



UEPB

Universidade
Estadual da Paraíba

CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS
ALLINE JÚLIA NASCIMENTO DOS SANTOS

AUTO DA BARCA DO INFERNO E AUTO DA COMPADECIDA:
CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Guarabira
2016

ALLINE JÚLIA NASCIMENTO DOS SANTOS

AUTO DA BARCA DO INFERNO E AUTO DA COMPADECIDA:
CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras, da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), em cumprimento à exigência para obtenção do grau de Licenciada em Letras.

Orientadora: Profª. Dra. Maria Neni de Freitas

Guarabira

2016

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S237a Santos, Aline Júlia Nascimento dos
Auto da Barca do Inferno e Auto da Compadecida:
[manuscrito] : convergências e divergências / Aline Julia
Nascimento dos Santos. - 2016.
26 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em LETRAS) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2016.
"Orientação: Profa. Dra. Maria Neni de Freitas, Departamento
de Letras".

1. Teatro popular. 2. Gil Vicente. 3. Ariano Suassuna. 4.
Religiosidade. I. Título.

21. ed. CDD B869.92

ALLINE JÚLIA NASCIMENTO DOS SANTOS

**AUTO DA BARCA DO INFERNO E AUTO DA
COMPADECIDA: CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Letras, da
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), em cumprimento à exigência para obtenção do
grau de Licenciada em Letras.

Aprovada em: 21/10/2016

BANCA EXAMINADORA

Maria Neni de Freitas

Prof.^a. Dra. Maria Neni de Freitas

(Orientadora)

Rosângela Neres A. Silva

Prof.^a. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva

(Examinadora)

João Paulo Fernandes

Prof.^o. Dr. João Paulo Fernandes

(Examinador)

AUTO DA BARCA DO INFERNO E AUTO DA COMPADECIDA:
CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

SANTOS, Alline Júlia Nascimento dos.

RESUMO

Este artigo objetiva evidenciar, sucintamente, quais os elementos que aproximam e também os que distanciam as obras “*Auto da Barca do Inferno*” e “*Auto da Compadecida*”, tomando como objeto de análise as características mais importantes de cada uma delas. Seus autores são muito importantes na consagração do gênero de teatro conhecido como “popular”: Gil Vicente possibilitou a popularização da obra teatral em Portugal e Ariano Suassuna deu notoriedade a esta cultura no Brasil, apresentando ao país o Nordeste e suas peculiaridades. Ambos os textos são satíricos, e através do bom humor, alfinetam diversos estratos sociais das épocas em que foram produzidos: da burguesia ao clero. Com temas notadamente religiosos, as duas peças expõem pecados e virtudes das figuras humanas presentes no contexto de vida de seus autores, e tudo isso de modo a fornecer uma moralidade ao público. Faremos o estudo comparativo entre o enredo, personagens, estruturas textuais e os tipos de comichidades encontrados com o intuito de colocar em foco quais os efeitos estéticos que fazem parte desses dois textos. Nossa pesquisa toma como embasamento teórico os autores MAGALDI (1997), RABETTI (2005), entre outros.

Palavras-chave: Teatro popular; Gil Vicente; Ariano Suassuna; Religiosidade.

1 INTRODUÇÃO

Gil Vicente e Ariano Suassuna são considerados pelos teóricos, estudiosos e críticos como autores de extrema importância pelas suas produções literárias. Cada um a seu tempo, Gil Vicente em Portugal e Ariano no Brasil, ambos contribuíram intelectual e socialmente no cenário artístico, sendo reconhecidos pelos seus contemporâneos e pelas gerações subsequentes. Gil Vicente, que se encaixa, pelo teor de suas produções, no Humanismo, escola literária do século XVI, é um dramaturgo pioneiro e ainda mantém sua relevância nos dias atuais. É considerado o pai do teatro português, não porque ele não existisse, mas pelo fato de que foi com este autor que ganhou mais notoriedade na sociedade da época e pôde se consolidar de forma a ser cultuado ainda hoje. Já Suassuna é visto como um dos mais importantes escritores do teatro moderno. Seu estilo

original e sua comicidade, usados como instrumento para expor problemáticas sociais que ele tão bem conhece, são merecidamente reconhecidas em âmbito nacional e internacional.

Faremos um estudo comparativo desses dois importantes textos literários: o *Auto da Barca do Inferno* e o *Auto da Compadecida*. Procuramos abordar aqui as principais características dessas obras, focando numa comparação entre as semelhanças e diferenças existentes nos dois autos. Além dos aspectos intrínsecos à realidade textual, propomos também um breve estudo sobre o contexto político-social em que viveram os autores, sem nos apegarmos a datas. O que queremos é colocar em evidência as realidades nas quais estão inseridos, o aspecto dramático de cada um, a maneira pela qual se dispõem os elementos textuais, como as personagens, o contexto histórico das suas obras e a subjetividade literária desses dois mestres do teatro mundial.

O centro das atenções da nossa pesquisa será as obras propriamente ditas, explicitando, além de suas características internas, as influências externas que inspiraram sua elaboração temática, a mensagem transmitida ao público-leitor e o que cada uma tem como tema principal. Quando falamos em aspectos externos, temos como ponto de partida para este estudo o fato de ambas serem “autos”, a saber: um auto é um gênero dramático que satiriza os tipos humanos presentes nas sociedades.

No caso do *Auto da Barca do Inferno*, a maneira crítica de Gil Vicente de colocar em foco as pessoas que ele considerava como “pecadores” e sua vontade de que se fizesse justiça a tais “pecados” o tornam extremamente atual, e nos fazem pensar que a sociedade em que vivemos hoje seria uma vasta fonte de material para a composição de suas obras. Ao tratarmos os desvios sociais abordados no teatro vicentino como sendo “pecados”, nos baseamos no fato de que Gil Vicente, apesar de sua sinceridade em criticar os maus religiosos que ele conheceu, era um católico fiel: “[...] Gil Vicente criticava os clérigos, mas não a Igreja. [...] demonstrou o seu fervor religioso nos belíssimos autos que escreveu. Sua postura crítica valeu-lhe o desagrado dos nobres e a censura da Igreja.” (MAIA *apud* VICENTE, 2001, p. 6). Dentro da obra temos o personagem “Frade”, um homem libertino, que contraria o celibato imposto aos clérigos e ilustra a fala citada.

No *Auto da Compadecida* vemos tipos tradicionalmente presentes no imaginário popular do nordeste, descritos primorosamente pelo seu autor. Não é à toa que este texto é considerado um dos “grandes do teatro moderno”, ao lado da *Farsa da Boa Preguiça*, também de Ariano,

como vemos em Santini (*apud* RABETTI, 2005, p. 63): “[...] obras consideradas obras-primas do teatro brasileiro.” Foi com o *Auto* que o teatro suassuniano ganhou uma evidência nunca antes obtida por nenhuma das obras de seu criador, não porque não fossem brilhantes também, mas porque o tom de comicidade religiosa presente nesta peça tenha tido mais afinidade com o gosto popular pelo fato de que a religião aqui não é exposta como algo rigoroso e disciplinar, e sim como um suporte espiritual ao qual todos temos direito. Isto vem representado nos personagens Manuel (Jesus Cristo) e Compadecida (Nossa Senhora).

A proximidade de Ariano com os problemas enfrentados pelos mais pobres e sua vontade de encená-lo, juntamente com a simplicidade com que ele coloca tudo isso no papel o fizeram, e fazem ainda, um dos escritores mais lembrados da dramaturgia brasileira e mundial, visto que o *Auto da Compadecida* foi traduzido para diversas outras línguas, como o espanhol, o alemão, o inglês, o francês, o holandês, etc.

Passemos, no próximo tópico, a algumas considerações sobre o teatro popular, a vida dos autores das obras aqui estudadas e o contexto social nos quais eles se inseriam.

2 DOIS MESTRES DO TEATRO POPULAR

O Teatro Popular surgiu durante a Idade Média. Sua popularidade era fortemente marcada pela oralidade, pois as peças existentes naquela época eram transmitidas, geração após geração, pela forma mais primitiva de se perpetuar histórias e/ou conhecimentos obtidos pelas pessoas: a fala. Contribuíram para que este teatro recebesse o nome de “popular” as suas características fundamentais, que, segundo Massaud Moisés, consistiam “nos temas, na linguagem e nos atores” (2008, p. 53). Era o próprio povo quem organizava e atuava nos espetáculos. É pertinente enfatizar que o teatro popular medieval tinha como característica principal o caráter religioso. Não é por acaso que o local de encenação das peças eram as igrejas.

De remota origem francesa (século XII), iniciara-se com os *mistérios* e *milagres*, que consistiam na representação de breves quadros religiosos alusivos a cenas bíblicas e encenados em datas festivas, sobretudo no Natal e na Páscoa. [...] O local da encenação era o interior das igrejas, o próprio altar, de onde se transferiu para o claustro, e ao fim para o adro. (MOISÉS, 2008, p. 53).

Só passado algum tempo após o despontamento desse teatro pautado no catolicismo foi que surgiu a ideia de se encenarem peças sem tal religiosidade. Nessa perspectiva, a população passou a exibir pequenos espetáculos teatrais nos mais diversos lugares, como feiras, mercados, etc. E assim se disseminou este gênero, pois é sabido que tais lugares eram verdadeiros pontos de encontro e de aculturação das populações mais antigas. Da fonte deste gênero de teatro foi que Gil Vicente absorveu inspiração para começar a criar suas peças. Norteados pelos autores franceses e espanhóis conhecidos na época, ele deu início à sua vida como teatrólogo encenando o *Auto da Visitação*, também conhecido como *Monólogo do Vaqueiro*.

Tal texto foi exibido na corte portuguesa em decorrência do nascimento do futuro D. João III, no ano de 1502. “Nasce aí o teatro de Gil Vicente. O teatro português sai da sua fase pré-histórica e entra de modo definitivo na fase histórica.” (MAIA *apud* VICENTE, 2001, p. 1).

Posto que essa encenação inicial fosse um enorme sucesso, Gil Vicente foi convidado a expor o seu trabalho novamente durante as festividades natalinas daquele mesmo ano na corte. Foi também na corte que ele consolidou sua carreira como dramaturgo, paralelamente à de ourives.

É preciso esclarecer que na ocasião em que deveria representar novamente o *Monólogo do Vaqueiro*, Gil Vicente encenou o *Auto Pastoril Castelhana*, de tema semelhante. Inicialmente, sua maior inspiração para criar era o teatro espanhol, mais especificamente o autor castelhano Juan Del Encina, que, segundo Massaud Moisés, influenciou toda a primeira fase do teatro vicentino, “sobretudo nos primeiros anos, atenuando-se depois de 1510.” (MOISÉS, 2008, p. 55)

Apesar de ser considerado como popular, o teatro vicentino se consolidou mesmo na corte, visto que foi nela que se iniciou e se manteve durante grande parte da carreira de Gil Vicente. O que chamou a nossa atenção foi o fato de que, sendo encenado para a nobreza, as críticas que eram feitas pelo autor à sociedade da época incluíam também personagens que satirizavam esta camada social, como é o caso do Fidalgo, do *Auto da Barca do Inferno*, também de Pero Marques, da *Farsa de Inês Pereira*, dentre outros facilmente identificáveis em outras obras que ele produziu.

Quanto ao tema, o teatro vicentino pode ser dividido em *tradicional e de atualidade*. O primeiro diz respeito àquilo que é de evidente e dominante inflexão medieval: são as peças de caráter litúrgico... [...] O teatro de atualidade caracteriza-se por conter o retrato satírico da sociedade do tempo, em seus vários estratos, a fidalguia, a burguesia, o clero e a plebe [...] ou pelo teatro alegórico-crítico, como a *Trilogia das Barcas*. (MOISÉS, 2008, p. 55)

A *Trilogia das Barcas* consiste em três Autos: Auto da Barca da Glória, Auto da Barca do Inferno e Auto da Barca do Purgatório. Nessas obras Gil Vicente lança mão de muitas alegorias, que eram personificações de defeitos e qualidades dos homens, isto feito de maneira que os personagens dessem vida a abstrações, como Avareza, Esperança, Humildade, etc. Podemos ter uma melhor noção do que seriam os tipos e alegorias utilizados no teatro vicentino na apresentação do livro que reúne três das mais conhecidas obras de Gil Vicente: *Auto da Barca do Inferno*, *Farsa de Inês Pereira* e *Auto da Índia*. Em tal apresentação consta o seguinte:

Gil Vicente foi pródigo na caracterização de tipos, nos quais estão acentuados os atributos específicos de uma classe, distinguindo-se pela linguagem, pelo calão profissional [...] ou pela maneira estereotipada de reagir [...] A alegoria origina-se das representações religiosas e profanas pré-vicentinas, sobretudo das moralidades, nas quais as personagens representavam abstrações personificadas de vícios e virtudes [...] e dos momos, com seus vistosos desfiles de personagens simbólicas (como a Tentação, os Profetas, a Redenção). (MAIA. 2001, p. 9).

As alegorias e os tipos estão também presentes no teatro de Ariano Suassuna, e as semelhanças vão além. A referência ao teatro ibérico de influência medieval está tanto implícita no corpo das obras suassunianas quanto explícita em declarações do próprio Ariano:

Quanto aos tipos, basta lançar uma vista sobre o ciclo heroico ou o ciclo cômico, satírico e picaresco – o “ciclo do herói sagaz”, como o mesmo Thiers Martins gosta de chamar. O “Pedro Quengo” e o “João Grilo” do romanceiro, o “Benedito” e “O Negro Preguiçoso” do mamulengo, o “Mateus” e o “Bastião” do bumba-meu-boi são, todos, variantes do mesmo pícaro que herdamos da literatura ibérica de origem popular. (SUASSUNA *apud* RABETTI, 2005, p. 48)

Essa “herança” norteou os gêneros do Romanceiro Popular Nordestino, dando-lhe inspiração para enredos, personagens, músicas, etc. É válido lembrar que o trabalho feito pelos autores contemporâneos, a exemplo do próprio Suassuna, é um esforço no sentido de ressignificação em suas obras das dos séculos passados, não uma mera cópia. Ariano Suassuna é um exemplo de maestria nesse trabalho, já que vários de seus personagens têm origem em outros já existentes nas obras que lhe serviram de matéria-prima, como por exemplo, os protagonistas do livro *A História de Amor de Fernando e Isaura*, baseado no *Romance de Tristão e Isolda*, do séc. XIX.

É inegável a presença dos clássicos na obra suassuniana, porém, a grande paixão e fonte de inspiração do autor está mesmo nas obras populares do sertão do Nordeste, que ele conheceu durante sua infância em Taperoá, a mesma Taperoá que foi um lugar de muitas descobertas para Ariano sobre a cultura sertaneja, e que por esse motivo ele homenageia usando-a como pano de

fundo na sua obra mais famosa, o *Auto da Compadecida* e em outras como *A Pena e a Lei* e o *Romance d'A Pedra do Reino*. Aliás, tão importante se faz essa cidade em sua vida que

para se ter uma medida da ligação de Suassuna com Taperoá, basta que se diga isto: para ele, importa menos ser membro da Academia Brasileira de Letras, ou da Pernambucana, do que da gloriosa Academia Taperoense de Poesia, na qual ocupa a cadeira de número 7. (JÚNIOR, 2000, p. 31).

A experiência de vida do autor está tão ligada às suas obras que ele expõe nelas suas opiniões e muitas memórias afetivas, através de personagens e da própria cidade onde o menino Ariano se tornou rapaz, mas, uma coisa que queremos deixar claro é que a vida do autor permeia suas obras, porém não a ponto de torná-las autobiográficas. Um exemplo claro disso é a fala do Palhaço, personagem-comentador do *Auto da Compadecida*, logo no início do primeiro ato da peça:

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre, é um povo salvo e tem direito a certas intimidades. (SUASSUNA, 2004, pp. 23-24).

Nesta fala já se anunciam, além da humildade do autor perante a sua própria figura e de sua representação na trama por um personagem, duas outras características extremamente importantes na composição da obra: a moralidade e a presença do humor através de uma representação circense, que se faz tão importante para Ariano a ponto de “circo e teatro serem considerados pelo autor como sendo uma coisa só” (JÚNIOR, 2000, p. 26). Do caráter moralizante e da intersecção entre circo e teatro presentes na obra trataremos mais especificamente no momento devido. Por agora, basta dizer que se faria impossível para nós falarmos da personalidade artística de Suassuna sem dedicarmos um breve momento ao seu Movimento Armorial, um manifesto da década de 60, do qual foi idealizador e maior referência. Esse movimento se propõe a realizar uma “arte brasileira a partir das raízes populares de nossa cultura” (RESENDE *apud* RABETTI, 2005, p. 12), e delineia nitidamente para o leitor o caráter de homem ligado às questões políticas e sociais de seu criador. Segundo Santini, (*apud* RABETTI, 2005, p. 63), o Movimento Armorial é algo

cujo projeto estético aponta para o resgate da herança cultural ibérico-brasileira, presente nos rituais e festas populares religiosos ou profanos que remontam à tradição espetacular do teatro europeu medieval e moderno (*commedia del'arte*, século de ouro espanhol,

teatro elisabetano), e que por uma série de fatores históricos, de longa duração e conjunturais, se expressa também nas manifestações culturais populares do Nordeste Brasileiro, em um movimento de transmigração e reelaboração permanente de estruturas e procedimentos espetaculares e performáticos no contexto desse ambiente cultural.

Essa fala de Santini explicita da melhor maneira possível que a intertextualidade de Ariano Suassuna transita livremente por entre as mais diversas formas de tradições teatrais conhecidas ou não pelo público de hoje, e que essa característica é determinante para o sucesso das peças e demais obras compostas pelo autor. Suassuna dialoga com as tradições da arte do teatro de maneira a recriá-las, imprimindo nelas a sua originalidade e a sua maestria em criar obras cômicas que unem erudito e popular da maneira mais acessível possível tanto ao leitor de seus livros quanto ao espectador que assiste às representações de suas peças. Suassuna é um autor que conseguiu consolidar a sua arte num período bastante conturbado da história do nosso país: a transição da década de 60 para a de 70.

Numa época em que quase tudo que é arte era proibido de ser consumido no Brasil, por causa do regime militar, Ariano trazia em suas obras uma abordagem política bem diferente daquela que era assunto recorrente entre os escritores e intelectuais da época. Ele pretendia explicitar o que era, como era e o tamanho da qualidade da cultura nordestina, tradicionalmente marginalizada e ignorada pelos que se denominam “eruditos”. Por essa razão, ao contrário da maioria das obras “interditadas” no tempo, seus escritos eram livremente consumidos por todos que quisessem.

3 APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTO ENTRE OS TEXTOS: AUTO DA BARCA DO INFERNO E AUTO DA COMPADECIDA

Ao lançar um olhar sobre a nossa pesquisa, o leitor poderia se perguntar qual o motivo de escolher para *corpus* do trabalho a análise de duas obras aparentemente tão díspares entre si. A resposta está primeiramente no fato de ambas as obras serem, como já citado, autos de moralidades inspirados no teatro popular medieval. “Os autos de moralidades visavam analisar e criticar os costumes, o comportamento dos indivíduos e o resultado de uma maneira de ser e proceder. Portanto, tinham uma finalidade didática” (MAIA, 2001, p. 15), e nisso se assemelham às fábulas, que vêm sempre com uma “moral da história”. Além disso, poderíamos também dizer

que essas moralidades presentes nas duas peças são basicamente as mesmas: o triunfo do bem sobre o mal e a vantagem da inocência sobre o ardil.

Outra característica relevante e que também provocou a nossa atenção é que o teatro popular é bastante pesquisado e estudado pelos pesquisadores acadêmicos. Na grande maioria das vezes, ignora-se que por trás dessa origem popular está toda uma tradição histórica rica e privilegiada porque faz parte do dia-a-dia das pessoas das mais diversificadas faixas sociais, através da constante atualização feita pelos que consomem e fazem parte desse universo dinâmico e extremamente original, apesar das nuances de obras e autores preexistentes. Essa ponte entre passado e presente, característica dos dois autos, o de Gil Vicente e o de Ariano Suassuna, se faz instigante para que os analisemos.

A larga diferença de tempo que separa os dois autores e suas respectivas obras não impede que elas sejam semelhantes estruturalmente, como está na apresentação do *Auto da Compadecida*, feita por Henrique Oscar, que diz que “quanto à forma e ao tratamento, nossa tendência é para aproximar as obras dos autos de Gil Vicente [...]” (*apud* SUASSUNA, 2004, p. 10). A “forma” é de Auto e o “tratamento” é justamente o exemplo, a lição que as obras pretendem passar para o leitor/espectador, além do aspecto católico presente nelas, como já assinala Sábato Magaldi (1997, pp. 236, 241) a respeito desse Auto suassuniano:

[...] trata-se de uma dramaturgia católica, na melhor tradição que esse teatro fixou em todo o mundo, vindo das formas medievais, em que se assinalam os caracteres populares e folclóricos e uma religiosidade simples, sadia, irreverente e presidida pela Graça, com a condenação dos maus e a salvação dos bons. [...] Estão lançadas as bases de um autêntico teatro popular católico, de amplo significado na tradição religiosa do país, e que retoma, na língua portuguesa, o caminho aberto por Gil Vicente.

Dadas as explicações necessárias, passaremos à análise comparativa.

3.1 PERSONAGENS REPRESENTATIVOS DOS TEXTOS DE SUASSUNA E GIL VICENTE

O *Auto da Barca do Inferno* conta com quinze personagens. São eles Anjo, Diabo, Companheiro, Fidalgo, Onzeneiro, Joane, Sapateiro, Frade, Florença, Brísida Vaz, Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado e, por fim, os Quatro Cavaleiros, que funcionam como um só personagem. Já no *Auto da Compadecida* há dezesseis, que são: Palhaço, João Grilo, Chicó, Padre João, Antônio Morais, Sacristão, Padeiro, Mulher do Padeiro, Bispo, Frade, Severino do Aracaju, Cangaceiro, Demônio, Encourado, Manuel e A Compadecida.

A primeira observação que se pode fazer referente à semelhança na composição dos personagens é que o Anjo, o Diabo e o Companheiro do Diabo do Auto da Barca correspondem a Manuel/ Compadecida e ao Encourado/ Demônio do Auto da Compadecida, respectivamente. Anjo, Manuel e Compadecida são a personificação da presença do Bem enquanto que o Diabo e seu Companheiro, o Encourado e o Demônio são a própria presença do Mal. Os demais personagens das duas obras são, como citado anteriormente, tipos e alegorias¹. O Fidalgo, primeiro personagem a embarcar na Barca do Inferno, seria a representação da prepotência e tirania praticadas pelos ricos, equivalendo ao Major Antônio Moraes do auto de Suassuna. A diferença entre eles consiste na característica da aristocracia rural do major, que é também uma atualização no contexto social das peças, já que na época de Gil Vicente as classes dominantes eram principalmente a nobreza e secundariamente a burguesia. O diálogo do Anjo com o Fidalgo demonstra bem a sua convicção de poder:

ANJO: Que quereis?
 FIDALGO: Que me digais,
 pois parti tão sem aviso,
 se a barca do paraíso
 é esta em que navegais.
 ANJO: Esta é; que demandais?
 FIDALGO: Que me leixeis embarcar;
 sou fidalgo de solar,
 é bem que me recolhais.
 (VICENTE, 2001, p. 23).

Já no Auto da Compadecida, é numa conversa com o padre que Antônio Moraes explicita toda a sua presunção, típica dos grandes senhores de terras da época retratada na obra:

PADRE: Qual o que, eu sei de suas ocupações, de sua saúde...
 ANTÔNIO MORAIS: Ocupações? O senhor sabe muito bem que não trabalho e que minha saúde é perfeita.
 PADRE, *amarelo*: Ah, é?
 ANTÔNIO MORAIS: Os donos de terras é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Veem-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial. (SUASSUNA, 2004, pp. 43-44).

O Onzeneiro, palavra que era usada para designar os agiotas de outrora, possui uma certa

semelhança com o Padeiro e sua mulher: a avareza, mostrada de maneiras diferentes nas duas peças. O Onzeneiro deixa clara a sua sovinice quando diz ao Diabo que não poderá pagar a viagem na Barca por falta de dinheiro, mesmo carregando uma bolsa repleta dele: “DIABO: Ora

mui, muito me espanto/ não vos livrar o dinheiro./ ONZENEIRO: Nem tão-sóis pera o barqueiro/ não me leixaram nem tanto.” (VICENTE, 2004, p. 27). Interessante ressaltar que no momento da ocorrência desse fato, o Onzeneiro ainda desconhecia o destino da viagem.

O Padeiro e sua mulher, personagens que são desprovidos de nomes próprios, lançam mão de sua mesquinharria no magro ordenado pago aos seus funcionários: “PADEIRO: Ingrato, eu que nunca o despedi, apesar de todas as suas trapaças!/ JOÃO GRILO: Nunca me despediu porque eu trabalhava barato e bem. Está aí o Padre João que o diga: qual era o melhor pão da rua, Padre João?” (SUASSUNA, 2004, p. 103).

Joane, o Parvo, tem apenas a função teatral de marcar o fim de um diálogo e o início de outro, na maioria das vezes com frases irônicas ou depreciativas a respeito dos outros personagens: “PARVO: Furtaste a chiba, cabrão?/ Pareceis-me vós a mim/ gafanhoto d’Almerim/ chacinado em um seirão.” (VICENTE, 2001, p. 43). Função teatral também desempenha o Palhaço do *Auto da Compadecida*. Além de suas múltiplas funções na trama, já citadas, ele revela uma exclusividade interessante e importantíssima para a composição cênica da obra: a presença do circo. Tirando o fato de o personagem ser um palhaço, com o nome homônimo à figura que representa, os seus trejeitos descritos no decorrer das situações da peça nos remeteriam à arte circense mesmo se essa condição não estivesse tão exposta:

PALHAÇO: [...] De modo que lá vem o bispo. Peço todo o silêncio e respeito do auditório, porque a grande figura que se aproxima é, além de bispo, um grande administrados e político. Sou o primeiro a me curvar diante deste grande príncipe da Igreja, prestando-lhe minhas mais sinceras homenagens.

Curva-se profundamente e o Bispo entra pela direita, acompanhado pelo Frade. [...] Ante a curvatura do Palhaço, o Bispo faz um gesto soberano, mandando-o erguer-se. [...] Nova curvatura do Palhaço, novo gesto do Bispo.

PALHAÇO, *animado pelo acolhimento*: Muito bem, olá, como está Vossa Reverendíssima, como vai essa prosápia, essa bizzarria...

Enquanto fala, vai fazendo as graças ingênuas de palhaço, pendurando o chapéu e o paletó, que caem ao chão, num cabide imaginário. Já em mangas de camisa, dirige-se ao Bispo com os braços largamente abertos, como quem vai abraça-lo, mas o Bispo ergue a mão num gesto de desprezo e o Palhaço ri amarelo, parando à espera. (SUASSUNA, 2004, pp. 72-73).

O Sapateiro do *Auto da Barca do Inferno* representa a mentira na forma de estelionato, pois ele, com seu ofício, aproveitava-se para roubar os clientes. Além disso, há ainda o pecado cometido por ele de tentar fazer barganha com Deus, isto posto no momento em que ele relata ao Diabo as “benfeitorias” que realizou em vida para garantir que na hora de sua morte fosse direto

ao céu, atitude essa que lembra a do Padre do *Auto da Compadecida*, que diz que o cumprimento à religião é que traz os benefícios após a morte:

SAPATEIRO: [...] E pera onde é a viagem?
 DIABO: Pera o lago dos danados.
 SAPATEIRO: Os que morreram confessados
 onde têm sua passagem? [...]
 Como poderá isso ser?
 Confessado e excomungado?
 DIABO: Tu morreste excomungado,
 não o quiseste dizer:
 esperavas de viver,
 calaste dez mil enganos.
 Tu roubaste bem trint'anos,
 o povo com teu mister. [...]
 (VICENTE, 2001, p. 32)

PADRE: Eu já estava esperando por uma dessas. Nessa minha profissão a gente se acostuma de tal modo com isso de dar e tomar... O próprio direito à graça só se consegue cumprindo os mandamentos. (SUASSUNA, 2004, pp. 48-49).

Os personagens Frade, do *Auto da Barca*, e o Bispo, o Padre, o Sacristão e o Frade, do *Auto da Compadecida*, trazem para as obras a presença do clero, e com exceção do Frade da peça de Suassuna, são a representação do “mundanismo na Igreja” combatido em ambos os textos, demonstrados de formas diferentes: o Frade da primeira peça, além de dançar e carregar instrumentos de guerra, que eram proibidos aos religiosos, ainda traz consigo uma moça, Florença, personagem com quem se relacionava intimamente e que desempenha unicamente esta função dentro da estória, ou seja, a de amante do Frade: “DIABO: [...] Essa dama é ela vossa?/ FRADE: Por minha a tenho eu/ e sempre a tive de meu./ DIABO: Fizeste bem, que é fermosa!” (VICENTE, 2001, p. 35). No *Auto da Compadecida* os religiosos cometem uma sucessão de outros pecados contra a Igreja, como relatado pelo Encourado na hora de seu julgamento:

MANUEL: Faça a acusação do bispo. [...]
 ENCOURADO: Simonia: negociou com o cargo, aprovando o enterro de um cachorro em latim, porque o dono lhe deu seis contos. [...] Arrogância e falta de humildade no desempenho de suas funções: esse bispo, falando com um pequeno, tinha uma soberba só comparável à subserviência que usava para tratar com os grandes. Isto sem falar no fato de que vivia com um santo homem, tratando-o sempre com o maior desprezo. [...]. (SUASSUNA, 2004, pp. 150; 152)

Brísida Vaz, a Alcoviteira da peça de Gil Vicente, tem em sua lista de pecados a completa falta de moral e o incentivo ou a facilitação da prostituição, que ficam provados em seu diálogo com o Anjo, quando da sua tentativa de embarcar na Barca da Glória:

BRÍSIDA: Barqueiro, mano, meus olhos,
 prancha à Brísida Vaz!
 ANJO: Eu não sei quem cá te traz...
 BRÍSIDA: Peço-vo-lo de gíolhos!
 Cuidais que trago piolhos,
 Anjo de Deus, minha rosa?
 Eu sou Brísida, a preciosa,
 que dava as moças aos molhos.
 A que criava as meninas
 pera os cônegos da Sé. (VICENTE, 2001, pp. 40-41).

O Judeu é incrédulo. Além de não compreender o que está acontecendo, pois pede ao Diabo para embarcar pelo dinheiro, algum pecado tão grave cometeu que o Diabo o leva, mas meio a contragosto: “DIABO: Sus! Sus! Demos à vela!/ Vós, judeu, ireis à toa,/ que sois mui ruim pessoa./ Levai o cabrão na trela.” (*idem, ibidem*, pp. 43-44).

O Corregedor e o Procurador personificam a erudição que os profissionais do Direito acreditavam possuir em detrimento àquelas parcelas menos informadas da população. Eles carregavam seus feitos e lançavam mão de várias expressões em latim para demonstrar todo o seu suposto conhecimento: “CORREGEDOR: Vós, arrais, *nonnelegistis*/ que o dar quebra os penedos?/ Os direitos estão quedos/ *sedaliquidtraditistis...*” (VICENTE, 2001, p. 46).

O Enforcado cometeu um dos maiores pecados na doutrina cristã: o suicídio. Por fim, vêm os Quatro Cavaleiros, que morreram na guerra lutando em nome de Cristo, por isso vão direto à Barca da Glória.

Quanto ao *Auto da Compadecida*, temos ainda Severino do Aracaju e seu companheiro, o Cangaceiro, que instauram o terror em Taperoá e possibilitam a cena do julgamento. Ambos vão para o céu, pois, segundo Manuel, a sua ira era provinda da loucura:

A COMPADECIDA: Quanto a Severino e ao cabra dele...
 MANUEL: Quanto a esses, deixe comigo. Estão ambos salvos.
 ENCOURADO: É um absurdo contra o qual...
 MANUEL: Contra o qual eu já sei que você protesta, mas não recebo seu protesto. Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir para ali.

Severino e o Cangaceiro abraçam os companheiros e saem para o céu. (SUASSUNA, 2004, pp. 179-180).

Chegamos, finalmente, a João Grilo e Chicó, que são os personagens centrais *Auto da Compadecida*. Empregados da padaria, engendram pequenos golpes para conseguirem uma vida um pouco menos dura no sertão da Paraíba. João Grilo é a mente pensante por trás das armadilhas, e Chicó, seu leal amigo, o ajuda sempre meio sem saber porquê. O primeiro, astucioso como ele só, utiliza sua inteligência para vencer os grandes e poderosos, e o segundo é um contador de causos desacreditado pelos outros, e sempre que lhe pedem satisfação de suas histórias ele responde com “não sei, só sei que foi assim”. Para designá-los, achamos pertinente trazer a noção de *trickster*, pois acreditamos que eles se enquadram exatamente nas características desse tipo de personagem:

o termo *trickster*, ou seja, aquele que conhece o *trick*, truque ou estratégia, em inglês, é originário da mitologia dos povos indígenas norte-americanos e designa, hoje, um número variado de “heróis trapaceiros”.

Sua característica mais importante é a astúcia- é por meio dela que ele age, aeticamente, ora prejudicando os homens, indignando-os, ora beneficiando o coletivo em que sua figura se insere, despertando, portanto, admiração e sendo considerado um “herói civilizador”. (CONSORTI, *apud* RABETTI, 2005, pp. 70-71).

Além dessa definição, encontramos outra pertinente em JÚNIOR (2000, p. 85-86):

Deve-se considerar, ainda, que a dupla João Grilo e Chicó baseia-se, em parte, na tradicional dupla de palhaços de circo, o “palhaço sabido” e o “palhaço besta”. É o mesmo espírito circense que norteia as indicações de gestos e reações dos dois personagens, em vários momentos da peça.

Denota-se aí uma reafirmação do viés humorístico utilizado em toda a obra, permeado pela estética circense da qual já falamos brevemente no tópico 2: “Dois mestres do teatro popular”.

3.2 OS TEXTOS E SUAS ESTRUTURAS

Estruturalmente, as únicas semelhanças observadas nas duas peças são, além da forma (Auto), os tipos de comichades utilizados como efeitos estéticos e os personagens concebidos com pouca ou nenhuma profundidade psicológica ou individual.

No *Auto da Barca do Inferno*, escrito em um único ato, os personagens vão aparecendo, um a um, no ambiente onde se passa a peça: um cais, de onde serão levados aos seus destinos. Cada um deles percorre um mesmo caminho: vão à barca do Inferno, depois à barca da Glória e de novo à barca do Inferno, com exceção do Parvo e dos Quatro Cavaleiros. Esses episódios têm durações irregulares e o tempo só é quebrado quando o narrador anuncia a chegada de um novo personagem à trama. Em todo esse conjunto se diferencia a obra do *Auto da Compadecida*. Esta

dispõe de três atos, sendo o terceiro o mais importante, pois é nele que acontece o julgamento que determinará o destino dos personagens (céu ou inferno). Julgamento esse que, diferentemente do texto de Gil Vicente, acontece com todos os personagens presentes já no início da cena.

O tempo no *Auto da Compadecida* constitui fator indispensável ao entendimento da obra, já que ele é quebrado tanto pelas rubricas do autor quanto pela troca de função cênica do personagem Palhaço. Em suas rubricas, o autor dá sugestões de como deve ser desde o cenário até a maneira como devem agir os atores:

JOÃO GRILO – Cale a boca, besta. Não diga uma palavra e deixe tudo por minha conta. (*Vendo Antônio Moraes no limiar, esquerda.*) Ora viva, seu major Antônio Moraes, como vai Vossa Senhoria? Veio procurar o padre? (*Antônio Moraes, silencioso e terrível, encaminha-se para a igreja, mas João toma-lhe a frente.*) Se Vossa Senhoria quer, eu vou chamá-lo. (*Antônio Moraes afasta João do caminho com a bengala, encaminhando-se de novo para a Igreja. João, aflito, dá a volta, tomando-lhe a frente e fala, como último recurso.*) É que eu queria avisar para Vossa Senhoria não ficar espantado: o padre está meio doido. (SUASSUNA, 2004, p. 40)

Nesta fala aparecem os aspectos citados, com o personagem falando e alternadamente com o leitor/ensaiador podendo imaginar a composição da cena através das rubricas autorais.

A quebra temporal feita pela mudança na atuação do Palhaço dá-se quando ele sai de sua função original de anunciador (“PALHAÇO, *grande voz* – Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade.” (*idem, ibidem*, pp. 22-23) para a de personagem interior ao acontecimento dos fatos, por exemplo em seu diálogo com o bispo no segundo ato da peça (“PALHAÇO, *animado pelo acolhimento* – Muito bem, olá, como está Vossa Reverendíssima, como vai essa prosápia, essa bizzarria... [...] BISPO – Retro. Onde está o padre?” (*idem, ibidem*, p. 73), ou ainda quando ele se dirige diretamente ao público e aos personagens dentro da cena estando de fora dela de volta à sua função de anunciador e fazendo ainda o papel de explicador da peça:

PALHAÇO, *entrando* – Peço desculpas ao distinto público que teve de assistir a essa pequena carnificina, mas ela era necessária ao desenrolar da história. Agora a cena vai mudar um pouco. João, levante-se e ajude a mudar o cenário. Chicó! Chame os outros. [...] É preciso mudar o cenário, para a cena de julgamento de vocês. Tragam o trono de Nosso Senhor! Agora a Igreja vai servir de entrada para o céu e para o purgatório. O distinto público não se espante ao ver, nas cenas seguintes, dois demônios vestidos de vaqueiro, pois isso decorre de uma crença comum no Nordeste. (SUASSUNA, 2004, pp. 134, 135).

Os efeitos cômicos, ou tipos de comicidade mais marcantes nas duas obras são três: a comicidade de caráter, que se dá pelas características psicológicas, embora um tanto genéricas, das personagens; a comicidade de situação, dada pelos acontecimentos ou pelos atos das

personagens; e a comicidade de linguagem, dada por expressões pitorescas ou ainda pelo uso de termos de baixo calão em alguns momentos.

Um exemplo de comicidade de caráter no *Auto da Barca do Inferno* é a fala do Parvo, quando dirige uma série de insultos ao Diabo, o que também reúne características de comicidade de linguagem dadas pelas palavras utilizadas pelo personagem, embora algumas expressões sejam obscuras no seu sentido:

PARVO – Ao inferno? Eramá!/ Hiu! Hiu! Barca do cornudo,/ Pero Vinagre, beçudo/
rachador d’Alverca, hu-há!/ Sapateiro da Candosa!/ Entrecosto de carrapato!/ Hiu! Hiu!
Caga no sapato,/ filho da grande aleivosa!/ Tua mulher é tinhosa,/ e há de parir um sapo/
chentadono guardanapo,/ neto da cagarrinhosa!/ Furta-cebolas! Hiu! Hiu!/ Excomungado nas igrejas!
Burrela, cornudo sejas!/ Toma o pão que te caiu,/ a mulher que te fugiu/ pera a Ilha da Madeira!
Ratinho da Giesteira,/ o demo que te pariu! (VICENTE, 2001, pp. 30-31).

A comicidade de situação pode ser dada no momento em que entra o personagem Frade. Seu modo de chegar é bastante estranho e bem diferente da conduta adequada de alguém que fizesse parte do clero, especialmente àquela época. Podemos observar este aspecto na fala do narrador: “NARRADOR – Vem um Frade com ua Moça pela mão e um broquel e uma espada na outra, e um casco debaixo do capelo; e ele mesmo fazendo a baixa começou a dançar [...]” (*idem, ibidem*, p. 34).

Já no *Auto da Compadecida* a comicidade de caráter está presente em alguns personagens, mas está mais acentuada em João Grilo, que vive engenhosamente criando situações cômicas com seu prodigioso talento para engabelar a quem, em dado momento, lhe interesse engabelar. Um exemplo disso é a astúcia inventada por ele de vender à mulher do padeiro um gato que “descome” dinheiro: “JOÃO GRILO – Pois vou vender a ela, para tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro.” (SUASSUNA, 2004, p. 88)

A situação cômica aparece quando dois personagens se envolvem em determinada ocorrência, enrolados na situação sem sequer perceberem o que se passa na cena. É o caso da conversa entre o padre e o major Antônio Moraes, quando da situação em que João Grilo arma para que o major acredite que o padre está louco e os dois travam um debate onde um não sabe do que o outro está falando. O major falava do seu filho, que o padre acreditava se tratar do cachorro do major:

PADRE – Mas o que foi que eu disse?

ANTÔNIO MORAIS – Baixa qualidade! Meu nome todo é Antônio Noronha de Brito Moraes e esse Noronha de Brito veio do Conde dos Arcos, ouviu? Gente que veio nas caravelas, ouviu?

PADRE – Ah bem e na certa os antepassados do bichinho também vieram nas galeras, não é isso?

ANTÔNIO MORAIS – Claro! Se meus antepassados vieram, é claro que os dele vieram também. Que é que o senhor quer insinuar? Quer dizer por acaso que a mãe dele...

PADRE – Mas uma cachorra?

ANTÔNIO MORAIS – O quê?

PADRE – Uma cachorra.

ANTÔNIO MORAIS – Repita.

PADRE – Não vejo nada de mal em repetir, não é uma cachorra mesmo?

ANTÔNIO MORAIS – Padre, não o mato agora porque o senhor é um padre e está louco, mas vou me queixar ao bispo. (SUASSUNA, 2004, pp. 44-47)

A esse tipo de acontecimento dentro da obra dá-se o nome de “quiproquó”, uma situação “embrulhada” que os personagens armam e têm que desembrulhar. Quanto à comicidade de linguagem, existem três formas cujas presenças podem ser recorrentemente identificadas não só no *Auto da Compadecida*, mas também em outras obras de Ariano Suassuna. É o caso dos regionalismos como “cabra” (p. 128), que na linguagem do Nordeste é uma designação para “homem”, “rapaz”; neologismos, como o próprio “descome”, um verbo novo criado pelo autor para fazer oposição a “come”; ou ainda ambiguidades, como no diálogo entre João Grilo e Chicó durante um dos “causos” contados por este último em alguns momentos da peça, que se trata da posse de um cavalo bento:

JOÃO GRILO – Antônio Martinho? Faz três anos que ele morreu.

CHICÓ – Mas era vivo quando eu tive o bicho.

JOÃO GRILO – Quando você teve o bicho? E foi você quem pariu o cavalo, Chicó?

CHICÓ – Eu não. Mas do jeito que as coisas vão, não me admiro mais de nada. (SUASSUNA, 2004, p. 27)

Nesse trecho, a comicidade reside no uso do verbo “ter” ao invés do verbo “possuir”, uma vez que “ter” traz a ideia de “parir”, enquanto “possuir” denota posse, que era o que o personagem pretendia transmitir em sua fala.

O enredo de ambas as peças é semelhante quanto ao modo de sucessão dos acontecimentos, pois ambos tratam, por assim dizer, de julgamentos que se passam no pós vida e que decidirão o destino final dos personagens, que será céu, inferno ou purgatório.

Auto da Barca do Inferno é uma peça majoritariamente católica, mas o leitor/espectador pode notar nela uma inspiração mitológica que é a própria Barca, pois há no catolicismo a crença de que as boas almas subirão aos céus e as más descerão ao inferno, mas nada há nesta doutrina referente ao “como”, à maneira como tais almas alcançarão seus fins. Talvez por isso Gil Vicente tenha adotado o mito da barca, que na mitologia é conduzida por Caronte, o barqueiro que

conduz as almas ao reino de Hades, ou seja, o reino dos mortos. O autor adaptou este mito para que ele adquirisse um aspecto mais cristão, isto feito de maneira que a barca se subdividisse em duas, com dois destinos diferentes: uma que conduz ao céu, tendo como barqueiro, ou, como dito na peça, “arrais”, um anjo, e outra que leva ao inferno, com um diabo como condutor.

O Anjo, arrais da barca da Glória, é quem decide de fato o destino dos personagens, pois o Diabo “acolhe” em sua barca qualquer um que nela deseje embarcar, enquanto que o Anjo só permite o embarque de quem realmente merece, isto é, quem não foi um pecador no mundo dos vivos. A intenção da história é mostrar ao público quais as qualidades que levam ao paraíso, e principalmente, tendo em vista o título da obra ser “Auto da Barca do Inferno”, os defeitos que levam à degradação e conseqüente condenação espiritual.

Os personagens vão chegando ao cais um a um, cada um trazendo o símbolo de seu pecado, pelo qual serão julgados. O Fidalgo traz sua cadeira, símbolo da sua riqueza: “O primeiro interlocutor é um Fidalgo que chega com um Pajem [...] e uma cadeira de espalda.” (VICENTE, 2001, p. 19); o Onzeneiro traz uma bolsa, na qual leva o dinheiro que ganhou com a agiotagem, no que o Anjo lhe diz que tal bolsa não seria bem vinda na Barca da Glória: “ANJO – Pois quant’eu bem fora estou de te levar pera lá. [...] / ONZENEIRO – Por quê? / ANJO – Porque esse bolsão tomara todo o navio”. (*idem, ibidem*, p. 28).

O Sapateiro traz as fôrmas pelas quais tirava as medidas dos sapatos que confeccionava, o que lhe possibilitava a chance de extorquir seus clientes: “Vem um Sapateiro com seu avental, e carregado de fôrmas...” (VICENTE, 2001, p. 32); o Frade vem com seu hábito e uma moça que em vida fora sua amante, violando o celibato imposto pela Igreja: “Vem um Frade com ua Moça pela mão e um broquel e ua espada na outra, e um casco debaixo do capelo, e ele mesmo fazendo a baixa começou a dançar...” (*idem, ibidem*, p. 34); Brísida Vaz, alcoviteira, rufiã, traz alguns acessórios que utilizava no seu profano ofício, que ficamos sabendo quais são no seu diálogo com o Diabo: “DIABO – Que é que haveis de embarcar? / BRÍSIDA – Seiscentos virgos postiços / e três arcas de feitiços / que não podem mais levar.” (*idem, ibidem*, p. 39).

O Judeu leva consigo um bode, o que constitui uma referência iconográfica interessante, pois no cristianismo o símbolo que está ligado a Jesus Cristo é o cordeiro, enquanto o bode é uma representação do Satanás: “Tanto que Brísida Vaz se embarcou, veio um judeu com um bode às costas...” (VICENTE, 2001, p. 42); o Corregedor e o Procurador carregam consigo os livros e os processos utilizados no seu trabalho, livros que demonstravam o gosto pela autoridade e a

possibilidade de ambos levarem vantagem sobre os mais carentes: “Vem um Corregedor carregado de feitos, e chegando à barca do inferno, com sua vara na mão [...] chegou um Procurador carregado de livros...” (*idem, ibidem*, pp. 44, 47); e por fim, o Enforcado traz a sua corda, símbolo mais do que suficiente para demonstrar o seu pecado, pois sabe-se que no cristianismo o atentado contra a própria vida leva direto ao inferno.

O distanciamento no enredo entre este auto e o de Suassuna está no fato de que a história começa após a morte dos personagens, sem termos muita notícia de como eles chegaram a este ponto, enquanto que no *Auto da Compadecida*, em virtude dos dois atos que antecedem o julgamento no terceiro, o público sabe não só como eles morreram, mas também como viveram parte de seus dias. Esta última peça tem como base para a composição de seu enredo três folhetos de cordel: *O Castigo da Soberba*, *O Enterro do Cachorro* e *A História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, todos anônimos.

Todo o *Auto da Compadecida* gira em torno das armações de João Grilo, que desencadeia as circunstâncias cômicas ao longo do texto. A história se passa em Taperoá, na Paraíba, e se inicia quando João Grilo e Chicó vão à igreja da cidade para tentar conseguir uma bênção para o cachorro da mulher do padeiro, que está doente. Eles tentam convencer o padre a benzer o animal, que, antes de ser bento, morre. É aí que João arma o enterro do cachorro, em latim, e para convencer o padre irredutível ele tem a ideia de criar um testamento, que, segundo ele, era da vontade do animal. Essa situação vai-se desenrolando e tomando outros rumos após o enterro. O padre, dito culpado pelo sacrilégio de se enterrar um animal em latim, é duramente criticado pelo Bispo, que também acaba se dobrando ao tal testamento.

Após esse primeiro quiproquó aparece a semelhança com *A História do Cavalo que Defecava Dinheiro*. O cavalo sofre uma transmigração para gato, pois é um animal menor e mais fácil de ser manipulado num palco. A ideia era vender à mulher do padeiro um gato que descomia dinheiro. João Grilo queria fazer isso para se vingar dos seus patrões que, enquanto ele sofria doente em cima de uma cama, tratavam o cachorro com luxo e carne de primeira qualidade enquanto que a ele “nem um copo d’água lhe mandaram”, como ele diz ao padeiro após ser descoberto: “JOÃO GRILO – Ladrão é Você, presidente da irmandade. Três dias passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a ela e a você e nada. Até o padre que mandei pedir para me confessar não me mandaram. E isso depois de passar seis anos trabalhando naquela desgraça!” (SUASSUNA, 2004, p. 103).

No segundo ato da peça acontece o episódio da invasão da cidade pelo cangaceiro Severino de Aracaju e seus capangas, onde é promovida a carnificina que levará ao julgamento, no terceiro ato. Diante dessa situação, João Grilo se vale mais uma vez de sua inteligência, utilizando uma gaita e a bexiga do tal cachorro cheia de sangue para dar cabo da vida de Severino.

Tendo-o convencido de que a citada gaita era milagrosa, após ter fingido esfaquear Chicó acertando a bexiga e mostrado a Severino o sangue no corpo supostamente morto do amigo e depois fingido ressucitá-lo tocando a gaita, o Cangaceiro aceita de bom grado levar um tio e ir encontrar-se com seu padrinho Padre Cícero no céu. Seu cabra, ao descobrir que o Capitão, como chamava Severino, não voltaria da morte, atira em João Grilo e em seguida, morre.

É no julgamento onde são expostos os pecados que cada um cometeu perante os olhos de Manuel (Jesus Cristo) e do Encourado (Diabo), um demônio vestido com roupas de vaqueiro, tradição que advém de uma crença popular do Nordeste. Chicó é o único que escapa, e após o julgamento, com dois personagens indo para o céu, cinco para o purgatório e João Grilo ganhando uma nova chance de viver, o dinheiro do testamento do cachorro vai todo para a diocese, pois Chicó havia feito a promessa de doar todo o dinheiro à Nossa Senhora (Compadecida) caso pudesse ter seu amigo de volta, são os ditos “honorários da advogada”, pois foi ela quem intercedeu pela alma de João.

Para os mais céticos, preocupados com a verossimilhança, o autor deixa a dúvida se João Grilo teria mesmo morrido, ou se tudo não teria passado de um sonho, um delírio do personagem provocado pela bala que o atingiu: “JOÃO GRILO – Sei não, Chicó, acho que a bala pegou de raspão. Fiquei com a vista escura e quando acordei estava na rede e vocês iam me enterrar.” (SUASSUNA, 2004, p. 195) E é com o cumprimento à promessa que se encerra a peça.

Tanto o Auto da Barca do Inferno quanto o Auto da Compadecida têm caráter denunciatório das falhas sociais que cercam seus criadores, mas nunca militante, ou seja, há a tentativa de se abrir os olhos do público, mas essa característica não é a única nas peças. Através dessas duas obras

são colocados em discussão problemas políticos, religiosos ou filosóficos, principalmente os ligados à moral. Trata-se, porém, de um comprometimento inteligentemente dosado, que não prejudica a qualidade artística da obra, tampouco a magia e o ilusionismo do Teatro. [...] no caso das Belas-Artes (e aqui se encontra o Teatro), além de existir, a Beleza deve *predominar* sobre qualquer outra intenção do artista – seja denunciatória ou moralizante. [...] a “arte de tese” jamais será boa do ponto de vista estético, o único realmente importante para a verdadeira obra de arte...

(JÚNIOR, 2000, pp. 66 – 67).

Através desse trecho, observa-se que, associada ao aspecto supracitado está uma estética artística genuína, oriunda da capacidade criadora de Gil Vicente e de Ariano Suassuna.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir nossa pesquisa, pudemos nos certificar de que ambas as obras aqui estudadas são extremamente importantes tanto para a Literatura quanto para a Dramaturgia, pois tanto Ariano Suassuna quanto Gil Vicente são apreciados como gênios no gênero produzido por eles.

A originalidade e a comicidade das peças são atrativos para o público em geral, desde o século XVI, no caso de Gil Vicente. Até hoje ele é lembrado como um dos pioneiros do teatro cômico pelos seus esforços em consolidar este gênero numa época em que a cultura portuguesa, onde ele começou sua carreira de teatrólogo, estava tão impregnada de obras que apenas cantavam as glórias da Portugal. Os temas abordados por ele para levar as sátiras ao público do tempo compunham um interessante elemento de aproximação das pessoas com suas peças. Esses temas eram os mais variados possíveis, como a prostituição, o adultério, as moralidades religiosas, etc., tendo quase sempre como fonte de inspiração as coisas que ocorriam ao seu redor e que faziam, conseqüentemente, parte do cotidiano de seus espectadores.

Ariano, com seu enorme poder de reinventar os textos dos quais absorveu inspiração desde a infância, proporcionou para nós uma das melhores obras literárias e teatrais de todos os tempos no Brasil, que é o *Auto da Compadecida*. Essa peça trouxe tantas possibilidades artísticas que já virou até filme e seriado para a TV, sendo reconhecidas mundialmente a intermedialidade que surgiu de uma obra tão simples, porém jamais simplória. Ainda o regionalismo disposto no Auto compõe um elemento sedutor para o público, principalmente o nordestino, pois nesse sentido há uma carência enorme de obras que retratam o Nordeste, especialmente a Paraíba, já que o que é valorizado no mercado artístico geralmente está ligado aos grandes centros comerciais do país, que monopolizam o dinheiro, a arte e a cultura.

Ao compararmos as obras “*Auto da Barca do Inferno*” e “*Auto da Compadecida*”, ficamos surpresos ao observar como duas obras que têm entre si um lapso temporal tão grande podem trazer consigo mensagens tão semelhantes, e como um autor de mais de quatro séculos atrás pode permanecer a inspirar gerações tão distantes de leitores e escritores.

Para nós, nossa pesquisa trouxe um mundo muito vasto de autores teóricos interessados nessa arte há tantos séculos, e também pudemos ter um breve conhecimento de tradições históricas tão valorosas aos olhos de quem trabalha e se dedica à arte do fazer teatral, através do aporte dos textos de Beti Rabetti (2005), Alexandre Santini (*apud* RABETTI, 2005), entre outros

autores de onde nos foi possível absorver conceitos sobre o teatro e seus modos de produção, além de efeitos estéticos utilizados em obras teatrais que remontam à Idade Média e que se perpetuam nas produções atuais.

Concluimos que o Teatro é um campo de estudo que merece o valor que possui, e que, por exigir a presença do público em seus espetáculos, também se configura como um elemento de integração social. Os dois textos aqui comparados cumprem com maestria o papel a que se propõem enquanto Literatura: o de encantar leitores, proporcionar o deleite que as grandes histórias proporcionam, fazê-los exercitar a imaginação, o senso crítico e valorizar a arte em qualquer de suas formas.

5 REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **POÉTICA**. São Paulo: Ars Poética, 1993.

CASCUDO, Luis da Câmara. **LITERATURA ORAL NO BRASIL**. 3ed. São Paulo: EDUSP, 1984.

JÚNIOR, Carlos Newton. **O CIRCO DA ONÇA MALHADA: INICIAÇÃO À OBRA DE ARIANO SUASSUNA**. 1ed. Recife: Artelivro, 2000.

LUFT, Celso Pedro. **DICIONÁRIO DE LITERATURA DA LÍNGUA PORTUGUESA**. 1ed. Porto Alegre: Globo, 1979.

MAGALDI, Sábato. **PANORAMA DO TEATRO BRASILEIRO**. 3ed. São Paulo: Global, 1997.

MOISÉS, Massaud. **A LITERATURA PORTUGUESA**. São Paulo: Cultrix, 2008.

RABETTI, Beti (org.). **TEATRO E COMICIDADES: ESTUDOS SOBRE ARIANO SUASSUNA E OUTROS ENSAIOS**. 1ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **O TEATRO ÉPICO**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SARAIVA, Antônio José. LOPES, Oscar. **HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA**. 17ed. Porto Editora, 2005.

SUASSUNA, Ariano. **AUTO DA COMPADECIDA**. 34ed. Rio de Janeiro, 2004.

VICENTE, Gil. **AUTO DA BARCA DO INFERNO. FARSA DE INÊS PEREIRA. AUTO DA ÍNDIA**. 5ed. São Paulo: Ática, 2001.