebrapedra e Andreza correm fugindo das forças divinas. Assim diz Simão Pedro referindo-se à bravura e à tradição existente em torno de São Miguel Arcanjo: " (...) A especialidade dele é essa: / é cada pisa no Diabo / que o Diabo fica empenado!". (SUASSUNA, 2008, p. 322). Lembremos também do *Auto da História de Deus* quando se dá o embate final entre Cristo e Satanás que resulta na salvação dos bem-aventurados presos no Limbo infernal:

CRISTO
Retro, retro, malaventurado,
falso, enorme, cível Satanás.
Scrito é, não adorarás
senão um só Deus, com grande cuidado
a ele servirás.
LÚCIFER
Que é isso Satan?
SATANÁS
Venho embarbascado,
e estou mais mofino que um alfeloeiro.

Dá-me a vontade que aquele escudeiro
é o pastor daquele nosso gado.
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 901-1000)

No final da obra são os seres celestiais que ajudam Joaquim Simão e Nevinha a salvar Seu Aderaldo e Dona Clarebela do fogo infernal, incentivando-os a rezar pelo casal de pecadores, os quais na hora final, passaram a acreditar em Deus e arrependeram-se dos atos pecaminosos cometidos em vida:

SIMÃO PEDRO
Agora, estou com pena é desses dois desgraçados,
(...) Serem carregados para oInferno
Por falta de um Pai-Nosso
E de uma Ave-Maria.
NEVINHA
Mas será que o prazo
Já está, mesmo, esgotado? (...).
SIMÃO PEDRO
Ainda faltam dois minutos!
NEVINHA
Vamos rezar, Simão! (...)
SIMÃO PEDRO
(...) Se vocês estiverem treinados, mesmo, dá tempo!
MANUEL CARPINTEIRO
Pronto (...).
O caso daqueles dois
Não era nem de fundo de agulha; (...)
(...) vamos supor que os dois
Caíram no Purgatório. (...).
E vocês, Simão?
JOAQUIM SIMÃO
(...) Eu e Nevinha vamos seguir viagem por ai!
MANUEL CARPINTEIRO
(...) Siga em paz
O poeta com sua amada!
Sirvam Deus e à Igreja (...)
MIGUEL ARCANJO
Eu notei que o poeta saiu
Sem se espantar com nós todos (...)
MANUEL CARPINTEIRO
Eu passei uma nuvem nos olhos dele
E também nos da mulher,
Para que os dois se esquecessem
De todas as coisas escondidas e sagradas,
Divinas e diabólicas que viram hoje (...).
(SUASSUNA, 2008, p. 322-328)

A *Farsa da Boa Preguiça* é uma obra que traz nas suas entrelinhas muitos *resíduos* do medievo, dentre eles: o arquetexto da moralidade[61] e dos milagres, personagens alegóricos, maniqueísmo, visão de mundo cristã, carnavalização do sagrado, elementos da tradição religiosa popular e secular. O texto é igualmente eivado de embustes, brigas entre mortais e imortais, crença nos santos e efeitos miraculosos. Exemplo do último caso é fato de Manuel Carpinteiro passar uma nuvem nos olhos de Joaquim Simão e Nevinha para que não se lembrassem dos acontecimentos sobrenaturais.

Todo esse conjunto de efeitos dá à obra de Suassuna um reconhecimento de uma dramaturgia múltipla e de tradições híbridas - culta, religiosa e popular. De acordo com Vassalo, Suassuna foi um criador de textos inspirado em diversas fontes, que vai do popular ao erudito do sagrado ao profano (VASSALO, 1993). No referido texto de Suassuna a presença da tradição religiosa é também algo marcante. Nela, ainda conforme os apontamentos de Vassalo apresenta-se, assim como no *Auto da Compadecida* e no *Auto de João da Cruz*, a religiosidade própria do sertanejo com a ocorrência dos milagres, o teor da moralidade medieval, o aproveitamento das fontes cultas do teatro cristão, da Bíblia, ou seja, "encontramos vários itens que se prendem à tradição religiosa". (VASSALO, 1993, p. 136). A entrada dos seres celestiais para ajudar os homens na hora da sua extrema necessidade muito se aproxima dos autos encenados pelo dramaturgo português, em especial a Barca Segunda e a Barca Terceira, uma vez que na *Farsa da Boa Preguiça* é *residual* a presença dos Anjos e a contemplação do processo de purgação dos pecadores; é *residual* ainda os valores morais e religiosos e a presença dos seres celestiais que interferem no processo do julgamento e da salvação dos personagens contidos na obra; é *residual* também o diálogo que o autor estabelece com a Bíblia e com o imaginário cristão popular - as narrativas orais que contavam o embate/combate entre os bem-aventurados e os mal-aventurados pela salvação humana. "A intimidade com os santos e seres sobrenaturais é própria das sociedades arcaicas como a nordestina. Nelas o sagrado aflora a cada instante (...)". (VASSALO, 1993, p. 137).

Nas *Conchambranças de Quaderna*, especificamente no episódio da Caseira e a Catarina, Frei Roque é quem simboliza as forças celestiais. Neste texto de Suassuna o

[61] O arquetexto da moralidade, segundo Ligia Vassalo (1993), está diretamente ligado à tradição religiosa cristã medieval que pode ter chegado a Ariano Suassuna por meio do Romanceiro Popular. Em *A Farsa da Boa Preguiça* há advertências moralizantes que é muito frequente nos folhetos populares, mas que se prende aos moldes da moralidade medieval, a exemplo de Gil Vicente e Calderón de la Barca.

Diabo em pessoa é invocado como testemunha e acaba se envolvendo num processo de separação. Imponente e cheio de artimanhas o Diabo, no final do processo, tenta levar todos os envolvidos para o Inferno. Primeiramente tenta levar Dona Júlia; depois de perder a causa para tal senhora, tenta arrastar o advogado Ivo. Como não consegue levá-lo, em seguida parte para Manuel e Carmelita. Diante de tal ação do Diabo, todos se amedrontam e se arrependem dos pecados cometidos, apegando-se com Deus e com o socorro do Frei Roque, representante da Igreja Católica e do poder espiritual/celestial na terra. Como um homem de fé, Frei Roque intervém na ação do Diabo e luta com todas as suas armas para salvar os envolvidos no processo do Diabo:

> QUADERNA
> (...) Ela me prometeu a alma! Foi um contrato bilateral e tácito, não escrito. (...)
> JUIZ
> (...) O Doutor Diabo não pode mais carregar Dona Júlia, que o invocou, pois não cumpriu sua parte no contrato que firmou! (...)
> QUADERNA
> (...) Pois se não pode ir a cliente, carrego o advogado!
> IVO
> Minha Nossa Senhora! Um sujeito como eu, levado pro Inferno! (...) Doutor Frei Roque, me acuda! (...) Pelo amor de São Francisco! (...)
> FREI ROQUE!
> Um ateu!
> IVO
> Eu me arrependo! (...) Renuncio ao ateísmo! (...) Cristo era Filho de Deus! (...) Frei Roque, deixe de ser ruim, me acuda logo, senão não dá tempo! (...) Eu renuncio (a Satanás)! Satanás é que não quer renunciar a mim! Ai! Aai!
> FREI ROQUE
> Deixe isso comigo! (Salta do lugar onde está, apresenta a cruz-de-madeira ao Diabo-Quaderna e vai pronunciando palavras em latim. O Diabo solta Ivo e vai recuando).
> QUADERNA
> (...) Se é assim, deixe eu carregar Manuel Sousa!
> MANUEL
> Eu estou em confissão!
> FREI ROQUE
> Estava! Eu encerro a confissão! Pode levar!
> MANUEL
> (...) Frei Roque, me acuda, pelo amor de Deus!
> FREI ROQUE
> Você renuncia a Carmelita?
> MANUEL
> (...)é o jeito! (...) Renuncio, sim senhor! (...)
> FREI ROQUE
> Eu já vou na fachada dele! (Salta do lugar onde está, apresenta a cruz-de-madeira ao Diabo-Quaderna e vai pronunciando palavras em latim. O Diabo solta Manuel e vai recuando).
> QUADERNA
> (...) deixe pelo menos eu levar a Catarina!

> CARMELITA
> Ai, ai, Frei Roque, me acuda! Me livre enquanto é tempo! (...)
> FREI ROQUE
> Você promete deixar Manuel?
> CARMELITA
> Prometo!
> FREI ROQUE
> Então, lá vai! Fora daqui, Diabo besta! Diabo de meia-tijela! Fora! (Tira da cintura o cordão de São Francisco e dá, no Quaderna-Diabo, uma surra! O Diabo dá um estouro e sai). (...). (SUASSUNA, 1987, p. 47-49).

Diante das ações do Diabo, Frei Roque se aproveita da situação infernal e faz com que todos os envolvidos no processo se arrependam dos pecados e supliquem a salvação: Ivo passa a acreditar na Igreja e em Deus; Manuel promete largar a Catarina, ou seja, Carmelita e voltar para Dona Júlia; Carmelita, assim como todos, temerosa com a possibilidade de ir para o Inferno, também resolve abandonar Manuel e deixar o casamento de Dona Júlia em paz. Carregados de culpa –pecados veniais, mortais e capitais – tais personagens nos faz lembrar do *Auto da Barca do Inferno e da Glória*. A exemplo das barcas vicentina, todos são conscientes dos seus pecados, carregam consigo o peso dos seus atos pecaminosos. No entanto, por meio do arrependeimento, são protegidos pelo representante de Deus na terra: Frei Roque. Outro fato que nos chama a atenção nesse trecho da obra de Suassuna são os adereços que Frei Roque utiliza para afrontar e derrotar o Diabo: a cruz-de-madeira e o cordão de São Francisco. Com estes adereços sagrados Frei Roque consegue expulsar o Diabo e salvar todos aqueles que estavam prestes a ir para o Inferno. Esses adereços miraculosos logo nos remetem aos manjares que a Igreja e os Pais da Igreja, no *Auto da Alma,* servem à personagem da Alma, objetivando a purificação e a salvação: os Açoutes, a Coroa de Espinhos, os Cravos, o Crucifixo. Lembremos ainda dos remos que os Anjos trazem consigo na *Barca* Segunda e na Terceira. Todos estes elementos nos remetem aos seres celestiais e ao processo de salvação da alma.

Porém, a intervenção dos seres sobrenaturais na vida humana é algo que também nos remete à Cultura Clássica. Na epopeia de *Gilgamesh* o guerreiro mesopotâmico Gilgamesh, criado pelos deuses e dotado de beleza pelo deus Shamash, o glorioso sol, dono de uma força e agilidade sobrenatural, executa ações indesejáveis que chegam a ofender os deuses que o criaram. A sua luxúria e arrogância não só ofendia aos desses como todo o povo de Uruk:

> "Os deuses do céu gritaram para o Senhor de Uruk, para Anu, o deus de Uruk: "uma deusa o fez forte como um touro selvagem; ninguém pode opor-se a força de seus braços (...). Sua luxúria não popa uma só virgem para seu amado (...)". (...) os deuses gritaram para Aruru, a deusa da criação: vós o fizestes, oh, Aruru, criai agora um outro igual; que seja tão parecido com ele quanto seu próprio reflexo; que seja seu segundo eu, coração tempestuoso. Que eles se enfrentem e deixem Uruk em paz". (ANÔNIMO, *Gilgamesh*, 2012, p. 97-98).

Segundo os estudos de Vernant (1990), os deuses pagãos, em sua essência, eram bons e maus. A intervenção divina, conforme o excerto, seria para punir Gilgamesh pelos atos de luxúria cometidos contra o povo de Uruk e contra os deuses que o criaram. No entanto, o plano dos deuses não se concretiza. Gilgamesh se encanta por Enkidu e ambos se aventuram pelas Terras dos Cedros, morada de Humbaba, e pelo mundo dos mortos engrandecendo cada vez mais o nome de ambos, em especial, o do herói mesopotâmico.

Na cultura Grega a relação entre os deuses do Olimpo com os mortais era intensa. Tanto na *Odisséia* quanto na *Ilíada* os deuses intervinham na vida humana. No Canto II da *Ilíada*, por exemplo, Júpiter envia um sonho a Agamemnon mandando armar os gregos e prometendo-lhe a vitória sob os troianos antes do fim do dia:

Deuses e campeões a noite os lia; (...)
A Agamemnon soltar por fim resolve
Um maléfico Sonho, e o chama e apressa:
"voa Sonho falaz, do Atrida às popas;
Quanto prescrevo, exato lho pronuncia:
Que arme os crinitos Graios e as falanges,
De extensas ruas a cidade expugne;
Que, intercedendo Juno, o Céu concorde
Ameça de ruina a excelsa Tróia".
(...) o Sonho parte
Às naus ligeiras, e acha o Atrida preso
Do sono, que lhe cerca e embebe a tenda (...)
(HOMERO, 2009, Vv. 1-14).

No Canto III, durante a luta dos gregos contra os troianos, Vênus protetora de Tróia, no momento em que Páris vai sucumbir, intercede na ação dos mortais e o livra dos golpes de Menelau, salvando-lhe a vida, transportando-o para o leito nupcial, para os braços de Helena:

(...) Mas fácil, como deusa, em névoa grossa
Vênus o leva-o tálamo fragrante (...)
À torre mesma corre, onde acha Helena (...)
Disfarçada comete-a: "Vem, que Páris
No toro conjugal te aguarda, filha (...).
(HOMERO, 2009, Vv. 317-331).

No Canto V, Eneias incentiva Pândaro a combater Diomedes. Durante a luta Diomedes mata Pândaro e fere Eneias, escapando da morte por causa do socorro/intervenção da deusa Vênus:

(...) Protegendo o cadáver, insta Eneias,
Que em derredor como um leão peleja (...)
(...) de joelhos tomba, a forte mão se se estriba,
Enoita-se-lhe a vista; e fenecera
O de homens regedor, se não lhe acode
Vênus, que o teve do boeiro Anquises.
Trêmula a déia o cinge ao branco seio,
E as dobras lhe antepõe de níveo peplo,
A resguardá-lo de inimigo dardo,
Que nos peito profunde e à morte o envie;
Safa à pressa do campo o seu querido.
(HOMERO, 2009, Vv. 243-260).

Citemos também um trecho da *Odisséia*, em especial o momento em que a deusa Atena, no Canto I, vai até Ítaca, semelhante a Mentes, rei dos Táfios, e aconselha Telêmaco, filho de Ulisses, a partir em busca do pai:

Palas Atena, indignada, lhe diz deste modo, em resposta: (...)
(...) Vai até Pilo, primeiro, e o divino Nestor interroga;
A Menelau, em seguida, o de louros cabelos, de Esparta,
O derradeiro a chegar dos Aqueus de couraça de bronze.
Caso te digam que ainda está vivo e que pensa na volta,
Mesmo que muito de aflija, suporta a demora de um ano.
Mas, se tiver notícia d que não mais vive, que é morto,
Volta, a seguir, para a terra querida do teu nascimento (...)
(HOMERO, 2009, Vv. 252-290).

Percebemos que tanto na *Ilíada* quanto na *Odisséia*, inúmeras são as passagens em que os deuses interferem e mantêm contato com os humanos, salvando-os da morte, ajudando-os a vencer os desafios das batalhas, guiando-os pelos lugares perigosos, interferindo na ação de outros deuses. As interferências divinas também estão presentes no teatro clássico grego. Citemos o famoso trecho de *Édipo em Colono*, momento em que Édipo, perdoado pelos deuses, transcende para o mundo dos mortos:

Logo depois de ele ter a satisfação
De sentir-se como queria, e no momento
Em que nada mais desejava, reboaram
Os trovões de Zeus Infernal; ou vindo o estrondo,
As meninas tremeram e se prosternaram
Aos pés do pai, batendo sem cessar no peito
Enquanto soluçavam consternadamente.
Ele, entretanto, ouvindo o pranto amargurado
Abraçou-as e disse-lhes: “Ah! Minhas filhas!

De hoje em diante vosso pai já não existe;
De fato, agora acaba-se tudo o que fui" (...)
Subitamente uma voz se elevou, chamando-o; (..)
Quando ele percebeu que um deus o convocava,
Mandou chamar Teseu para perto de si
E pressentindo-o nas proximidades disse-lhe:
"Querido amigo! Dá agora às minhas filhas
A garantia jurada de tua mão
E vós, meninas, dai-lhe reciprocidade!" (...)
Teseu, sem vacilar, jurou ao estrangeiro
Que atenderia ao seu pedido. (...)
Quando nos afastamos, logo depois,
Olhamos para trás e notamos que Édipo
Já não estava lá; vimos somente o rei
Com as mãos no rosto para proteger os olhos
Diante de alguma visão insuportável.
(SÓFOCLES, 2002, Vv. 1875-1972)

Portanto, podemos afirmar que há *resíduos* tanto da tradição clássica quanto da tradição medieval na dramaturgia vicentina e na de Suassuna no que se refere à mentalidade existente entre deuses/seres celestiais e humanos, no processo de intervenção dos deuses nas ações humanas. No clássico e no medievo, os deuses e seres celestiais agiam de diferentes maneiras para salvar, orientar, proteger ou punir os mortais. Também é assim nos autos de Gil Vicente e nos textos de Suassuna. Portanto, percebe-se que a representação e a simbologia divina, bem como a forma de pensar sobre os seres sobrenaturais, sempre estiveram presentes em épocas remotas, chegando de forma atualizada/cristalizada até o presente, adaptando-se, como vimos, na mentalidade de cada época, fazendo-se constantemente presente nas artes e na forma de pensar e viver a religiosidade que formou o pensamento cristão Ocidental ao longo do tempo. Dessa forma, podemos dizer que a representação desses seres sobrenaturais/imortais nas sociedades antigas - Mesopotâmia, no Egito e na Grécia Antiga nos fascina, seja nas epopeias, nas tragédias ou nas comédias -, e nas sociedades da Europa medieval ganhou, independentemente do tempo e do espaço, vivacidade e persistência cultural e mental nas diversas formas de ver e pensar a morte, o julgamento e a salvação, formando um conjunto de imagens que efetivamente alimentaram e formaram o imaginário fecundo e preciso que, naturalmente, emergiu no processo plural de criação das obras de Gil Vicente, bem como na dramaturgia de Suassuna.

4.3 A Sentença Final

Chegamos finalmente ao último tópico do nosso trabalho dissertativo. Como vimos até agora a morte tanto em Gil Vicente como em Ariano Suassuna é um processo complexo e repleto de indagações e incertezas. É um momento transitório que está diretamente ligado à vida do homem na Terra, bem como sua relação com Deus, a Igreja, a fé, a espiritualidade/credulidade, às escolhas, a prática de boas ações, as virtudes adquiridas, a arte do bem viver. Trata-se, portanto, de uma caminhada rumo ao desconhecido; de uma viagem com um destino incerto – Paraíso, Purgatório, Inferno. E assim, os trespassados se deparam com um tribunal celestial: de um lado, as forças do Bem e a sua defesa; do outro, o representante do Mal e seus demônios - ocupando, na maioria das vezes, a função de acusador e sentenciador ou Juiz. O Diabo tenta o homem. Os seres celestiais buscam defender e orientar a alma humana sobre os perigos do Mal. Acusação e defesa se enfrentam. A alma humana, centro das atenções e discussões, passa por um processo intenso de julgamento. Dentro desse contexto, o réu se vê em apuros. Daí, por meio das orações, das súplicas e do arrependimento, o trespassado tenta buscar a salvação. Anjos, Santos, Nossa Senhora, Jesus, Deus e o Espírito Santo são invocados na hora do julgamento final e invadem a cena para assim advogar a favor dos desfavorecidos e desvalidos. A favor dos pobres pecadores que na hora da morte lembraram-se de Deus e suplicaram por um bom momento, pela salvação. Depois de tudo, é chegada a hora da decisão: a sentença final.

De acordo com o Dicionário Houaiss, o termo "sentença" tem um significado que vai ao encontro do que estamos pesquisando, ou seja, à uma concepção civil-social-moral e uma outra religiosa, ligada ao imaginário cristão. Leiamos:

> Sentença: 1. Decisão final proferida por um Juiz ou Autoridade; 2. Resolução da autoridade que julga uma questão judicial e/ou crime e/ou conduta de má fé; 3. Decisão tomada por alguém; 4. Julgamento de Deus a respeito dos homens; 5. Provérbio; 6. Proposição.

Já para Hellern, Notaker e Gaarder (2000), o termo "sentença", segundo a tradição Católica cristã, está diretamente ligado ao julgamento do homem após a morte. Na visão desses autores, o vocábulo diz respeito a aplicação de uma pena condenatória ao ser humano por ter-se distanciado de Deus, da Madre Igreja e da sua fé; por ter quebrado a sua aliança com Deus e com a vontade divina; por ter pecado contra Deus e contra as leis de Deus. Eles ainda afirmam que a expressão "sentença final" está diretamente ligada ao destino final do homem no que diz respeito aos três espaços do Além-túmulo: ao Paraíso, ao Purgatório e ao Inferno.

Passemos então à dramaturgia vicentina, em destaque a Trilogia das *Barcas*, e vejamos a questão da sentença final. No *Auto da Barca do Inferno* a sentença final tanto é proferida pelo Anjo quanto pelo Diabo e, dos quinze personagens trespassados, dez são sentenciados ao Inferno (o Fidalgo, o Onzeneiro, o Sapateiro, o Frade, a Florença, a Brízida Vaz, o Judeu, o Corregedor, o Procurador e o Enforcado):

ANJO AO FIDALGO
Não se embarca tirania
Neste batel divinal.
DIABO AO FIDALGO
(...) Embarque vossa doçura,
Que cá nos entenderemos,
Tomareis um par de remos,
Veremos como remais;
E chegando ao nosso cais,
Nós vos desembarcaremos. (...).
ANJO AO ONZENEIRO
(...) Pois cant'eu bem fora estou
De te levar pera lá:
Ess'outra te levará;
Vai pera quem t'enganou.
DIABO AO ONZENEIRO
(...) Entra, entra, e remarás;
(...) irás servir Satanás,
Pois que sempre t'ajudou.
(...) cala-te, que cá chorarás.
DIABO AO SAPATEIRO
(...) Tu roubaste, bem trinta anos,
O povo com teu mister.
Embarca, eramá pera ti;
Qu'há já muito que t'espero. (...).
ANJO AO SAPATEIRO
(...) Essa barca que lá está,
Leva quem rouba de praça. (...)
SAPATEIRO AO ANJO
Assi que determinais
Que vá cozer ao Inferno?
ANJO AO SAPATEIRO
Escrito estás no caderno
Das ementas infernais. (...)
DIABO AO FRADE E À FLORENÇA
Entrai, Padre reverendo. (...)
(...) Gentil padre mundanal
A Berzebu vos encomendo.
DIABO À BRÍZIDA VAZ
Entrai vós, e remareis (...)
ANJO À BRÍZIDA VAZ
Eu não sei quem te cá traz. (...)
Ora vai lá embarcar,
Não m'estês importunando (...)
(...) que não podes ir aqui.
DIABO AO CORREGEDOR
(...) Santo descorregedor,

Embarcai, e remaremos (...).
(...) Ora entrai nos negros fados,
Ireis ao lago dos cães,
E vereis os escrivães
Como estão tão preparados.
Diabo ao Procurador
Entrai, bacharel doutor (...).
ANJO AO CORREGEDOR E AO PROCURADOR
Oh pragas pera papel,
Pera as almas odiosos!
Como vindes preciosos
Sendo filhos da ciência! (...)
(...) A justiça divinal
Vos manda vir carregados,
Porque vades embarcados
Nesse batel infernal.
DIABO AO ENFORCADO
Entra cá, e remarás
Até as portas do Inferno.
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 82-758)

Nesta Barca, três personagens chamam a nossa atenção: Florença, o Enforcado e o Judeu. Florença é sentenciada ao Inferno. No entanto, ela é uma personagem silenciada, sendo essa condição também uma forma de castigo pois, segundo Cleonice Berardinelli: "o silêncio era uma forma de satirizar, sendo esta, a de mais difícil apreensão. Gil Vicente não dá nenhuma palavra à Florença, calando-a". (BERARDINELLI, 1984, p. 10). Ainda conforme a autora, no artigo "Microleituras Vicentinas", "o silêncio é uma espécie de punição satírica severa lançada contra personagens complexos e imbricados de fraqueza terrenal". (BERARDINELLI, 2003, p. 33)

A mesma pena imputada ao Frade atribui-se a ela. Neste caso, Florença se assemelha à personagem Eva, do *Auto da História de Deus*, pois esta é calada por simbolizar a queda do homem. Florença, por sua vez, é a fraqueza carnal do Frade. Lembremos que no *Auto da História da Deus*, Eva foi a fraqueza de Adão. Ambos foram expulsos do Paraíso e ela pariu a morte e a finitude humana. Foi duramente castigada. O Enforcado é um dos personagens da Barca Primeira que não dialoga com o Anjo. Sem direito a apelação, ele é diretamente sentenciado ao Inferno, pois este havia cometido delitos/pecados mortais que não mereciam o perdão divino.

O Judeu tem um julgamento complexo, pois ele é duplamente sentenciado. Se observarmos o texto vicentino, o Judeu não vai diretamente na barca infernal, mas sim, num bote infernal: "(...) Vós Judeu, ireis à toa, / que sois mui ruim pessoa. / Levai o

cabrão na trela". (VICENTE, C.E.T, *Auto da Barca do Inferno*, Vv. 602-604). Ressalta-se que o Judeu chega à beira do rio trazendo um bode nas costas. Segundo Celso Láfer (1962) esse fato refere-se aos rituais sagrados dos judeus: o de sacrificar animais, em especial o bode preto. Ainda para o autor, trata-se de uma alusão à tradicional simbologia que liga o judeu à figura do Diabo.

De acordo com a história da formação de Portugal, entre os séculos XIV-XVI, muitos judeus foram perseguidos pelos cristãos portugueses. Muitos foram expulsos do território português. Outros, para permanecerem no território lusitano, foram forçados a se batizar, convertendo-se ao Catolicismo. Segundo Dias, durante os séculos XIV/XVI os judeus viviam sob forte pressão política e religiosa. Nos anos de 1492-1497 foram expulsos de Castela e Aragão, pondo para Portugal um sério problema, pois milhares de famílias judias refugiaram-se nas terras portuguesas. "Muitos judeus espanhóis [...] olhavam o país vizinho como um Estado pacífico e progressivo, onde de havia muito se não registravam perseguições contra a sua raça". (DIAS, 1998, p. 47-49) Os judeus viviam num entre-lugar. Muitos, sem terem para onde ir, viam Portugal como a salvação. "Ofereceram a D. João II uma soma considerável de dinheiro se este os deixasse entrar". (DIAS, 1998, p. 47-49) Assim, inúmeros judeus compraram a sua licença de residência permante na corte portuguesa. Ricos e poderosos, a presença judaica na sociedade portuguesa "chegava para desiquilibrar a balança precária de coexistência pacífica com os Cristãos, levando às medidas de violência do reinado seguinte". (DIAS, 1998, p. 47-49)

Seguindo ainda os estudos de João José Alves Dias, D. Manuel tentou a todo custo reequilibrar a situação desses estrangeiros em seu território. Ele começou o seu reinado libertando os judeus cativos. Porém, pouco tempo depois de casar-se com D. Isabel, decide-se pela expulsão dos mesmos do território lusitano, pois, "casado com D. Isabel, o rei português ficava muito perto dos tronos Castelhano e Aragonês. [...] Todos os judeus foram teoricamente expulsos desde outubro de 1497, no meio de incrível violência, roubo e confusão. (DIAS, 1998, p. 48-49). Contudo, D. Manuel, pensando no poder econômico e político de seu reinado, decide-se também pela conversão generalizada dos judeus em novos cristãos. "Em abril de 1497, o monarca fora ao ponto de determinar que todas as crianças judias abaixo de catorze anos fossem impedidas de dixar o país, sendo distribuídas por famílias portuguesas e educadas na fé cristão". (DIAS, 1998, p. 48-49) Então, muitos judeus que não aceitavam a ideia de perderem os

filhos, forçadamente, aceitaram o batismo e converteram-se ao Cristianismo permanecendo assim em Portugal.

Entretanto, muitos continuavam às escondidas a praticarem os rituais judaicos considerados anticristãos. "Conhecidos como cristãos-novos, não iriam ser incomodados durante mais de trinta anos, por decisão legal sucessivamente prorrogada e com termo final em 1534; ninguém poderia inquirir sobre a sua fé, nem eram obrigados a usar sinais distintivos. (DIAS, 1998, p. 49). O embate entre cristãos *versus* novos-cristãos *versus* judeus continuou sendo complexo e inquietante. É importante relembrar que na tradição cristã o Filho de Deus, Jesus Cristo, foi sacrificado em favor da humanidade. Sendo assim, de acordo com a mentalidade cristã da época, os rituais pagãos de imolação de animais como o bode eram condenados pela Igreja Católica, era uma afronta a Deus e a Jesus, que morreu na cruz. Portanto, uma injúria aos dogmas da Santa Madre Igreja. Eis a razão do Judeu ser duplamente sentenciado no *Auto da Barca do Inferno*: primeiramente, por não ser de fato um cristão; segundo, por continuar praticando atos/rituais sagrados contrários à religião cristã, como bem afirma o Parvo: "E s'ele mijou nos finados / no adro de San Gião! / E comia a carne da panela / no dia de nosso Senhor; / e mais ele, Salvanor, / cada vez mija naquela". (VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 595-600). Curioso é notar que o Judeu não dialoga com o Anjo, somente com o Diabo e com Parvo. Este o insulta e questiona suas ações não cristãs. Ressalte-se ainda que, nem mesmo o Diabo faz questão de levá-lo para o Inferno: "Oh, que má hora vieste (...) / Pois eu nam passo cabrões / Nem tu nam hás de vir cá (...) / Judeu lá te levarão / porque hão d'ir descarregados". (VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 558-694).

Complexa também é a sentença proferida para o Parvo. De acordo com o texto vicentino, ele é primeiramente sentenciado ao Purgatório, e depois de um tempo de espera à beira do rio (não definido pelo dramaturgo), consegue a salvação:

ANJO AO PARVO
Tu que queres?
PARVO
Quereis-me passar além?
ANJO
Quem és tu?
PARVO
Não sou ninguém.
ANJO
Tu passarás, se quiseres.
Porque em todos teus fazeres,
Per malicia não erraste;

Tua simpreza t'abaste
Pera gozar dos prazeres.
Espera em tanto per i,
Veremos se vem alguém
Merecedor de tal bem,
Que deva de entrar aqui.
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 299-308)

Ao ser interrogado pelo Anjo o Parvo fala um pouco de si e diz ser "ninguém". Tal resposta nos lembra o episódio de Todo Mundo e Ninguém, personagens do *Auto da Lusitânia*. Todo Mundo quer as coisas mundanas, Ninguém deseja as virtudes e nenhum fala a verdade. Sendo uma pessoa simples, assim como a personagem Ninguém, o Parvo só queria seguir a sua sentença. Mas, como este havia cometido pequenos delitos em vida teria então que purgar os seus pecados para em seguida conseguir a salvação. O Anjo pede-lhe para esperar à beira do rio, para ver "se vem alguém merecedor de tal bem". Ao contrário do Parvo, somente os Quatro Cavaleiros de Cristo é que são diretamente salvos pelo Anjo e sentenciados à glória da paz eternal:

ANJO
Ó cavaleiros de Deus,
A vós estou esperando;
Que morrestes pelejando
Por Cristo, Senhor dos Céus.
Sois livres de todo mal,
Santos por certo sem falha;
Que quem morre em tal batalha
Merece paz eternal.
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 839-845)

No *Auto do Purgatório*, dos sete personagens que chegam à beira do rio, ainda atônitos, sem a certeza de terem morrido, atordoados com o processo de passagem para o Além-túmulo, cinco são sentenciados ao Purgatório (o Lavrador, a Marta Gil/Regateira, o Pastor e a Moça Pastora), um é sentenciado ao Inferno (o Taful) e, apenas um (o Menino de tenra idade) é salvo e vai diretamente para a Barca da Glória. Neste auto, o Diabo acusa todos os trespassados, mas a sentença final é proferida pelo Anjo:

ANJO AO LAVRADOR
Digo que andes assi
Purgando nessa ribeira,
Até que o Senhor Deus queira
Que te levem pera si
Nesta bateira.
ANJO À MARTA GIL/REGATEIRA
Grande cousa é oração:

Purga ao longo da ribeira,
Segura de danação,
Terás angústia e paixão,
E tormento em gran maneira.
Isto até que o Senhor queira
Que te passemos ao rio;
Será tua dor lastimeira,
Como ardendo em gran brasio,
De fogueira.
ANJO AO PASTOR
Faze o que t'eu direi,
E depois embarcarás,
E eu mesmo te passarei.
Purga ao longo do rio
Em gran fogo, merecendo.
ANJO À MOÇA PASTORA
Vai ao longo desse mar,
Que é praia purgatória;
E quando Deus o ordenar,
Nós te iremos passar
Da pena à eterna glória.
ANJO AO MENINO DE TENRA IDADE
(...) tu és do nosso bando,
E pera sempre será.
Fez-te Deus secretamente
A mais profunda mercê
Em idade de inocente:
Eu não sei se sabe a gente
A causa porquu'isto é.
ANJO AO TAFUL
(...) Tafues e renegadores
Não tem nenhum salvamento.
(VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 272-810)

O Lavrador, Marta Gil/Regateira, o Pastor e a Moça Pastora são questionados pelo Diabo sobre os seus pecados mundanos. É de salientar que neste auto vicentino as acusações proferidas a cada personagem são tidas como veniais, ou seja, não eram tão graves. Dessa forma, os trespassados vivem um juízo menor. Aqui, tanto eles são confrontados pelo Diabo quanto pelo Anjo, que os sentencia a um espaço e a um tempo de espera. O espaço é à beira do cais/rio; e o tempo é o momento da espera, que pode ser curto ou longo, um tempo indefinido, mas necessário para a expiação e remissão dos atos pecaminosos. O tempo é o divino. Nem sempre há determinação cronológica. Há também neste auto vicentino uma possível ideia de certeza da Salvação, como se lê na fala do Anjo ao Pastor: "Faze o que t'eu direi / e depois embarcarás / e eu mesmo te passarei. / Purga ao longo do rio / em grão fogo merecendo". (VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 585-589). Neste caso, o próprio Anjo sentenciador, mediante o

processo de purgação dos pecados do Pastor, o salvará, conduzindo-o então à Barca do Paraíso. Aí temos uma questão a considerar: o Pastor é o único personagem da Barca Segunda que tem a certeza da sua salvação e do Anjo que o salvará. Os outros esperarão pelo tempo de Deus. Mas primeiramente, deverão passar pelo fogo da purificação. Somente depois de permanecer na praia purgatória abrasado pelo fogo purificador é que alcançarão o Paraíso. Já o Menino de tenra idade era um pobre inocente, vítima do tempo e das circunstâncias. Como ainda era criança prontamente foi salvo pelo Anjo. Ora, o fato da criança ser salvo tão rapidamente pelo Anjo tem uma justificativa lógica e bíblica para os fieis cristãos da Idade Media: as crianças eram seres inocentes, verdadeiras, ingênuas e indefesas. Sendo criança, ela ainda não havia concebido o pecado do mundo. As crianças eram bem quistas por Jesus Cristo, somente elas poderiam alcançar facilmente o reino de Deus. Sobre o assunto, cabe citar as seguintes passagens Bíblicas sobre o lugar reservado no Reino de Deus para todas as crianças:

> Aquela hora chegaram-se a Jesus seus discípulos, dizendo: quem julgas tu que és maior no reino dos Céus? E chamando Jesus um menino, o pôs no meio deles, E disse: na verdade vos digo que se vos não converterdes, e vos não fizerdes como meninos, não haveis de entrar no reino dos Céus. Todo aquele pois, que se fizer pequeno, como este menino, esse será o maior no reino dos Céus. E o que receber em meu nome um menino, tal como este, a mim é que recebe. O que escandalizar, porém, a um destes pequeninos que creem em mim, melhor lhe fora que se lhe pendurasse ao pescoço uma mó de atafona (...). (Mateus, 18: 1-6).
> Então lhe foram apresentados vários meninos, para lhes impor as mãos, e fazer oração por eles. E os discípulos os repeliam com palavras ásperas. Mas Jesus lhes disse: deixai os meninos, e não embaraceis que eles venham a mim; porque destes tais é o reino dos Céus. (...). (Mateus, 19: 13-15).
> (...) E lhe disseram: ouves o que dizem estes? E Jesus lhes respondeu: sim; nunca lestes: que da boca dos meninos, e dos que mamam, tiraste o perfeito louvor? (...) (Mateus, 21: 15-17).

Ao contrario do Menino de tenra idade, o Taful é diretamente condenado ao Inferno pelo Anjo. Este não tem o direito de defesa e nem de purgar os seus pecados à beira do rio, pois "(...) ofendeste a majestade / renegando o seu estado". Dessa forma, "Tafues e renegadores / nam tem nenhum salvamento". (VICENTE, *Auto do Purgatório*, C.E.T, Vv. 773- 810). Os tafues recebem o mesmo castigo/sentença que os enforcados, ladrões, assassinos, meretrizes, hereges, judeus e outros. Todos estes representam, em algumas circunstâncias, seres desvirtuadores e desviantes do espírito do homem. Representavam os malefícios da sociedade e da corte portuguesa.

No *Auto da Barca da Glória* os quatro representantes do poder temporal (Conde, Duque, Rei e Imperador) e os quatro representantes do poder espiritual (Bispo, Arcebispo, Cardeal e Papa) são condenados ao Inferno numa primeira instância. O Diabo, impetuosamente, faz acusações severas a cada um deles e os convida a entrar na barca infernal. O Anjo ouve todas as acusações, mas nada pode fazer a não ser orientar, chamar a atenção de todos para os erros graves cometidos em vida, orar, suplicar o socorro de Deus e da Virgem Maria e adverti-los sobre as leis divinas: "O Virgem nuestra Señora, / sed vos su socorredora / en la hora de la muerte". (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 41-43). Ora, conforme Cleonice Berardinelli, Gil Vicente combatia os vícios da sociedade principalmente daqueles "onde deveria reinar a virtude". O autor não lhes poupava a censura. "Contra eles dirigia a sua sátira contundente, menos cômica do que mordaz: a prepotência e a desonestidade o irritavam". (BERARDINELLI, 1984, p. 11). No entanto, na hora da sentença final, todos se apegam com Deus, declamam orações, fazem súplicas, arrependem-se de todo o mal que cometeram no plano terreno, como bem percebemos nas lições e nos responsos. Assim diz, por exemplo, o Cardeal: "Oh Dios eterno / Señor *quia in* inferno / *nulla est* redemptio / oh poderio sempiterno / remedia mi mal moderno". (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 675-680). Entretanto, tudo parece ser em vão. Os Anjos ficam a ouvir as suplicas e orações na esperança da compaixão de Deus. Mas todos são conduzidos à Barca do Diabo:

DIABO (AO CONDE)
Señor Conde y caballero
Dias ha que os espero
Y estoy a vueso servicio (...)
Os tengo acá em mi rol
Y habéis de passar allén. (...)
Pensaréis que no sé yo
La huesa vida pasada. (...)
Viva huesa señoria
Para siempre con querella.
DIABO (AO DUQUE)
Oh mi Duque y mi castillo (...)
Entre huesa señoria
Señor Duque y remarás (...)
Ralear
Que os tengo de llevar
A los tormentos que vistes. (...)
DIABO (AO REI)
Señor quiero caminar
Huesa altesa ha de partir. (...)
Huesa altesa vendrá aqui
Porque nunca cá senti

Que aprovechase adherencia. (...)
Será asado.
Porque fuistes adorado
Sin pensar serdes di tierra
Con los grandes alterado
De los chicos descuidados.
DIABO (AO EMPERADOR)
Huesa sacra majestade
Entrará neste navio
De muy buena voluntad
Porque usastes crueldad
E infinito desvario (...)
(...) tuvo el paraíso acullá
No le falta sino pena
La pena prestes l'está
(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 68-435)

Com excessão do Duque, todos os representantes temporais dialogam com o Anjo e pedem/suplicam o perdão divino. Contudo, o Anjo, ao aouví-los, ressalta a força das leis divinas "tan fundadas en derecho / tan primas y tan iguales / que Dios os quiera mortales / remediar vueso hecho". (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 219-223). Outro fato interessante é que o Anjo, além de ver e ouvir os trespassados, também chega a condená-los, chamando a atenção de todos para os atos indevidos cometidos contra os filhos de Deus, entre eles os desvalidos e as crianças. Atos pecaminosos como a luxúria, a ira, ganância, avareza, segundo o Anjo, ferem a Deus e à Igreja. Afinal, todos só pensavam em si e na gana de poder e de conquista. Mas, como todos eles se mostraram temerosos aos desígnios de Deus e suplicaram a glória divina da salvação, o Anjo também reza por todos eles, suplica a Deus e à Virgem a remissão dos pecados e a graça divina para todos, pois: "(...) piedoso és el Señor. / Dios os salve remadores." (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 412-413). "É preciso castigar para corrigir", assim afrima Berardinelli (1984, p. 10).

O Diabo se alegra também ao ver o alto poderio espiritual chegar à beira do rio e ser condenado ao Inferno. Bispo, Arcebispo, Cardeal, Papa, todos feriram a ordem divina, desrespeitaram as Leis de Deus, pecaram contra a fé, a Igreja Católica, os fiéis cristãos e contra Deus. O Bispo, segundo o Diabo, havia sempre "desposado / siempre desde juventude (...)"; O Arcebispo morreu muito zangado, raivoso, movido pela ira, pois "en la vida ahogado / com deseos de papar". Havia também caído "con la carga / de iglesia divina" e desemparado os pobres e necessitados desviando para si o dinheiro que poderia ser utilizado para ajudá-los. O Cardeal morreu chorando por que "no fuistes / siquiera dos dias papa". O Papa, de alta dignidade, se considerava um homem sagrado,

no entanto, não dava bons exemplos, não era complacente e humano com os mais humildes. Era um ser tirano. Foi desconsagrado pela luxúria, soberba, simonia e outros pecados considerados mortais. Por fim, morreu de quebranto. (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 478-755). Portanto, todos deveriam adentrar à barca infernal, "escura" e "espantosa", como bem afirma o Arcebispo.

Diante do exposto, perguntamos: qual a ação do Anjo ante os representantes de Deus na Terra? Assim como fez com os representantes temporais o Anjo recriminou e condenou os atos de cada um. Mas também orientou, rezou e suplicou pela salvação de todos, uma vez que estes, mesmo pecando contra os seus semelhantes, contra a Igreja e contra as Leis de Deus, tiveram a oportunidade de reconhecer os erros, de pedir perdão a Deus pelos atos cometidos, de suplicar a graça divina e de orar pela salvação. Porém, o Inferno os esperava. Tanto os representantes espirituais quanto os temporais estavam condenados às garras do Diabo. Destarte, as orações, as súplicas e o arrependimento de cada um faz acontecer um milagre: no momento final eis que surge Cristo da Ressurreição e reparte os remos das chagas entre eles, levando-os consigo. A esperança de todos na graça divina os fez merecedores da intervenção sagrada. Assim, temos aqui um registro daquilo que podemos chamar de juízo final coletivo.

O final do *Auto da História de Deus* é semelhante ao da Barca Terceira. Depois de serem levados pelo Tempo, pelo Relogio do Tempo e pela Morte, Abel, Job, Abrão Moisés, David, Isaís e São João são presos numa espécie de limbro, a prisão do Diabo. Entretanto, num momento de fé e de reencontro, os presos, com grande admiração e louvor cantam uma oração e suplicam a salvação divina por meio de Cristo ressuscitado:

ROMANCE
Vocês deban prisioneiros,
Luengo tempo estan llorando,
Em triste cárcer escuro
Padeciendo y suspirando,
Com palabras dolorosas
Sus prisiones quebrantando (...)
(...) "Ave rosa gracia plena"
Su preñez le anunciado.
(...) Suelta los encarcerados,
Que por ti estan suspirando;
Por la muerte de tu hijo
A su padre estan rogando.
Crezca el niño glorioso
Que a cruz está esperando.
Su muerte será cuchillo

Tu ánima traspassando.
Sufre su muerte, Señora
Nuestra vida deseando.
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 800-825)

Neste auto vicentino não há um julgamento dos mortos. Nenhum dos referidos no extrato, representantes primeiros do poder espiritual na terra, são culpados por algo ou condenados à prisão do Diabo por algo. Eles simplesmente morreram antes do nascimento de Cristo, antes do batismo de Cristo, antes da morte e da ressurreição de Cristo. No entanto, quando tocaram as trombetas e as charamelas divinas, eis que aparece Cristo na Ressurreição, entra no limbo e leva consigo aqueles presos bem-aventurados para o reino de Deus e derrota o Diabo, ação semelhante às seguintes passagens bíblicas:

> E quanto dizer subiu, por que é isto senão porque também antes havia descido aos lugares mais baixos da terra? Aquele que desceu, esse mesmo e também o que subiu acima de todos os céus, para encher todas as cousas. (Efésios, 4:9-10).
> Porque também Cristo uma vez morreu pelos nossos pecados, o justo pelos injustos, para nos oferecer a Deus, sendo, sim, morto na carne, mas ressuscitado pelo espírito; No qual ele também foi pregar aos espíritos que estavam no cárcere (...) (I Pedro, 3: 18-19).
> Mas agora ressuscitou Cristo entre os mortos, sendo ele as primícias dos que dormem; Porque como a morte veio, na verdade, por um homem, também por um homem deve vir a ressurreição dos mortos. E assim como em Adão morrem todos, assim também todos serão vivificados em Cristo. (I Coríntios, 15: 20-23).

A questão da salvação tanto na Trilogia das *Barcas* quanto no *Auto da História de Deus* está embasada, em grande parte, na liturgia, ou seja, em passagens bíblicas que ressaltam a crença na morte e na ressurreição de Cristo. Pontualmente, podemos verificar que nos autos de moralidade/devoção de Gil Vicente prevalece a crença na justiça divina e a descrença na justiça terrena. A mentalidade neles potente é a de que o homem, enquanto dono do poder temporal, esquece questões como a efemeridade e a finitude. Que no Além-túmulo os justos e os injustos serão julgados e sentenciados no destino final, sem levar consigo, nada do que conquistou/construiu na vida terrena.

No *Auto da Alma* também não encontramos um julgamento e uma sentença propriamente dita. No momento do trespasse, a Alma é atormentada e perseguida pelo Diabo que tenta sobrecarregá-la com coisas mundanais. Ainda neste processo do trespasse, o Anjo tenta a todo custo orientar e conduzir a Alma até a Estalajadeira, local de recebimento das insígnias sagradas. Neste auto a Alma faz as suas próprias

escolhas[62]. É a questão do livre arbítrio, ou seja, o direito de escolher livremente qual caminho seguir. Porém, fica a ressalva de que para adentrar no reino de Deus e conseguir a salvação a personagem tem que abrir mão das coisas mundanais e não se deixar cair em tentação: "cerrais os olhos corporais / deitai ferros aos danados / apetitos / caminheiros infernais; / pois buscais / os caminhos bem guiados / dos contritos". (VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 583-588). No referido texto vicentino o Bem prevalece sobre o Mal e a Alma segue o seu caminho em paz. Não é à toa que a parte final do *Auto da Alma* é alegre e festiva, pois há um canto de entrada, o *Vexila regis prodeunt*, cinco hinos de adoração, as insígnias da Paixão de Cristo e um canto final coletivo de saída, o *Te deum laudamus*. A sentença final está na escolha de cada um.

Ao modo dos textos de Gil Vicente, a sentença final também está presente, de modo direto e indireto, nas obras de Ariano Suassuna. No texto *As Conchambranças de Quaderna*, na parte referente à Caseira e à Catarina, terceiro ato da peça, vimos que o Diabo em pessoa comparece à um julgamento. No presente texto não há um julgamento celestial propriamente dito. A ação se passa no plano terreno: trata-se de projeto armado por Dona Júlia e Quaderna para separarem o casal de amantes, Manuel e Carmelita. Temos então uma obra alusiva ao Diabo, ao julgamento e à salvação. Suassuna ressalta neste texto a questão da moral e dos bons costumes. Ele fala do comportamento humano e da relação com o sagrado: com Deus, as Leis de Deus, a justiça divina e os dogmas da Santa Madre Igreja. Assim como no *Auto da Alma*, prevalece aqui a questão do livre arbítrio e da vigília humana. Segundo Matos, a obra de Suassuna estabelece, de modo geral, um equilíbrio natural entre a condição humana, o desajuste e a punição. Para suavizar todo processo de ordem, o autor paraibano utiliza, ao modo de Gil Vicente, o risível. *Nas Conchambranças de Quaderna* nos deparamos com o "riso de situação" da teoria bergsoniana. "No risível de situação se acham a interferência, a repetição e a inversão". (MATOS, 1988, p. 169). Por meio de tal recurso, Ariano Suassuna ordena todos os ressentimentos presentes na obra e estabelece a moral e a natureza dos fatos conforme a crença cristã: "Adélia ganhou o seu porco de volta; Dona Júlia, seu marido; Carmelita, sua verba; Ivo ganhou a sua fé; Frei Roque ganhou uma alma para a Igreja;

[62] Importante observarmos que no *Auto da Alma*, dos quatro doutores da Igreja – Agostinho, Jerônimo, Ambrósio e Santo Tomás de Aquino – apenas este último não fala. Segundo Cleonice Berardinelli "os três primeiros pertencem ao grupo dos santos pastores do tempo passado". (BERARDINELLI, 1984, p. 12). Como se sabe, Santo Tomás de Aquino (1225-1274) pertence à uma Idade Média mais central e conturbada de pensamentos religiosos. Para a autora, Gil Vicente "impõe o silêncio" a Tomás de Aquino. (...) "contrastando com as falas dos outros, não dirá, com a eloquência do silenciado, do não dito, que não é a voz do autor da *Suma* a que assume o poeta, mas a dos outros e, sobretudo, a de Agostinho (...)". (BERARDINELLI, 1984, p. 12).

Quaderna e Pedro Cego (o defunto que revive), dinheiro; Manuel ganhou a mulher (...)". (SUASUNA, 1987, p. 51). Há aqui certa carnavalização da justiça divina, como bem destaca Matos, uma vez que Frei Roque se beneficia da aparição do Diabo para "pôr ordem na casa", "recuperar a moral e os bons costumes" e "ganhar uma alma para a Igreja". Portanto, encontramos, nas *Conchambranças de Quaderna*, *resíduos* oriundos dos autos de moralidade/devoção vicentina; *resíduos* do riso medieval; resíduos da forma de pensar e sentir o processo da eterna vigília humana, bem como a questão do livre arbítrio. *Resíduos* bíblicos da crença na existência de Deus e do Diabo, da luta do Bem contra o Mal, com a prevalência do Bem e da justiça divina. Como bem destaca Gil Vicente no *Auto da Alma*, a sentença final está na escolha de cada um.

Na *Farsa da Boa Preguiça* o julgamento final aparece de forma implícita. Na verdade, neste texto de Suassuna não há, ao contrário do *Auto da Compadecida* e do *Auto de João da Cruz*, um momento de trespasse explícito, nem um julgamento completo formado por membros que compõem acusação, defesa e juiz. O que há, de acordo com o enredo da obra, é uma luta ente as forças do Bem e do Mal, que acontece em dois planos, um terreno – Joaquim Simão e Nevinha *versus* Seu Aderaldo Catacão e Dona Clarabela -, e outro espiritual/sobrenatural - Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo, Simão Pedro *versus* Fedegoso (o Cão Coxo), Quebrapedra (o Cão Caolho) e Andreza (a Cancachorra) -, e uma lição punitiva aos homens "de pouca fé e de má conduta". Leiamos:

MANUEL CARPINTEIRO
O cavaleiro pode ver aqui
-inteligente e culto como é –
O Fogo escuro, o enigma deste Mundo
E o rebanho dos Homens em seu centro!
Que palco! Quantos planos! Que combates!
Embaixo, o turvo, as Cobras e o Morcego.
No meio, o que está Terra tem de cego e esquisito.
Em cima, a Luz Angélica – esta Luz mensageira
Com seu vento de Fogo puro e limpo!
Embaixo, três Demônios que aqui passam.
(...) essas forças se vão entrecruzar.
(SUASSUNA, 2008, p. 44-46)

No centro dessa luta entre o Bem e o Mal estão os "Homens". Nesse contexto, as ações cometidas livremente por cada personagem ao longo do texto tanto podem alimentar as forças benignas quanto as malignas. Vale a pena ressaltar algo interessante neste texto de Suassuna: os seres celestiais e os seres terrenos malignos estão sempre a rodear os homens; anjos e demônios estão sempre à espreita. Portanto, a *Farsa da Boa*

Preguiça nos traz *resíduos* tanto do imaginário contido no *Auto da Alma* quanto do que se manifesta na Trilogia *das Barcas* e no *Auto da História de Deus*. No texto de Suassuna o homem peca porque quer, fere as Leis de Deus e da Igreja por decisão própria. A "hora do castigo" chega e a ordem será estabelecida. Conforme Suassuna, os justos terão uma sentença digna e glorificada; os injustos, além de serem "rebaixados comicamente", sofrerão a justiça divina. (SUASSUNA, 2000, p. 170). Conforme os estudos de Matos, na *Farsa da Boa Preguiça* o autor recorre tanto ao "risível de situações" quanto ao "risível de caráter". Esta obra suassuana é a mais carnavalizada de todas apresentadas até aqui. Nela, o riso cômico e satírico popular da Idade Média, que degrada e materializa, assim como as formas grotescas, a degradação corporal, material e espiritual, tão contemplados pela parodização do teatro medieval - riso pascal ou do riso de natal -, fazem-se presentes.

Ao lançar mão desses recursos Suassuna ressignifica o equilíbrio da condição humana e os pune da forma adequada, como acontece com Seu Aderaldo e Dona Clarebela, declaradamente desonestos, superiores, arrogantes, soberbos e adúlteros. Burgueses que não se preocupavam com a fé, a moral e os bons costumes. Como numa espécie de provação, Aderaldo e Clarabela são perseguidos pelos diabos. Buscaram a salvação, mas não conseguem. No entanto, assim como no *Auto da Barca da Glória* foram ouvidos pela graça divina e tiveram direito a uma segunda chance: o Purgatório. Vejamos:

MANUEL CARPINTEIRO (À NEVINHA E SIMÃO PEDRO)
Pronto! Olhem, provavelmente
o caso de Aderaldo e Clarabela
Era de Inferno, mesmo.
Como eu não sou Cristo,
como apenas represento,
Acho que posso dizer assim:
(...) vamos supor que os dois
Em vez de entrarem no Inferno,
em cuja porta já se encontravam,
Caíram no Purgatório
onde já se instalaram.
Vão levar trezentos anos de tapa
E mais cinquenta de beliscão,
queimaduras e puxavantes de cabelo (...).
(SUASSUNA, 2008, p. 325-326).

Sentenciados ao Purgatório Seu Aderaldo e Dona Clarabela terão a oportunidade de purgar os seus respectivos pecados e, talvez, obterem a salvação. Vejamos aqui que

assim como no *Auto do Purgatório* os sentenciados ficarão sofrendo os tormentos e à espera da salvação: "Vão levar trezentos anos de tapa E mais cinquenta de beliscão, / queimaduras e puxavantes de cabelo (...)". (SUASSUNA, 2008, p. 326). Eles esperarão pelo tempo de Deus, tempo este, indeterminado. Ainda como no *Auto da Alma* eles deverão ter consciência do peso das coisas mundanais, pois eram livres para tomar decisões e fazer escolhas. Conforme Vassalo, "tampouco a burguesia escapa a uma observação mais aguda". (VASSALO, 1993, p. 152) O casal burguês da *Farsa da Boa Preguiça* é, como vimos no trecho citado, "extremamente satirizado" e "ridicularizado" ao ser sentenciado a tais punições. Segundo a autora, a justiça é carnavalizada para parodiar/satirizar/ironizar a justiça dos homens, pois os poderosos quase sempre querem "dar um jeitinho" para se beneficiar das injustiças terrenas (VASSALO, 1993, p. 152).

Com relação ao *Auto de João da Cruz*, tanto o processo do trespasse quanto a questão do julgamento e da sentença final estão presentes na obra. Como dito antes, no referido texto de Suassuna há três momentos de julgamento: o primeiro acontece quando João da Cruz, induzido pelas forças do Mal, condena uma Mulher à morte, que parece ser a sua mãe. Neste caso, a escolha de João feita espontaneamente é a sentença final da Mulher: "Falou mais uma vez! Foi a sentença! Levem-na pois e traga o meu cavalo. (Baixa o braço. O Guia arrasta a mulher para a gruta)". (SUASSUNA, 1950, p. 29-30). O segundo é um momento alusivo ao julgamento final de João. No sonho, João encontra-se com o Retirante e tem uma prévia do que pode acontecer com ele. Segundo Novais, João está "a vivenciar uma dádiva de Deus", concedido graças as súplicas de Regina, personagem que tem certa "analogia com Nossa Senhora". Conforme a autora, o nome Regina significa "rainha" em latim. "E a Virgem é muitas vezes chamada de 'A Rainha' (...)". (NOVAIS, 1976, p. 103). O terceiro julgamento acontece após a morte de João da Cruz. Este é o que mais nos interessa, porque João será deveras sentenciado. Neste momento teremos um tribunal completo formado por acusação, o Cego e o Guia; defesa, Regina e Anjo Cantador; Juiz, Peregrino; réu, João da Cruz; testemunhas, Mãe de João da Cruz, o Pai de João e o Anjo da Guarda. Esse julgamento é longo e divide-se em duas partes: 1. o julgamento e sentença de Silvério, amigo de João da Cruz; 2. o julgamento do personagem central.

Primeiramente, o de Silvério: este é acusado pelo Cego de ter se tornado um homem perigoso, matador, cangaceiro. Segundo a defesa, Silvério deveria ser absolvido dos pecados por ter sido "figura do desgosto". Assim como o Severino e seu Cabra do *Auto da Compadecida* Silvério era vítima de uma sociedade injusta. Como muitos

nordestinos, viveu e sofreu com as mazelas da vida: a seca, a desordem no Nordeste do Brasil, a opressividade dos mais fortes contra os mais fracos, a exploração sócio-política. Era personagem que vivia magoado, solitário e arrependido. Dizia ter percorrido as estradas do sertão "levando a morte que conduzia escondida na prata do fuzil". Contudo, era um homem virtuoso e justo. No passado havia salvado a vida do amigo João da Cruz. Utilizando a metáfora da vida Regina, em defesa, pede compaixão pela alma de Silvério: "(...) a terra do sertão é muito dura e duros são os homens que ali vivem, sob o sol forte e entre aquelas pedras que parecem gritos de agonia (...)". (SUASSUNA, 1950, p. 60). Para Novais, Silvério é um "personagens-tipo" que representa "um padrão de comportamento não individualizado", ou seja, "coletivo". Personagem que representa a ordem social estabelecida, pois ele tem um valor social que "extremiza os atributos de um herói." (NOVAIS, 1976, p. 103). Depois das acusações e defesas, o Peregrino, que exerce a função de juiz, chega a uma conclusão: "Silvério está julgado". (SUASSUNA, 1950, p. 60).

Em seguida, começa a segunda parte do último julgamento: o de João da Cruz. o Cego parte para o ataque e expõe os pecados de João de Cruz: "foi o causador de muitos sofrimentos, lá na terra. Exijo o julgamento e as testemunhas". (SUASSUNA, 1950, p. 60). Ele insiste em levar João para o mundo infernal. Mas, no momento final do julgamento eis que surge o Anjo da Guarda e fala dos últimos momentos da vida de João no plano terreno, intercedendo pela salvação do protegido e contando a todos como João havia morrido: "Arrependeu-se! E morreu dizendo: "Saí de casa nũa noite de natal, talvez seja remido no natal". (SUASSUNA, 1950, p. 62). Depois da intervenção do Anjo e da exposição do *memento mori* de João da Cruz, o Peregrino dá a sentença final:

PEREGRINO
Venha meu filho. Venham todos dois.
A história de vocês é muito triste.
E cheia de vergonha e confusão,
Suja, mesquinha, errada e sem grandeza
Como qualquer história sobre a carne.
Mas vocês combateram contra o sangue
E maior do que o pecado é a redenção. (...)
(...) É preciso porém que os sinos toquem
Confirmando a sentença que firmei.
TODOS
Ó sinos de ouro e fogo do Natal!
Ó pássaros dourados do verão!
Em nome do menino que nasceu
Repiquem no seu canto a remissão
Pois se a carne é manchada e sempre escura
Bem maior do que o pecado é a redenção!

(soam os sinos festivos. Sobem todos para o Céu...)
(SUASSUNA, 1950, p. 62-63).

Arrependido dos atos e ações cometidos no plano terreno João, depois de ter vivido todas as tentações mundanais, consegue a sua consagração e é sentenciado ao Paraíso. Tão culpado e arrependido dos males cometidos em vida, assim como os pecadores do *Auto da Barca da Glória*, João consegue a graça divina e é salvo pelo Anjo da Guarda, que surge como uma espécie de representação de Cristo na Ressurreição para remí-lo de todas as ações maléficas. Dessa forma, os sinos, no final do julgamento, soam alegres e festivos, assim como as trombetas e charamelas que aparecem no final do *Auto da História de Deus* quando a figura de Cristo na Ressurreição aparece para salvar os prisioneiros das garras do Diabo. "E todos cantam em nome do menino que nasceu", pois, "bem maior do que o pecado é a redenção!". (SUASSUNA, 1950, p. 63). Vale a pena ressaltar ainda um fato de extrema importância: assim como a Alma vicentina João da Cruz, com a ajuda do Anjo da Guarda, também buscou a sua Estalajadeira e passou a viver por um tempo na Serra Pelada e Pedregosa da Espinhara, onde morava o Eremita. Sob os seus cuidados, João aprendeu lições importantes sobre a vida, o mundo e Deus, vivenciou a sua paz interior e teve a chance de buscar em Cristo a salvação. Com o Eremita, João pôde revitalizar sua força, expulsar de dentro de si os seus demônios e renunciar à fortuna, o triunfo e o poder conquistados. "Tudo é bom, tudo vive em Paz, tudo é perfeito se você põe seu Criador antes de tudo", assim diz o Eremita a João. (SUASSUNA, 1950, p. 52).

Ainda como nos autos vicentinos, os personagens de Suassuna precisavam estar atentos aos desejos da carne e do mundo. O Diabo está à solta, ele tenta. Deve-se, portanto, procurar o caminho do Bem e "combater contra o sangue", pois, "maior do que o pecado, é a redenção". (SUASSUNA, 1950). Como quer que seja, encontramos também no *Auto de João da Cruz resíduos* do medievo que se prendem à tradição religiosa como os milagres e as moralidades, fontes cultas do teatro cristão, a exemplo de Gil Vicente. Porfim, encontramos *resíduos* da tradição popular Ibérica que se atualizaram na tradição popular advinda do Romanceiro Popular do Nordeste do Brasil. Na visão de Vassalo, "a obra de Suassuna possui uma representatividade expressiva, onde o antigo e o novo se integram no espaço mágico e revelador da arte literária". (VASSALO, 1993, p. 166).

Quanto ao *Auto da Compadecida*, texto de episódios e personagens com origem em tradições antigas, também traz em seu enredo a questão do julgamento e da sentença final. Assim como as personagens do *Auto da Barca da Glória*, no auto de Suassuna os representantes do poder temporal (Padeiro e a Mulher do Padeiro) e os representantes do poder espiritual (Padre, Bispo e Sacristão) passam por um julgamento complexo e bastante convidativo ao Inferno. Neste texto, Ariano Suassuna satiriza e burla os poderosos e os religiosos. Os primeiros deveriam estabelecer a ordem social, econômica e política; estabelecer as leis morais e sociais e servir de exemplo para a sociedade. No entanto, são desajustados, provocam a desordem, são opressores, tem alto poder aquisitivo e utilizam isso para desrespeitar os desvalidos e a moral cristã. Os segundos são considerados os representantes de Deus na Terra. Deveriam ser exemplos de virtude e santidade para o povo cristão. Deveriam ser simples e mais próximos dos humildes e necessitados. No entanto, sempre estiveram ao lado dos poderosos, eram também opressores, desvirtuosos e corruptíveis. Não deveriam pecar e nem servir de elemento burlesco para a sociedade. Portanto, todos deveriam ser punidos. Segundo Matos, Ariano Suassuna "trilha uma linha moralizante pela recuperação da hierarquia e fiéis da Igreja Católica". Ao modo do teatro vicentino, ele "cruza o cômico e o sério", mistura o "trágico e o risível". (MATOS, 1988, p. 166). Por meio da carnavalização do social e do sagrado e do elemento risível - o "cômico de situação", o "cômico de palavras" e o "cômico de caráter" -, conforme destaca Matos, cada personagem se torna alvo dos desajustes mundanos e por isso são punidos, "podendo o riso ser um dos recursos de fazê-lo". (MATOS, 1988, p. 168) E assim o faz: todos chegam ao Além-túmulo carregados de culpa para o juízo final. Mediante a intercessão da Compadecida e até mesmo de João de Grilo, é chegada a hora da sentença: os cinco primeiros pecadores – o Bispo, o Padre João, o Sacristão, o Padeiro e a Mulher do Padeiro, são condenados ao Purgatório, ou seja, ao terceiro lugar no Além-túmulo. A condenação dos representantes do poder temporal e do poder espiritual se dá, nesta obra de Suassuna, como uma espécie de ajuste das hierarquias sociais e religiosas. "Numa sociedade altamente hierarquizada, quem detém o comando ou o representa é fatalmente um ser de exceção, acima da lei, por ser pessoa e não indivíduo", assim afirma Vassalo (1993, p. 149). Por esse motivo, todos se achavam superiores às leis terrenas e espirituais. Por isso, todos iriam sofrer a justiça divina. Assim diz a Compadecida: "É uma boa solução, meu filho. Dá pra eles pagarem o muito que fizeram e asseguram a sua salvação. (ARIANO, 2005, p. 154).

Ainda neste julgamento final de Suassuna, duas sentenças nos chama a atenção: primeiramente a sentença atribuída ao Severino de Aracajú e seu Cabra. O próprio Emanuel, representando Cristo na Ressurreição que tanto aparece na Barca Primeira quanto no *Auto da História de Deus*, os salva, sentenciando-os ao Paraíso: "quanto a esses, deixe comigo. Estão ambos salvos. [...] Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir por ali". (SUASSUNA, 2005, p. 152-153). O segundo diz respeito à sentença atribuída a João Grilo. Depois de invocar a Compadecida para a defesa de todos e de interferir na sentença do Padre, do Bispo, do Sacristão, da Mulher do Padeiro e do Padeiro, João é levado a julgamento. A Compadecida intercede por João pedindo ao Filho a sua não condenação e suplicando uma segunda chance para o réu: "Peço-lhe então, muito simplesmente, que não condene João". (...) Dê-lhe então outra oportunidade. (...) Deixe-o voltar". (SUASSUNA, 2005, p. 155-157). Sentenciado a uma segunda chance, João tem o direito de voltar à terra. Depois de ter passado por uma provação divina e resguardado pela Compadecida, que o valeu, faz o processo da transitoriedade contrária da morte e volta a viver. Tal fato se confirma no momento em que Chicó e o Palhaço, tristemente, estão realizando o sepultamento de João Grilo. Nesta cena final João Grilo prega uma peça nos amigos:

> CHICÓ
> Quando eu penso que pobre de João não tem nem direito a um enterro em latim! Coitado, está mais abandonado do que o cachorro do Padeiro. Pobre João!
> JOÃO (ERGUENDO A CABEÇA PRA FORA DA REDE)
> É, pobre de João agora, mas nesse instante vinha reclamando meu peso.
> CHICÓ
> Você ouviu alguma coisa?
> PALHAÇO
> Eu não!
> CHICÓ
> Pois eu ouvi direitinho a voz de João! (...)
> JOÃO (COM VOZ DE ALMA)
> Um Pai-Nosso e uma Ave-Maria pra essa alma que aqui pena! (...)
> PALHAÇO
> (...) Ai! Chicó, me acuda que é a alma de João!
> CHICÓ
> Valha-me Nossa Senhora! João, pelo amor de Deus, se lembre de que fui seu amigo! (...)
> JOÃO GRILO (CRUZANDO OS BRAÇOS)
> Tenha vergonha, Chicó! Um homem desse tamanho com medo de alma! Nem coragem pra correr teve!
> CHICÓ

> Ai meu Deus, é João! João, dizei-me o que quereis e se estais no céu, no inferno ou no purgatório!
> JOÃO GRILO
> Olhe a besteira dele! (...) Tenha vergonha, Chicó, estou vivo!
> CHICÓ
> É a alma e da ruim, daquela que diz que está viva. Ai, minha Nossa Senhora!
> JOÃO GRILO (DANDO-LHE UMA TAPA)
> Levante, Chicó. Não está vendo que sou eu? Estou vivo, rapaz!
> CHICÓ
> É possível!
> JOÃO GRILO
> Tanto é possível que estou aqui. (...)
> CHICÓ
> Meu Deus, é mesmo! João! (abraça-o) Como foi isso, João?
> JOÃO GRILO
> Sei não, Chicó, acho que a bala pegou de raspão. Fiquei com a vista escura e, quando acordei, estava na rede vocês iam me enterrar. (...)
> (SUASSUNA, 2005, p. 162-166)

Prestes a ser sepultado João Grilo acorda do seu trespasse. Atordoado com tal situação, João não lembra de nada do que acontecera antes. O fato é que agora João estaria de volta; e mais vivo do que nunca. Ora, então nos perguntemos: 1. Como explicar o retorno de João Grilo do mundo dos mortos? 2. Existe aquilo que popularmente podemos chamar de falsa morte? 3. O que realmente poderia ter acontecido para tal retorno de João? 3.1. Foi o pedido da Compadecida? 3.2. Ou teria sido o fato de João ter invocado a intervenção divina e desafiado o Encourado, bem como ter secundariamente intercedido pelos companheiros no momento final do julgamento solicitando-lhes uma punição no Purgatório? 3.3. Ou terá sido ainda a promessa de Chicó feita à Nossa Senhora pela vida de João? 3.4. Ou terá sido pelo simples fato de João ter tocado a gaita mágica, aquela do plano da bexiga, para assim voltar à vida? Será que tem sentido o encantamento mágico da gaita nesse contexto? Comentemos tais hipóteses: Primeiro, o retorno do mundo dos mortos é algo complexo e discutível. No *Auto da Barca do Inferno* dois personagens pedem ao Diabo para retornar a vida terrena, são eles: o Fidalgo e o Onzeneiro. Leiamos:

> FIDALGO (AO DIABO)
> Mas esperai vós aqui;
> Tornarei à outra vida
> Ver minha dama querida,
> Que se quer matar por mim. (...)
> ONZENEIRO
> Ou lá, ou demo barqueiro,
> Sabeis vós no que fundo?

Quero lá tornar ao mundo,
E trazer o meu dinheiro,
Que'aquel'outro marinheiro,
Porque me vê vir sem nada,
Dá-me tanta borregada,
Como arrais lá do Barreiro.
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 130-233)

Os dois personagens tentam com seus argumentos voltar à vida terrena. No entanto, o Diabo não permite, "cá vos contentai, / pois que já a morte passastes, / haveis de passar o rio". (VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 57-59). A morte, de acordo com a cultura medieval, representa a finitude humana. Pode ser um caminho sem volta. Portanto, o Fidalgo e o Onzeneiro já haviam cumprido o seu tempo na terra e não poderiam mais voltar. Agora, teriam que "passar o rio". Na Trilogia das *Barcas* todos são sentenciados e todos são destinados à um lugar Além-túmulo: Inferno, Purgatório, Paraíso.

Mas, na cultura clássica grega há o registro/episódio de dois casos bem interessantes de trespassados que fizeram o retorno do mundo dos mortos. O primeiro é o caso de Sísifo, o mais astuto de todos os mortais. Segundo Pierre Grimal (2014, p. 422-423), era filho de Éolo e pertencia à raça de Deucalião. A lenda de Sísifo abrange vários episódios, dentre eles, uma que narra a fúria de Zeus contra tal mortal. Irritado com uma certa denúncia de Sísifo, Zeus enviara-lhe o gênio da Morte (Tânato) para que o matasse. Sísifo, astucioso, apanhou Tânato de surpresa e o acorrentou de tal forma que durante algum tempo nenhum homem morreu. Foi preciso que Zeus intervisse e libertasse Tânatos. Depois de solto, sua primeira vítima, naturalmente, foi Sísifo. Este, porém, antes de morrer, ordenou a mulher que não lhe prestasse honras fúnebres. Quando chegou aos Infernos, Hades quis saber por que razão não vinha pelas formas comuns. Sísifo queixou-se amargamente da impiedade da mulher e obteve do deus, indignado, permissão para regressar à terra para a castigar e o fazer voltar em bom caminho. Uma vez na terra, Sísifo não voltou e viveu vários anos. Quando morreu de vez, os deuses dos Infernos, para evitar qualquer fuga, impuseram-lhe uma tarefa que não lhe deixava em descanso e nem pensar numa possibilidade de fugir.

O segundo episódio está registrado no texto *As Rãs*, de Aristófanes. Trata-se de Ésquilo, o gande tragediógrafo que é resgatado do mundo infernal pelo deus Dioniso, pois, segundo o mesmo, não havia mais tragédias como as de antigamente. Após um julgamento pra lá de cômico, chega-se a uma sentença final:

> HADES
> Pronuncie-se, Dioniso! (...)
> DIONISO
> "Minha língua jurou", mas escolho Ésquilo. (...).
> HADES
> Parta alegremente, Ésquilo; salve a sua pátria valendo-se de sábias lições, e cure os loucos (eles são numerosos).
> (ARISTÓFANES, 2004, p. 272-274).

Ainda na cultura clássica grega, citemos os nomes daqueles que na condição de mortais desceram até o mundo dos mortos: Odisseu/Ulisses, personagem da epopeia *Odisseia*, de Homero, que, com a sua tripulação, corajosamente adentrou no mundo dos mortos, tendo por finalidade encontrar Tirésias e, por meio do velho cego, conseguir o perdão divino e encontrar o caminho de volta para Ítaca. Ressaltemos também a figura de Orpheu. Ele havia descido aos Infernos para resgatar a esposa, Eurídice. Com a sua lira ele encantou todos os monstros infernais e os deuses que habitavam o Hades. Nessa aventura em nome do amor, Orpheu consegue a permissão de Hades e de Perséfone para tirar Eurídice do mundo dos mortos e levá-la consigo. No entanto, os deuses lhe impõem uma condição: "Orpheu atingirá de novo a luz do dia, seguido da mulher, sem se voltar para trás para a ver, antes de ter deixado o reino das trevas". Orpheu aceita tal condição e, ao chegar a luz do dia, duvidoso da palavra dos deuses infernais, volta-se para trás, "vendo Eurídice desaparecer e morrer pela segunda vez". Ele tenta voltar e salvar a sua amada, mas, Caronte recusa levar-lhe novamente até a entrada do mundo subterrâneo. (GRIMAL, 2014, p. 340-341). Já na cultura romana clássica, lembremos do personagem Enéias, da epopeia *Eneida*, de Vergílio. Enéias, por meio do sono/sonho desce até o mundo das trevas e gloriosamente fica sabendo do seu futuro honroso, do grande império que há de fundar e da linhagem que dele proverá. Retrocedendo um pouco mais na cultura clássica, a Mesopotâmica, citemos também a epopeia de *Gilgamesh*. Nela, Gilgamesh desafiando a si mesmo e aos deuses aventura-se pelo mundo dos mortos, enfrentando os monstros que habitam o reino da escuridão e conquistando o seu heroísmo eterno. Falemos também do *Livro dos Mortos* e das orações que poderiam permitir ao trespassado, segundo a tradição clássica egípcia, o poder de entrar e sair do mundo dos mortos quando quisesse, após passar pelo processo de provação dos deuses. Assim, retomemos a pergunta inicial que nos rendeu todas essas afirmações anteriores: Como explicar o retorno de João Grilo do mundo dos mortos? Uma das hipóteses está, como vimos, no mito do herói. Para Ariano Suassuna (2007), João Grilo é sim um herói, "um herói camarada que vence os poderosos (...).

"Ele vence esse pessoal todo, e como se não bastasse, ainda vence o Diabo. "Se ele não é um herói, eu não sei quem é herói, não". (SUASSUNA, 2007, p. 70-71). Diferentemente do heroísmo clássico, João Grilo é um herói, segundo Suassuna, "amarelinho", "esquivo" e "malicioso"; um herói atualizado que vem de tradições literárias contrárias às clássicas, como o herói criado por Cervantes, Calderón de La Barca e outros pertencentes ao Romanceiro Ibérico medieval que, indubitavelmente, fecundaram o Romanceiro Popular Nordestino por meio de cordéis e/ou folhetos populares que traziam o herói pícaro como protagonista, reforçando, segundo Vassalo, "a difusão do tema e o sucesso do personagem entre o público popular nordestino", em especial, no teatro contemporâneo de Suassuna. (VASSALO, 1993, p. 140) Além de herói, João Grilo é um conhecedor da palavra e das Leis de Deus. Sabendo que Manuel não poderia revelar o segredo do mundo, o amarelo se fez vitorioso perante o Filho de Deus.

A segunda hipótese parte da seguinte interrogação: existe aquilo que popularmente podemos chamar de falsa morte? Sobre essa segunda hipótese, o próprio Ariano Suassuna, no *Cadernos de Literatura Brasileira*, afirma que a falsa morte de João Grilo tem resquícios oriundos da obra de Cervantes. Que este é um assunto existente em *Dom Quixote*, mais precisamente, no episódio das Bodas de Camacho, onde um "jovem enamorado finge suicídio para casar-se com a amada *in extremis* e ressuscita logo após". (SUASSUNA, 2000, p. 177) Ele aponta ainda que a existência do tema remonta um tempo ainda mais distante: ao tempo da obra de Apuleio, o *Asno de Ouro*. Para Ariano, o processo de transformação de Lúcio em Burro e vice-versa não deixa de ser uma falsa morte. Entretanto, o autor confessa ter ido buscar o tema da falsa morte para o personagem João de Grilo no folheto popular *O Enterro do Cachorro*, fragmento de *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros, demostrando assim, todo um contexto da tradição popular presente em sua obra, além, claro, dos *resíduos* oriundos da cultura clássica e medieval, fortemente vivos em sua produção dramatúrgica.

Vejamos a terceira hipótese e alguns desdobramentos dela: o que realmente poderia ter acontecido para tal retorno de João? Teria sido o pedido da Compadecida? Bem, a Compadecida, como vimos, representa na obra de Suassuna a advogada dos desvalidos. Ela é a Mãe da Misericórdia e da Justiça. É a Mãe de Jesus. Embora tenha sido tratada com desdém pelo Encourado quando este diz: "Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete! (SUASSUNA, 2005, p. 145). A Compadecida defende João Grilo até o fim. Assim como o Anjo do *Auto da Alma* ela não deixa o seu protegido cair

nas garras do Diabo: “João foi um pobre como nós, meu filho, (...) não o condene”. (SUASSUNA, 2005, p. 156). Destarte, podemos observar no desfecho do julgamento de João Grilo a seguinte fala de Manuel: “(...) vou deixar que você volte, porque minha mãe pediu”. Mas será que foi só por causa disso mesmo, ou seja, por causa da intercessão da Virgem Maria? Não teria sido o fato de João ter invocado a intervenção divina e ter desafiado o Encourado, bem como ter, secundariamente, intercedido pelos companheiros no momento final do julgamento, solicitando-lhes uma punição no Purgatório? Claramente a intercessão da Compadecida somada a estes outros fatores que demostram grandeza, heroísmo, compaixão e companheirismo são motivos para justificar o retorno de João Grilo. Poderíamos até dizer que João Grilo, durante todo o processo de Julgamento, viveu o seu período de purgatório. Assim como o Parvo do *Auto da Barca do Inferno* - que teve o seu tempo de espera à beira do rio antes de adentrar na Barca da Glória -, João Grilo também ficou no lugar-Além à espera da sua sentença final por um tempo indeterminado. Afinal, não há referência no texto de quanto tempo João passou supostamente morto. É possível apenas deduzir que não foi demorado, pois um morto não fica longo tempo esperando sepultamento. É tanto que quando João Grilo retorna à vida, Chicó, acompanhado do Palhaço, ainda estava a caminho do cemitério para sepultá-lo.

Outra hipótese importante: terá sido ainda a promessa de Chicó feita à Nossa Senhora pela vida de João? Isso também conta. Vejamos: a promessa é um ato de fé. Segundo J. Scharbert, no verbete “Promessa”, publicado no *Dicionário de Teologia (1970)*, Vol. 4, o termo pode indicar no sentido lato toda bênção, felicidade ou salvação “assegurados a um homem pela divindade ou por pessoas que estão ao serviço de Deus” (1970, p. 336). Ainda conforme o pesquisador, o termo está presente tanto no *Velho* quanto no *Novo Testamento*. Portanto, Chicó, pensando na salvação de João Grilo, fez uma promessa para Nossa Senhora doando todo o dinheiro para a Santa, caso João conseguisse escapar da morte:

> CHICÓ
> (...) Ai meu Deus, ai minha Nossa Senhora! (...) Eu pensei que você tinha morrido, João! (...) pensando que não tinha mais jeito, fiz uma promessa a Nossa Senhora pra dar todo o dinheiro a ela, se caso escapasse!
> JOÃO GRILO
> Ah promessa desgraçada, ah promessa sem jeito, Chicó! (...) Não terá sido engano seu, Chicó?
> CHICÓ
> Não, João, tenho certeza absoluta: entrei na Igreja, me ajoelhei e prometi. (...)

> JOÃO GRILO
> Ah promessa desgraçada, ah promessa sem jeito, Chicó!
> CHICÓ
> Mas já foi feita é o jeito pagar.
> JOÃO GRILO
> (...) mas você achou de prometer logo a Nossa Senhora! Quem sabe seu eu não escapei por causa disso? O dinheiro fica como se fossem os honorários da advogada. Nunca pensei que essa também aceitasse pagamento! (...) Assim é melhor cumprir a promessa (...).
> CHICÓ
> É mesmo.
> (SUASSUNA, 2005, p. 168-173).

Diante de tal promessa, João e Chicó resolvem cumprir o prometido, pois afinal, a promessa de Chicó surtiu efeito. Nossa Senhora, em pessoa, esteve o tempo todo ao lado de João, defendendo e protegendo o amarelo, suplicando ao Filho uma segunda chance para o pobre Grilo. Assim sendo, fica também evidente a via da promessa para uma possível explicação da falsa morte de João Grilo no *Auto da Compadecida*.

Podemos cogitar ainda a possibilidade de ter sido o toque da "gaita mágica", aquela do plano da bexiga, que contribuiu para a volta de João do Além-túmulo: o "encantamento mágico da gaita". Lembremos que no momento em que Severino invade a cidade de Taperoá com os seus Cabras e prende todos na Igreja João Grilo, com medo de morrer, desvia o plano da Bexiga, que seria aplicado na Mulher do Padeiro, para Severino de Aracaju. Na ocasião, João simula a morte de Chicó. Conforme o quengo, ele próprio daria uma facada no amigo, este morreria por alguns instantes, e, ao toque "gaita mágica", o morto ressuscitaria após ter visitado o Céu e visto o Padrinho Padre Cícero Romão Batista:

> SEVERINO
> Chega então a vez de Sua Desgracência, o Senhor João Grilo, o amarelo mais amarelo que já tive a honra de matar. (...)
> JOÃO GRILO
> Um momento. Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor. (...) Dar-lhe esta gaita de presente. (...) Pra nunca mais morrerdos ferimentos que a polícia lhe fizer. (...).
> SEVERINO
> Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.
> JOÃO GRILO
> Mas cura! Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer!
> SEVERINO
> Eu só acredito vendo.
> JOÃO GRILO

> (...) Queira Vossa Excelência me ceder seu punhal. (...) Agoravou dar uma punhalada na barriga de Chicó.
> CHICÓ
> Na minha, não!
> JOÃO GRILO
> Deixe de moleza, Chicó. Depois eu toco a gaita e você vai ficar vivo de novo! (murmurando, a Chicó) A bexiga, a bexiga! (...) Homem, sabe do que mais? Vamos deixar de conversa. Tome lá! Morra, desgraçado! (dá uma punhalada na bexiga. Com a sugestão, Chicó cai ao solo, apalpa-se, vê a bexiga e só então entende. Ele fecha os olhos e finge que morreu). (...) Está vendo o sangue?
> SEVERINO
> Estou. Vi você dar a facada, disso nunca duvidei. Agora, quero ver é você curar o homem.
> JOÃO GRILO
> É já! (começa a tocar a gaita e chico começa a se mover no ritmo da música, primeiro uma mão, depois as duas, os braços, até que se levanta como se estivesse com dança de São Guido.
> SEVERINO
> Nossa Senhora! Só tendo sido abençoada por Meu Padrinho Padre Cícero! Você não está sentido nada?
> CHICÓ
> Nadinha!
> SEVERINO
> E antes? (...) Antes de João tocar na gaita.
> CHICÓ
> Ah, eu estava morto (...) Completamente morto! Vi Nossa Senhora e Padre Cícero no céu!
> SEVERINO
> (...) João, me dê essa gaitinha!
> (SUASSUNA, 2005, p. 102-106)

Executando a trapaça e munido do instrumento musical, supostamente mágico, como afirmava João Grilo, foi que Severino morreu. Foi por conta dela que João também foi parar no Além. O reforço dessa hipótese está na presença do elemento mágico na obra de Suassuna, uma vez que na poética da criação de um teatro popular e religioso, como é o caso do *Auto da Compadecida*, quase tudo é permitido, inclusive, buscar em tradições longínquas recursos sobrenaturais para enriquecer o episódio da ressurreição do Grilo. Lembremos que a gaita é tocada duas vezes nesta peça de Suassuna. A primeira por João Grilo; a segunda pelo Cabra de Severino. Depois disso a gaita é silenciada. Após esse momento, João leva um tiro e é "morto" e se acaba "o Grilo mais inteligente do mundo. Cumpriu a sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra (...)". (SUASSUNA, 2005, p. 113).

Sobre o poder ilusionista da gaita, não podemos esquecer que instrumentos musicais têm poder mágico tanto na cultura clássica quanto na medieval. Orpheu, por

exemplo, ao descer às terras infernais para resgatar Eurídice, utilizou a sua lira para encantar os monstros e os deuses. Já por volta do século XII/XIII, na Alemanha, falava-se, na cultura popular, da lenda do flautista de Hamelin que, tocando uma flauta, hipnotizou todos os ratos da cidade e os afogou no Rio Weser, conseguindo fazer uma assepsia no lugar antes infestado pelos roedores. Num segundo momento, por não receber a recompensa prometida pelos moradores do vilarejo, o flautista voltou a tocar a flauta mágica e levou consigo todas crianças, deixando o lugar mergulhado em profundo silêncio e imensa tristeza. Sendo assim, a gaita mágica também poderia ter contribuído para a falsa morte de João, pois Suassuna assim como Gil Vicente e outros grandes nomes da dramaturgia mundial também se valeram do elemento *deus ex-machina*, elemento surpresa, dando ao texto uma solução inesperada, improvável de acontecer, estratégia de criação mirabolante para finalizar uma obra de ficção.

Vale ressaltar também aqui a tradição das Danças da Macabras. De acordo com a mentalidade europeia medieval, tais danças estavam diretamente ligadas à morte. Segundo os estudos de Victor Infantes, havia "um diálogo entre a morte e o indivíduo convidado a dançar ou morrer (...)[63]". (INFANTES, 1997, p. 252). Nelas havia a tradição rítmica e sonora, portanto, a utilização de instrumentos musicais como flautas e tambores que tocados promoviam uma dança rumo ao desconhecido. Trata-se de uma tradição secular que muito se manifestou nas artes – escultura, pintura, folhas volantes e no teatro – em que a morte chegava e conduzia todos os trespassados, numa espécie de dança de pares, para o Além-túmulo.

Mediante tais asserções, podemos dizer que todas as hipóteses aqui comentadas muito contribuíram para a ressurreição de João Grilo, assim como também contribuíram para toda essa abordagem a respeito dos mistérios que envolvem a morte, o julgamento no Além-túmulo, o momento de transição e a sentença final. Dessa forma, podemos dizer que no *Auto da Compadecida* há *resíduos* de todo um pensamento/comportamento que envolve as diferentes formas de pensar e sentir a morte, o julgamento, a salvação e, em especial, a sentença final *Resíduos* culturais originários de tradições clássicas e medievais e/ou de outras tradições próximas ou distantes que, dentro de um contexto temporal e espacial não definido, se manifestaram e ainda se patenteiam no Romanceiro Popular Brasileiro, mostrando-se vívidos na obra do autor paraibano. *Resíduos* de longa duração que chegaram até nós como uma espécie de herança arraigada na

[63] "(...) un diálogo se estabelecía entre la muerte y el individuo invitado a danzar o morir (...)". (INFANTES, 1997, p. 252).

memória/imaginário coletivo que, de forma consciente e/ou inconsciente, se fez ativo, evidente no referido auto de Suassuna.

5 CONCLUSÃO

A literatura universalmente abordou a questão inquietante da morte. Isso se manifesta na literatura clássica, medieval e contemporânea. Portanto, adentrar numa pesquisa investigativa sobre a Morte, o Julgamento e a Salvação e verificar *resíduos* do medievo dessa temática nas obras de Gil Vicente e de Ariano Suassuna não foi uma tarefa fácil. Contudo, foi gratificante a satisfação proporcionada pelo estudo desenvolvido em torno do nosso tema de pesquisa nas obras desses autores que fizeram e continuam fazendo a história da literatura e do teatro acontecer e cujas obras representam um amplo campo investigativo referto de possibilidades, tendo em vista a riqueza temática e cultural de elementos tradicionais da cultura ocidental clássica e medieval que se nelas se manifestam porque estão naturalmente vivos e atuantes na memória coletiva do povo europeu e brasileiro em pleno século XXI, desde o período clássico e medieval.

Tendo como método de pesquisa o comparativismo, trilhado pelo viés da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, sistematizada por Roberto Pontes, nosso objetivo foi elaborar um estudo dirigido ao tema da representação da Morte, do Julgamento e da Salvação nas obras *Auto da Alma*, Trilogia das *Barcas* e *Auto da História de Deus* de Gil Vicente, e identificar os aspectos *residuais* que envolve a ritualística desses eventos na obra de Ariano Suassuna representada aqui pelos textos *Auto da Compadecida*, *Auto de João da Cruz*, *Farsa da Boa Preguiça* e *As Conchambranças de Quaderna*. Para tal fim, dividimos a tese em três capítulos: 1. A Representação da morte em Gil Vicente e Ariano Suassuna; 2. O Julgamento e o destino dos mortos em Gil Vicente e Ariano Suassuna; 3. A Salvação: valei-me meu Deus e Nossa Senhora! Valei-me, Gil Vicente! Valei-me, Suassuna! Cada capítulo seguiu um desdobramento relacionado ao acontecimento em estudo: 1. A morte e os elementos diretamente ligados a ela – a morte domada e morte de si; a igreja, os mortos, a sociedade e os rituais fúnebres; a viagem dos mortos ao Além-túmulo; a morte e o medo da morte; a morte e o macabro. 2. O homem e as coisas mundanas; o tribunal: acusação e defesa; os espaços do julgamento. 3. As orações e a salvação humana; a intercessão dos bem-aventurados e a sentença final.

A partir de então, foi possível identificar, tanto na dramaturgia vicentina quanto na suassuniana, *resíduos* intertemporais e transculturais envolvidos no entorno da ocorrência da Morte, do Julgamento e da Salvação, advindos da cultura medieval europeia, bem como de culturas bem mais distantes, como as da Antiguidade Clássica - Mesopotâmia, Egito, Grécia e Roma -, que, ao longo dos séculos, se mantiveram

presentes na cultura, na literatura e nas demais manifestações do pensar, ver e sentir o mundo e a sociedade ocidental que se formava.

Assim, após o desenvolvimento da introdução, numerada como primeiro tópico, vem o segundo capítulo, dividido em cinco tópicos, nos quais inicialmente, fizemos uma investigação acerca da definição da morte e da historicidade que envolve o tema. Logo detectamos na obra dos respectivos autores a chamada "morte domada" – a morte esperada ou desejada –, e "morte de si" – a morte indesejada, aquela que foge dos ditames da Igreja Católica e da vontade de Deus. Em seguida, buscamos compreender o sentido da vida e da morte; a relação existente entre os vivos e os mortos; a importância dos rituais fúnebres para os vivos e os mortos. Procuramos mostrar que a morte é um tema preocupante para homem e que distintos sentimentos, pois em todos os contextos se percebe não haver preparação para o momento final de vida. Neste tópico, pudemos ainda verificar que os rituais fúnebres seguem uma ritualização tão antiga e tão diversa quanto o homem; a importância de o corpo humano ser velado, chorado, enterrado e respeitado até o momento do seu sepultamento; e o significado histórico do que representa o ritual de passagem deste mundo para o mundo do Além-túmulo.

A partir de então, percebemos uma forte crença pautada na mentalidade cristã, de que a alma humana segue no Além-túmulo por um caminho perigoso; uma espécie de travessia rumo ao desconhecido, metaforizada em um rio, cuja travessia se faz em barcas conduzidas por barqueiros que representam o Bem e o Mal. É uma viagem temerosa e ritualística que tem como destino o Inferno, o Purgatório ou o Paraíso. Neste ponto da nossa pesquisa, foi possível identificar a riqueza imagética adquirida pela arte religiosa e pela cultura popular ao longo da história, a respeito do tema da viagem/travessia rumo ao Além.

A morte representa a destruição humana; ela é o disforme, o horrendo; dela ninguém está livre; ela iguala todos num só patamar. Pudemos perceber que a morte em Gil Vicente e em Ariano Suassuna segue uma representatividade cultural-religiosa que melhor identifica o homem Ocidental e sua relação com a Igreja Católica, com o mundo cristão e os representantes desse universo de fé: Deus, Jesus, Maria, Anjos e Santos. Constatamos também no imaginário coletivo que o universo do "*memento mei"* segue rituais comuns a inúmeras culturas a exemplo do ritual de dança da morte. Que, do ponto de vista cultural-religioso Ocidental, a compreensão e a abordagem do tema da morte pelos autores é eivado de hibridização, pois em seu contexto, abordam elementos de culturas próximas e distantes. Que do ponto de vista literário e cultural, a temática da

morte tanto em Gil Vicente quanto em Ariano Suassuna alcança matizes contundentes, uma vez que os dois autores criticam, ironizam e satirizam a sociedade do tempo, punindo-os com severidade e justiça.

O terceiro capítulo, totalmente dedicado ao Julgamento dos mortos, está dividido em três tópicos: o primeiro versa sobre o homem, o mundo, o pecado, a Igreja; e sobre o dilema do desejo descomedido de ser e ter. No segundo, discorremos sobre a composição do tribunal da justiça divina: acusação, defesa, réu, juiz e testemunhas. No terceiro tópico, discorremos acerca dos espaços do Além-túmulo: Inferno, Purgatório e Paraíso. Neste capítulo, buscamos entender o processo de julgamento dos mortos. Para tal, num primeiro momento, concentramos o nosso olhar investigativo nas ações humanas envolvidas na questão dilemática do ser e do ter. Neste tópico evidenciamos também a questão dos "pecados mudanais", tão bem formulados por Delumeau (2003), os pecados veniais, os pecados mortais e os pecados capitais, bem como a fraqueza do ser humano para os desejos da carne e outras tantas "tentações do Diabo". O livre-arbítrio foi também discutido desde que os mortos e julgados nos textos em apreço foram fortemente cobrados sobre suas escolhas entre o Bem e o Mal. Evidenciamos também a questão da crença em Deus, em Cristo e na Virgem. Ressaltamos ainda a importância da Igreja Católica, e dos ideais/dogmas por ela difundidos.

No tópico seguinte, verificamos os diferentes conceitos e /ou significações do termo "Julgamento/Julgar, acusação, defesa, réu e juiz". Diante de tais definições, averiguamos nas obras vicentinas e nas obras de Suassuna, que personagens assumem os papéis de acusação, defesa, juiz e réu, ou seja, como e por quem se compõe o tribunal final e com que frequência determinados personagens assumem certas posições; e chegamos às seguintes conclusões: Acusação – com maior frequência, o Diabo. Em outras ocasiões, Anjos, Santos e Cristo também acusam.; Defesa – na grande maioria das vezes, a Virgem Maria e os Anjos.; Juiz – em algumas ocasiões, o Diabo ocupa tal cargo, bem como a figura de Cristo e dos Anjos; réu – a alma pecadora. O julgamento pode ser de forma rápida ou alongada devido a algumas contestações. Pode ainda ser conturbado, como acontece, por exemplo, no *Auto da Barca do Inferno* e no *Auto da Compadecida*; complexo e inesperado como o *Auto da Barca da Glória* e o *Auto de João da Cruz*. Ocorrem julgamentos individuais e/ou grupais, simbolizando aqui, o julgamento universal. Verificamos também certos tons satíricos e situações risíveis na obra dos dois autores. Neles, o julgamento vai além do âmbito literário e ficcional; trata-se de uma forma de criticar, satirizar, questionar e carnavalizar a sociedade.

No terceiro tópico, dissertamos sobre o imaginário existente acerca da geografia do Além-túmulo: Inferno, Purgatório e Paraíso. Vimos ser comum, nas obras dos respectivos autores, as seguintes características dos lugares-Além O Inferno é o lugar das tormentas; é quente, fétido, doloroso, escuro; o lugar das trevas, do desespero, do sofrimento eterno da alma pecadora; também pode ser gélido e inquietante; o Purgatório é o lugar onde as almas não totalmente boas ou más pagam os seus pegados. Pode ser a beira de um rio, como se lê em Gil Vicente na Trilogia das *Barcas*, ou um lugar Além, como se constata em Ariano Suassuna no *Auto da Compadecida* e na *Farsa da Boa Preguiça*. Nele, habitam anjos e demônios; o Paraíso é o lugar dos bem-aventurados; morada eterna de Deus Pai, de Cristo, da Virgem Maria, dos Anjos e dos Santos; lugar da alegria e da justiça divina. Pode ser representado por um lugar sagrado, como a Estajadeira da Barca Segunda. Tudo isso nos leva à conclusão de que em Gil Vicente e em Ariano Suassuna há uma recriação artística acerca do Juízo final e dos elementos que compõem tal evento na mentalidade do povo cristão na Idade Média residualizados de modo cristalizado na Contemporaneidade; concepções da verdade e da justiça divina que foram tão bem difundidos pelo Catolicismo na Idade Média e que, de modo singular, enraizou-se na mentalidade do povo cristão de todos os tempos e lugares, indo parar, inclusive, no universo do Romanceiro Popular Nordestino, como bem destacou Suassuna ao mencionar as suas fontes de criação. No entanto, podemos ainda afirmar que estes *resíduos* também remontam as sociedades antigas da Mesopotâmia, Egito, Grécia e Roma. Assim, podemos afirmar que *substratos mentais* de um passado longínquo não só permaneceram vivos e atuantes na Idade Média, mas também, em plena Contemporaneidade.

O quarto e último capítulo, também dividido em três tópicos, foi totalmente dedicado à Salvação. Constatamos no momento último do julgamento, próximo da sentença final, que os mortos, tanto em Gil Vicente quanto em Suassuna, levados pelo arrependimento, fazem orações, súplicas, bem como procuram ter um julgamento mais justo por meio das preces. Eles buscam a intercessão dos bem-aventurados – Deus, Cristo, Virgem Maria, Anjos, Santos, Espírito Santo –, objetivando a derrota do Diabo, que a todo custo tenta conduzir as almas pecadoras para o fogo infernal, e a consagração da justiça divina, ou seja, a Salvação. Depois de uma defesa mais adequada e justificada, os mortos aguardam a sentença final, ou seja, a condenação ou a purgação ou a salvação. É justamente nessa altura, que o os mortos, de fato, saberão o destino

final, ou seja, o que irão enfrentar na eternidade – se os castigos do Diabo, o sofrimento e as incertezas do Purgatório, ou a paz e espiritualidade divina do Paraíso.

No terceiro tópico deste capítulo chegamos a uma série de indagações sobre a sentença final e o destino dos mortos no Além-túmulo, dentre elas, o porquê de João Grilo, no *Auto da Compadecida*, conseguir a sua salvação e ter como sentença uma segunda chance de vida. João teria vivenciado uma falsa morte? Daí, pudemos registrar que na Idade Média, por exemplo, muito se falava nas viagens ao Além – A Viagem de Túndalo, a de São Brandão; as Visões de São Paulo; o Purgatório de São Patrício e outros. Fatos contribuidores para o imaginário em torno da morte, do mundo dos mortos e do regresso à vida. Talvez tenham sido essas viagens e/ou visões que muito contribuíram, em Gil Vicente, para que personagens como o Fidalgo e o Onzeneiro, no *Auto da Barca do Inferno*, quisessem enganar o Diabo e voltar para a terra. No entanto, na Antiguidade Clássica, muitos heróis se arriscaram a adentrar no mundo dos mortos e voltar de lá: Gilgamesh (Mesopotâmia), Sísifo, Ulisses, Orpheu, Herácles, Alceste (Grécia), Eneias (Roma). Todos eles viveram uma grande aventura pelo mundo das trevas e se consagram enquanto heróis.

E a falsa morte? Existiria de fato? Pois bem, chegamos à conclusão de que existem incontáveis histórias sobre o assunto. Na *Bíblia*, muito se fala em Salvação e Ressurreição. Na literatura medieval, o fingimento da morte ou a falsa morte está presente na obra *Dom Quixote*. Na literatura clássica, citemos a obra *O Asno de Ouro*, de Apuleio. Na obra de Suassuna, João Grilo é ganhador desse benefício.

Por fim, constatamos que as representações da Morte, do Julgamento e da Salvação encontram-se presentes no teatro medieval, em especial, no teatro português vicentino, e enriquecido de *resíduos* do medievo e das tradições clássicas que muito se difundiram e se enraizaram na cultura europeia. Com o passar do tempo, toda essa representatividade mesclou-se *residualmente* à nossa cultura num processo complexo de *hibridação cultural*, pois Ariano Suassuna valeu-se das histórias populares oriundas da *memória coletiva* de povos e culturas distantes, bem como de histórias e culturas naturalmente híbridas do povo brasileiro de todos os tempos, para assim, compor suas obras; narrativas orais e escritas transmitidas e *atualizadas*, cristalizadas, recriadas de geração para geração, num processo de polimento, tal qual se processa em uma pedra mineral, em infinitas histórias e encenações que alimentam, de modo fecundo, o imaginário plural dos povos, em especial as que versam sobre a Morte, o Julgamento e

Salvação, fato que nos faz admitir que “na cultura e na literatura nada é original, tudo é residual”. (PONTES, 2006).

6 REFERÊNCIAS

Obras de Gil Vicente

VICENTE, Gil. **Obras Completas**. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line]. <http://www.cet-e-quinhentos.com/> [01 /06 /2017 a 01/07/2018].

Obras de Ariano Suassuna

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.** 35 ed., Agir Editora, Rio de Janeiro, 2005.

_____. **Auto da Compadecida.** Edição Especial. Com ilustrações de Manuel Dantas Suassuna, ensaio de Ariano Suassuna e textos de Braulio Tavares, Carlos Newton Júnior, Raimundo Carrero e Barbara Heliodora. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Farsa da Boa Preguiça.** 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. **Auto de João da Cruz** (Inédito – texto cedido para estudos)

_____. **As Conchambranças de Quaderna** (Inédito – texto disponível para estudos)

Obras sobre Gil Vicente

ALÇADA, João Nuno. **Por Ser Cousa Nova em Portugal.** Coimbra: Angelus Novus Editora, 2003.

ALMEIDA, Maria João. **Feira.** Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1989.

ALVES, Maria Theresa Abelha. **Gil Vicente Sob o Signo da Derrisão.** Feira de Santana: UEFS, 2002.

ASENSIO, Eugênio. "Las fuentes de las Barcas de Gil Vicente. Lógica intelectual e imaginación dramática". In: **Estudos Portugueses.** Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1974, pp. 59-78.

BEAU, A. Eduard. **Gil Vicente:** o aspecto medieval e renascentista da sua obra. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. **Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente.** Coimbra: Gráfica da Coimbra, 1996.

_____. "Danças da Vida e da Morte nas Barcas de Gil Vicente". In: **Leituras.** Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, n. 11, outono 2002, especial Gil Vicente, p. 81-102.

_____. **Gil Vicente.** Coordenação e Nota Prévia de Carlos Reis. Coimbra: Edições 70, 2008.

_____. "A *Copilaçam de todalas obras*: o livro e o projeto identitário de Gil Vicente". In: **Diacrítica.** Revista de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, n. 18/19, 2004/2005, Bocage 200 Anos Depois, p. 178-198.

BERARDINELLI, Cleonice. **Antologia do Teatro de Gil Vicente.** 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. "Microleituras Vicentinas". In. BRILHANTE, Maria João; CAMÕES, José; SILVA, Helena Reis; RIBEIRO, Cristina Almeida. **Gil Vicente 500 Anos Depois**

– Atas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacioanal, 2003.

BRAGA, Teófilo. **Gil Vicente e as Origens do Theatro Nacional.** Porto: Livraria Chardron Casa Editora, 1898.

BRASIL, Reis. **Gil Vicente e o Teatro Moderno.** Lisboa: Editorial Minerva, 1965.

BRILHANTE, João Maria et al. (organizadores). **Gil Vicente 500 anos depois**. Atas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

_____. **Gil Vicente 500 anos depois**. Atas do Congresso Internacional realizado pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Vol. 2. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

CAMÕES, José. **Purgatório.** Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1993.

COSTA, Dalila Pereira da. **Gil Vicente e sua época.** Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

GUIMARÃES, Horácio de Castro. **A Sátira Vicentina.** Vila do Conde: Academia Portuguesa de Ex-Libris, 1958.

JORGE, Maria. **Alma.** Lisboa: Quimera, 1993.

LÁFER, Celso. **O Judeu em Gil Vicente.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

_____. **Gil Vicente e Camões.** São Paulo: Ática, 1978.

LÓPEZ, Andrés José Pociña. **Gil Vicente y Las Naves de los Locos.** Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2006.

MARTINS JANEIRO, Armando. **O Teatro de Gil Vicente e o Teatro Clássico Japonês.** Lisboa: Portugália Editora, 1967.

MOREIRA, José. **História de Deos.** Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1990.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. **Cenas Corteses.** Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana / Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2008.

_____. "Sobre a Arte de Bem Morrer no Outono Medieval". **Revista Outros Tempos**. Vol. 4. 2007, p. 1-15.

_____. "Pera a Consolação...dos Moribundos: Fontes Sentidos do Auto da Barca do Inferno". In: QUEJIGO, Francisco Javier (org). **Medievalismo en Extremadura:** Estudios sobre Literatura y Cultura Hispânicos de La Edad Media. V. 1. Cáceres: Servicio de Publicaciones de La Universidad de Extremadura, 2010, p. 1191-1199.

_____. "De Castela....casamentos: festa e política no teatro de Gil Vicente". In: BRADENBERGER, Tobias; THORAU, Henry (org). **Portugal e Espanha:** Encontros e Reencontros. Frankfurt: Peterlang, 2005, v.45, p. 79-91.

PIMENTA, Maria João. **Cananea.** Lisboa: Quimera, 1992.

PRATT, Oscar de. **Gil Vicente:** notas e comentários. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1931.

RECKERT, Stephen. **Espírito e Letra de Gil Vicente.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

SARAIVA, José Antônio. **Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval.** 3 ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.

_____. **Teatro de Gil Vicente.** 3 ed. Lisboa: Portugália Editora, 1967.

SILVA, José Alberto Lopes da. **O Mundo Religioso de Gil Vicente.** Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2002.

SLETSJÖE, Leif. **O Elemento Cênico em Gil Vicente.** Lisboa: Casa Portuguesa, 1965.

TELES, Maria J.; CRUZ, M. Leonor. PINHEIRO, S. Marta. **O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente.** Lisboa: GEC Publicações, 1984

TEYSSIER, Paul. **Gil Vicente** – O Autor e a Obra. Trad.: Álvaro Salema. 2 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e Ministério da Educação: Livraria Bertrand, 1985.

VICENTE, Gil. **Três Autos.** Livre adaptação de Walmir Ayala. Introdução de Leodegário A. de Azevedo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. **Auto da Barca do Inferno.** Apresentação crítica, notas, glossário e sugestões para análise literária de Maria Idalina Resina Rodrigues. Lisboa: Editorial Comunicação, 1982.

VILLALVA, Cardeira. **Inferno.** Coleção dirigida por Osório Mateus. Lisboa: Quimera, 1993.

Obras sobre Ariano Suassuna

CARRERO, Raimundo. "Nota Biográfica em Forma de Exaltação". In: **Auto da Compadecida.** Edição Especial; com ilustrações de Manuel Dantas Suassuna; ensaio de Ariano Suassuna e textos de Braulio Tavares, Carlos Newton Júnior, Raimundo Carrero e Barbara Heliodora. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

DIMITROV, Eduardo. **O Brasil dos Espertos:** uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura. São Paulo: Alameda, 2011.

GUIDARINI, Mário. **Os Pícaros e os Trapaceiros de Ariano Suassuna.** São Paulo: Ateniense, 1992.

HELIODORA, Bárbara. "*Auto da Compadecida*, um clássico". In: **Auto da Compadecida.** Edição Especial; com ilustrações de Manuel Dantas Suassuna; ensaio de Ariano Suassuna e textos de Braulio Tavares, Carlos Newton Júnior, Raimundo Carrero e Barbara Heliodora. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOBLICUA. **Especial Ariano Suassuna.** Número dois, Pedra Harmorial, Teresina: HOBLICUA, 2015.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. "Rastros jacobeus da *Compadecida* de Suassuna". In: (Org.). **Estudos galegos 5**. Niterói: EdUFF, 2007, pp. 61-75.

_____. "Tradição medieval e "brasilidade" no teatro nordestino". In: PORTUGAL, Francisco Salinas e MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Organizadores). A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2006, pp. 185-208.

MATOS, Geraldo da Costa. **O Palco Popular e o Texto Palimpséstico de Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.

MELO, José Laurenio de. Nota Biobibliográfica. In: SUASSUNA, Ariano. **Farsa da Boa Preguiça.** 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MICHELETTI, Guaraciaba. (Organização). **Discurso e Memória em Ariano Suassuna.** São Paulo: Paulistana Editora, 2007.

MONTEIRO, Manoel. **D. Ariano Suassuna, Senhor das Iluminogravuras.** Projeto: Paraíba, Sim Senhor! 2. ed. Campina Grande, Paraíba: Gráfica Martins, 2006.

MOREIRA, Rubenita Alves. **Dos Mitos à Picaresca:** uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. Saarbrücken, Alemanha: Novas Edições Acadêmicas, 2016.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **A Ilha Baratária e a Ilha Brasil 1990-1995.** Natal: UFRN Editora Universitária, 1995.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O Cabreiro Tresmalhado:** Ariano Suassuna e a Universalidade da Cultura. São Paulo: Palas Athena, 2002.

NOVAIS, Maria Ignez Moura. **Nas Trilhas da Cultura Popular: o teatro de Ariano Suassuna.** Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1976.

OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de; ROSA, Maria Nilza Barbosa; ABREU, Tatiana Lisano de. (ORG.). **Afonso Pereira e o Teatro do Estudante da Paraíba:** educando pela arte dramática. João Pessoa: Ideia, 2010.

OLIVEIRA, Cintya Kelly Barroso. **O Sagrado e o Profano n'A Pedra do Reino: o riso residual do medievo**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, Ceará, 2009.

OLIVEIRA, Maria Milene Peixoto de. **Resíduos da Picaresca Espanhola no Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, Ceará, 2016.

OSCAR, Henrique. Prefácio. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida.** 34. ed. / 6. imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp. 9-14.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres; LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. (Organizadores). **A Ilumiara Sob o Sol do Meio-Dia:** Estudos Sobre a Obra de Ariano Suassuna. Macapá: UNIFAP, 2018.

RABETTI, Maria de Lourdes. **Teatro e Comicidades:** estudos sobre Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em Demanda da Poética Popular:** Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SANTOS, Irenilde Pereira dos. "A memória no discurso do Auto da Compadecida". In: MICHELETTI, Guaraciaba. (Organização). **Discurso e Memória em Ariano Suassuna.** São Paulo: Paulistana Editora, 2007.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Ariano Suassuna:** vida e obra em almanaque. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial.** Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

_____. "Apresentação". In: _____. **Auto da Compadecida.** 34. ed. / 6. imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp. 21-22.

_____. "A Compadecida e o Romanceiro Nordestino". In DIÉGUES JÚNIOR, Manuel e outros. **Literatura popular em verso** - Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro, MEC – Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, pp. 153-164.

_____. **Cadernos de Literatura Brasileira**, nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000.

_____. “Entrevista a Eleuda de Carvalho”, Jornal da Poesia, 1997. In: TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
_____. “A Arte Popular no Brasil”. Rio de Janeiro: **Revista Brasileira de Cultura**, publicação trimestral do Conselho Federal de Cultura, p. 37-43.
TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano Suassuna.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
_____. “Tradição Popular e Recriação no *Auto da Compadecida”*. In: **Auto da Compadecida.** Edição Especial; com ilustrações de Manuel Dantas Suassuna; ensaio de Ariano Suassuna e textos de Braulio Tavares, Carlos Newton Júnior, Raimundo Carrero e Barbara Heliodora. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
VASSALLO, Lígia. **O sertão medieval:** origens europeias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
_____. (org.). **Teatro Sempre.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
_____. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000.

Obras sobre a Morte, o Julgamento e a Salvação

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente:** da Idade Média aos nossos dias. Trad. Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
_____. **O Homem diante da morte.** Vol. I. Trad.: Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.
_____. **O Homem diante da morte.** Vol. II. Trad.: Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.
BRAET, Herman; VERBEKE Werner. **A morte na Idade Média.** Trad.: Heitor Megale, Yara Frateschi Vieira, Maria Clara Cescato. São Paulo: USP, 1996.
GENNEP, Arnold Van. **Os Ritos de Passagem.** 4 ed. Trad.: Mariano Ferreira. Apresentação de Roberto da Matta. Petrópoles: Vozes, 2013.
KUBLER-ROSS, Elizabeth. **Sobre a Morte e o Morrer.** 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
LAUWERS, Michel. “Morte e Mortos”. In: LE GOFF, Jacques; SCHIMTT, Jean-Claude (coord.). **Dicionário Temático do Ocidente Medieval II.** São Paulo: Imprensa Oficial/UDESC, 2002, p. 243-261.
MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é Morte?** 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

Obras sobre a *Teaoria da Residualidade Literária e Cultural*

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural.** Trad.: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.
DANA, James D. “Cristalografia”. In: **Manual de mineralogia.** Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1983, p. 4-23.
DUBY, Georges. “Reflexão sobre a história das mentalidades e a arte”. In: **Novos Estudos.** São Paulo: CEBRAP, n.33, julho 1992, pp. 65-75.
LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A Representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna**. Dissertação de Mestrado,

Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, Ceará, 2010.
MARTINS, Elizabeth Dias. **Do Fragmento à Unidade:** a lição de gnose almadiana. Fortaleza: EDUFC, 2013.
_____. "Quem ri de quem em Romagem de Agravados". In: **Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais.** Rio de Janeiro: ABREM/ Editora Ágora da Ilha, 2001.
_____. "O Caráter Afrobrasiluso, Residual e Medieval no Auto da Compadecida". In: **IV Encontro Internacional de Estudos Medievais.** Belo Horizonte: PUC-Minas: 2003. p. 517-522.
_____. "O Cordel Nordestino e os Resíduos do Culto Mariano Medieval". In: **Modernidade e Tradição na Literatura Brasileira:** diversidades regionais. São Paulo: Nankin, 2010.
_____. "Algumas achegas analíticas sobre o teatro vicentino". Palestra na mesa-redonda "Gil Vicente: 500 anos do Auto da alma e trilogia das Barcas – Tradição e modernidade", no XV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários. Fortaleza: PPGLetras, Universidade Federal do Ceará. 23 de novembro de 2018.
MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária.** 7 ed. revisada. São Paulo: Cultrix, 1977.
PONTES, Roberto. **Literatura insubmissa afrobrasilusa.** Rio de Janeiro/Fortaleza, Oficina do Autor, EDUFC, 1999.
_____. **O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro.** Fortaleza: Edições UFC, 2012.
_____. MARTINS, Elizabeth Dias. **Residualidade ao Alcance de Todos.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.
_____. MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do. (Organizadores). **Residualidade e Intertemporalidade.** Curitiba: CRV Editora, 2017.
_____. "Residualidade e Mentalidade Trovadorescas no Romance de Clara Menina". Rio de Janeiro: Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais, 1999b.
_____. "Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana". In: SILVA, Odalice de Castro e LANDIM, Teoberto (Orgs). **Escritos do cotidiano.** Fortaleza: 7 Sóis, 2003, pp. 87-104.
_____. "Três modos de tratar a memória coletiva". Comunicação. **Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada.** ABRALIC. BH, 1991.
_____. "Literatura Afrobrasilusa: Tentativa de Conceito". In: _____. **Poesia Insubmissa Afrobrasilusa.** Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Oficina do Autor, l999.
_____. "O viés afrobrasiluso e as literaturas africanas de língua portuguesa". In: Rita Chaves; Tânia Macedo. (Org.). **Marcas da Diferença:** as literaturas africanas de língua portuguesa. São Paulo: Alameda, 2006, v., pp. 363-372.
_____. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade com Roberto Pontes**, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.
_____. **Lindes disciplinares da Teoria da Residualidade.** Fortaleza: (mimeografado), 2006.

TORRES, José William Craveiro. **Além da Cruz e da Espada: acerca dos resíduos clássicos d'A Demanda do Santo Graal.** Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016.
WECKMANN, Luis. **La herencia medieval Del Brasil.** México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Obras sobre a Idade Média

AGOSTINHO, Santo. **A Cidade de Deus** (Parte I). Trad.: Oscar Paes Leme. 6 Ed. Rio de Janeiro:Editora Vozes, 2001.
_____. **A Cidade de Deus Contra os Pagãos** (Parte II). Trad.: Oscar Paes Leme. 4 Ed. Rio de Janeiro:Editora Vozes, 2001.
_____. **Confissões** - Parte I. Trad.: J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. 17 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.
_____. **O Livre-Arbitrio.** 5 ed. Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2008.
ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia**. 1 volume. Trad.: J. P. Xavier Pinheiro. Prefácio de Raul de Polillo. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre: W. M. Jackson inc. Editora, 1949.
AMARAL, Ronaldo. **Santos Imaginários, Santos Reais:** a literatura hagiográfica como fonte histórica. São Paulo: Intermeios, 2013.
_____. **A Santidade Habita o Deserto:** a hagiografia à luz do imaginário social. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
Bíblia Sagrada. Versão revista e corrigida na grafia simplificada, tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações/ Imprensa Bíblica Brasileira, 2005.
BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: UNB, 1999.
BAUMGARTNER, Mireille. **A Igreja no Ocidente:** das origens às reformas no século XVI. Trad.: Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2001.
BASTIDA, Rebeca Sanmartín. **El arte de morir:** la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV. Madrid: Iberoamericana, 2006.
BYINGTON, Carlos Amadeu B. "Prefácio". In: ***Malleus Maleficarum***. Trad.: Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.
COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo.** Record, São Paulo, 1996.
CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina.** Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Ronái. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
D´HAUCOURT, Geneviève. **A Vida na Idade Média.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.
DELUMENAU, Jean. **A história do medo no ocidente.** Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
_____. **Mil Anos de Felicidade.** *Uma História do Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
_____. **O Pecado e o Medo:** a culpabilização no Ocidente (séculos XIII-XVIII). Vol. I. Trad.: Álvaro Lorencini. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.
_____. **O Pecado e o Medo:** a culpabilização no Ocidente (séculos XIII-XVIII). Vol. II. Trad.: Álvaro Lorencini. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.

DOM EDUARTE. **Leal Conselheiro.** Edição crítica, anotada e organizada por Joshep M. Piel e preparada pela Faculdade de Letras de Coimbra, sob o patrocínio do Instituto para a Alta Cultura. Lisboa: Livraria Bertrand, 1942.
DUBY, Georges. **O Ano Mil.** Trad.: Teresa Matos. Lisboa: Edições 70, 1967.
_____. **A Europa na Idade Média.** São Paulo: Editora Bisordi, S/D.
ELIADE, Mircea. **História das Crenças e das Ideias Religiosas.** Vol. I. Trad.: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.
EVANS, G. R. **Agostinho:** Sobre o Mal. Trad.: João Rezende Costa. 2 ed. São Paulo: Paulus, 2006.
FRANCO JÚNIOR, Hilário. **A Idade Média:** nascimento do Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 2005.
_____. "O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre imaginário e mentalidade". **Signum** Revista da ABREM (Associação Brasileira de Estudos Medievais), nº 5, p. 73-116, 2003.
_____. **As Utopias Medievais.** São Paulo: Brasiliense, 1992.
GOMES, José Francisco Silva. "A Igreja e o Poder: representações e discursos". In: RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros (organizadora). **A Vida na Idade Média.** Brasília: Editora UNB, 1997.
GOLDBERG, Jacob Pinheiro; D`AMBROSIO, Oscar. **A Clave da Morte.** Prefácio de Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Maltese, 1992.
GHISALBERTI, Alessandro. **As raízes medievais do pensamento moderno.** Porto Alegre: EDI-PUCRS, 2001.
HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry; GAARDER, Jostein. **O Livro das Religiões.** Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
HERMAN; VERBEKE, Werner. **A Morte na Idade Média.** São Paulo: EDUSP, 2015.
HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média.** Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
INFANTES, Victor. **Las Danzas de la Muerte.** Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVIII). Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1997.
KRAMER, Heinrich, SPRENGER, Flames. **O martelo das feiticeiras:** *malleus maleficarum*. Trad.; Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.
LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval.** Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
_____. **O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval.** Tradução de Antônio José Pinto Ribeiro, Rio de Janeiro: Edições 70, 2010.
_____. **Uma longa Idade Média.** Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
_____. **O Nascimento do Purgatório.** Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
_____. **Para um novo conceito de Idade Média.** Lisboa: Estampa, 1980.
_____. **A Civilização do Ocidente Medieval.** Trad.: José Rivair de Macedo. São Paulo: EDUSC, 2005.
_____. **Em Busca da Idade Média.** Trad.: Marcos de Castro. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
LINS, Ivan. **A idade Média:** a cavalaria e as cruzadas. Rio de Janeiro: Coeditora Brasílica, 1939.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo:** séculos XII-XX. Trad.: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
NASCIMENTO, Maria de Lourdes Aires. **A Criação e os Anjos:** Reflexões. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no Imaginário Cristão.** São Paulo: EDUSC, 2002.
OLIVA, Alfredo dos Santos. **A História do Diabo no Brasil.** São Paulo: Fonte Editorial, 2007.
PAGELS, Elaine. **As Origens de Satanás.** Trad.: Ruy Jungmann. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
PAPINI, Giovanni. **O Diabo.** Paris: Flammarion Editora, 1954
PETERS, F. E. **Os Monoteístas:** judeus, cristãos e mulçumanos. Vol. II. São Paulo: Contexto, 2008.
PERNOUD, Régine. **Luz sobre a Idade Média.** Lisboa: Publicações Europa-América, 1981.
PROPHET, Elizabeth Clare. **Anjos Caídos e as Origens do Mal.** Trad.: Habib Neto. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2008.
RICHARDS, Jeffrey. **Sexo, Desvio e Danação:** as minorias na Idade Média. Trad.: Marco Antônio Esteves da Rocha e Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.
RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da Morte.** Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
RUSSELL, Jeffrey B. *Lúcifer* - **O Diabo na Idade Média.** Madras Editora, São Paulo, 2003.
SCHMITT, Jean-Claude. **Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval.** Trad.: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
VAUCHEZ, André. **A espiritualidade da Idade Média ocidental:** séc. VIII – XIII. Tradução de Teresa Antunes Cardoso. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
VOVELLE, Michel. **As Almas do Purgatório ou o trabalho do luto.** Trad. Aline Meyer e Roberto Cattani. São Paulo: UNESP, 2010.
ZIERER, Adriana. **Da ilha dos bem-aventurados à busca do Santo Graal:** uma outra viagem pela Idade Média. São Luis: UEMA, 2013.

Obras sobre os Estudos Clássicos – Mesopotâmia, Egito, Grécia e Roma

ANÔNIMO, **Gilgamesh.** Tradução realizada a partir da versão inglesa estabelecida por N.K. Sandars por Carlos Daudt de Oliveira. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
ANÔNIMO. **Livro dos Mortos.** Trad.: Edith de Carvalho Negraes. 9 edição. 18 reimpressão. Hemus:São Paulo, 2005.
ARISTÓFANES. **As Rãs.** Tradução do grego e apresentação de Mário da Gama Kury. 3 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.
ARISTÓTELES. **Da Alma.** Trad.: Carlos Humberto Gomes. Lisboa:Edições 70, s/d.
ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. "Nota Crítica à bela morte vernantiana". **Clássica.** Revista Brasileira de Estudos Clássicos. Vol. 7/8. São Paulo: FAFESP, 1994/1995.
APULEIO, Lúcio. **O Asno de Ouro.** Introdução, notas e tradução direta do Latim de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1958.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego:** tragédia e comédia. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1984.
BRANCAGLION JR, Antônio. "O eufemismo da morte no Antigo Egito". **Clássica.** Revista Brasileira de Estudos Clássicos. Vol. 7/8. São Paulo:FAPESP, 1994/1995.
ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado.** Trad.: Mário da Gama Kury. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2009.
EURÍPEDES. **Medeia.** Trad.: Jaa Torrano. Apresentação de Filomena Y. Hiarata. São Paulo: HUCITEC Editora, 1991.
HESÍODO. **Teogonia.** A Origem dos Deuses. Estudo e tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
_____. **Os Trabalhos e os Dias.** Edição, tradução, introdução e notas de Alessando Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.
HOMERO. **Ilíada.** Em verso Português por Manoel Odorico Mendes. eBooks Brasil, 2009.
_____. **Odisseia.** Em verso Português por Manoel Odorico Mendes. eBooks Brasil, 2009.
LEAL, Tito Barros; LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. "A Morte, os Mortos, o Julgamento e a Salvação no Egito Antigo". In. **Revista M.** V. 3. N. 5. UNIRIO:RJ, 2018.
LUCIANO. **Diálogo dos Mortos.** Introdução, versão do grego e notas de Américo da Costa Ramalho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
REALE, G. **Corpo, Alma e Saúde.** O Conceito de Homem de Homero a Platão. São Paulo: Editora Paulus, 2002.
SARIAN. Haiganuch. "Morte e Sono na arte grega: notas de iconografia funerária". **Clássica.** Revista Brasileira de Estudos Clássicos. Vol. 7/8. São Paulo:FAPESP, 1994/1995.
SÓFOCLES. **A Trilogia Tebana.** Tradução do grego e introdução de Mário da Gama Kury. 10 ed. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2002.
TRINDADE SERRA, Ordep. "Olhos de Inferno: a morte no Rei Édipo de Sófocles". **Clássica.** Revista Brasileira de Estudos Clássicos. Vol. 7/8. São Paulo: FAFESP, 1994/1995.
VERGÍLIO. **Eneida.** Trad. Tassilo Orpheu Spalding. 7 ed. São Paulo:Cultrix, 2004.
VERMEULE, Emily. **La muerte en la poesia y en el arte de Grecia.** Trad.: José L. Melena. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre gregos:** estudos de psicologia histórica. Trad.: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: paz e terra, 1990.
_____. **A Morte nos Olhos:** figuração do ouro na Grécia Antiga Ártemis e Gorgó. Trad.: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1988.

Obras sobre a História do Teatro Mundial, Português e Brasileiro

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro.** Trad.: Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução à História do Teatro Português.** Lisboa: Guimarães Editores, 1983.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro.** 6 ed., São Paulo. Ed. Global, 2004.
OLIVA, César. MONREAL, Francisco Torres. **História Básica del Arte Escénico.** 10 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do Teatro Português.** Lisboa: Portugália Editora, 1968.
REBELLO, Luiz Francisco. **História do Teatro Português.** 3 ed. Revista e aumentada. Coleção Saber. Lisboa: Publicações Europa- América, 1967.

Dicionários

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários.** Trad.: Carlos Sussekid...(et al). 4 ed. Rio de Janeiro: José Oliympio, 2005.
CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 11 edição. São Paulo: Global, 2002.
CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos:** Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
FRIES, Heinrich. **Dicionário de Teologia:** conceito fundamentais da teologia atual. Vol. I. São Paulo: Edições Loiola, 1970.
_____. **Dicionário de Teologia:** conceito fundamentais da teologia atual. Vol. II. São Paulo: Edições Loiola, 1970.
_____. **Dicionário de Teologia:** conceito fundamentais da teologia atual. Vol. III. São Paulo: Edições Loiola, 1970.
_____. **Dicionário de Teologia:** conceito fundamentais da teologia atual. Vol. IV. São Paulo: Edições Loiola, 1970.
_____. **Dicionário de Teologia:** conceito fundamentais da teologia atual. Vol. V. São Paulo: Edições Loiola, 1970.
DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Editora Objetia, 2001.
GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia greco-romana.** Trad.: Victor Jabouille. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Trad.: Hilário Franco Júnior. Vol. I. Bauru: EDUSC, 2002.
_____. **Dicionário Temático do Ocidente Medieval.** Trad.: Hilário Franco Júnior. Vol. II. Bauru: EDUSC, 2002.
MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia.** Trad.: Roberto Leal Ferreira; Alvaro Cabral. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos.** São Paulo: Editora Contexto, 2009.
PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução para a língua portuguesa sob a orientação de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

Obras sobre a História de Portugal

DIAS, João José Alves. **Nova História de Portugal** – Portugal do Renascimento à Crise Dinástica. Vol. V. Direção de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques. Coordenação: João José Alves Dias. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
MATTOSO, José. **O Reino do Mortos na Idade Média Peninsular.** Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1996.
_____. **Portugal Medieval:** Novas Interpretações. 2 edição. Lisboa:Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.
_____. **Religião e Cultura na Idade Média Portuguesa.** Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
NOGUEIRA, Carlos (Org). **O Portugal Medieval:** monarquia e sociedade. São Paulo: Alameda, 2010.
PIMPÃO, Álvaro J. da Costa. **História da Literatura Portuguesa** – Idade Média. 2 edição. Lisboa: Atlântida, 1959.
SARAIVA, António José. **O Crepúsculo da Idade Média em Portugal.** 5 edição. Lisboa: Gradiva, 1988.

Obras sobre Signo, Símbolo e Imaginário

ECO, Humberto. **Signo.** 2 ed. Trad. Francisco S. Cantarell. Barcelona: Labor, 1998.
JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos.** 6 ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. **O que é imaginário?** São Paulo: Brasiliense, 2000.
PATLAGEAN, Evelyne. "A História do Imaginário". In: LE GOFF, Jacques. **A História Nova.** São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 291-318.
SARTRE, J. P. **A imaginação.** Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L e M, 2009.
SOLER, Luis. **Origens Árabes no Folclore do Sertão Brasileiro.** Florianópolis: Editora da UFSC, 1995.

Obras sobre a Teoria da Literatura Comparada

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada.** São Paulo: Ática, 1986.