



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CÊNCIAS APLICADAS E EDUCAÇÃO
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA**

**REFLEXO DO MEDIEVAL NA CONTEMPORANEIDADE: O MARAVILHOSO
CRISTÃO NA DRAMATURGIA DE ARIANO SUASSUNA**

SÉRGIO RICARDO SOUZA DE OLIVEIRA

**MAMANGUAPE-PB
2023**

SÉRGIO RICARDO SOUZA DE OLIVEIRA

REFLEXO DO MEDIEVAL NA CONTEMPORANEIDADE: O MARAVILHOSO
CRISTÃO NA DRAMATURGIA DE ARIANO SUASSUNA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal da Paraíba – Campus IV, em
cumprimento aos requisitos para a obtenção do título
de Licenciado em Letras/Língua Portuguesa.

Orientadora: Profa. Dra. Luciane Alves Santos

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

O48r Oliveira, Sérgio Ricardo Souza de.
Reflexo do medieval na contemporaneidade: o
maravilhoso cristão na dramaturgia de Ariano Suassuna /
Sérgio Ricardo Souza de Oliveira. - Mamanguape, 2023.
99 f. : il.

Orientação: Luciane Alves Santos.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCAÉ.

1. Ariano Suassuna; Maravilhoso Cristão;
Medievalismo. I. Santos, Luciane Alves. II. Título.

UFPB/CCAÉ

CDU 82-251

SÉRGIO RICARDO SOUZA DE OLIVEIRA

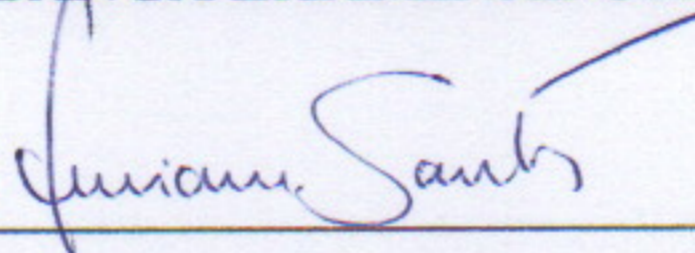
**REFLEXO DO MEDIEVAL NA CONTEMPORANEIDADE: O MARAVILHOSO
CRISTÃO NA DRAMATURGIA DE ARIANO SUASSUNA.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Universidade Federal da Paraíba – Campus IV, em
cumprimento aos requisitos para a obtenção do título de
Licenciado em Letras/Língua Portuguesa.

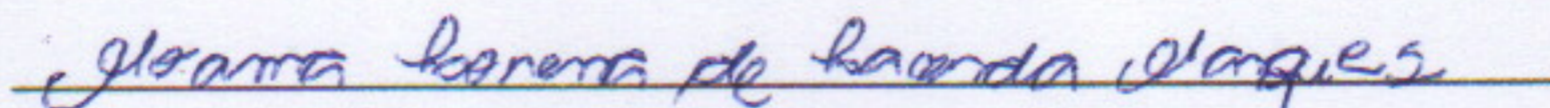
Orientadora: Profa. Dra. Luciane Alves Santos

Aprovado em 02 de junho de 2023.

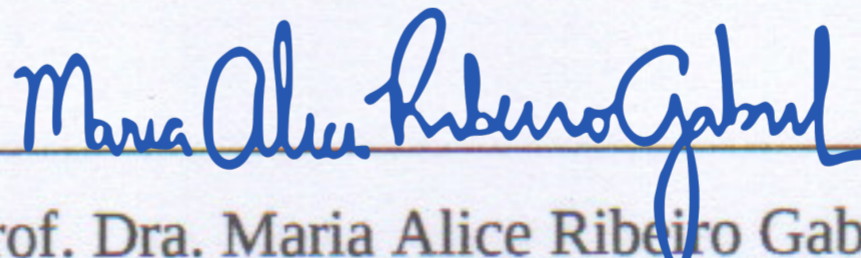
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Luciane Alves Santos
(Orientadora – UFPB)



Profa. Dra. Moama Lorena de Lacerda Marques
(Examinador 1- UFPB)



Prof. Dra. Maria Alice Ribeiro Gabriel
(Examinador 2- UFU)

Mamanguape-PB
2023

DEDICATÓRIA

A Deus,

“Porque tudo é dele, por ele e para ele.” (Rm 11,36);

À minha família;

Aos meus bisavós maternos, José Antônio e Adélia (*in memoriam*);

Às professoras Helley Batista, Elisabete Tenreiro e tantos outros mártires da educação.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois é por sua graça que sou o que sou (1Co 15, 10).

À minha família, sem a qual todo este percurso teria sido mais difícil.

Aos meus amigos, em especial Ângela, Júlia e Reginaldo, aos quais, academicamente, posso dizer como Jesus: “Vós sois os que têm permanecido comigo em minhas provações” (Lc 22, 28).

À Universidade Federal da Paraíba, em particular aos professores do Departamento de Letras do CCAE, por todo o conhecimento ofertado.

À professora Luciane Alves Santos, que com prontidão aceitou ser minha orientadora, por sua dedicação, paciência e profissionalismo.

Ao professor Sávio Roberto Fonseca de Freitas pelo apoio.

À professora Sônia Lúcia Ramalho de Farias (*in memoriam*), que por intermédio do professor Sávio Freitas, concedeu-me um exemplar da sua tese de doutorado.

À banca examinadora pela disponibilidade.

A todos os outros que direta ou indiretamente me ajudaram neste processo.

Omnia possum in eo qui me confortat

(Fl 4,13)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar como a temática do Mal é abordada na literatura brasileira contemporânea, mais precisamente nos dramas *Auto de João da Cruz* (2021) e *Farsa da Boa Preguiça* (2020), de Ariano Suassuna. Considerando que o Mal é um tema recorrente na literatura mundial e que, na Idade Média, a figura do Diabo era influente na filosofia cristã, pretende-se investigar como essas influências contribuíram para a concepção adotada pelo autor, nos respectivos textos, e como essa compreensão foi alterada ao longo do tempo, principalmente pela literatura popular. Além disso, a análise visa estabelecer um diálogo entre o *corpus* selecionado e os textos bíblicos. Para a fundamentação teórica, partimos das concepções de Sábato Magaldi (1962), Jacques Le Goff (1983), Margot Berthold (2001), Georges Minois (2003), Luís da Câmara Cascudo (2004; 2006), a *Bíblia* (2019), e do próprio Ariano Suassuna (2018a), dentre outros. No decorrer da pesquisa, a análise crítica demonstrou como os personagens alegóricos do Mal, criados por Suassuna, sob a forma humana ou animal, incorporam resíduos da concepção cristã medieval do Diabo, como um ser tentador, que busca distanciar os homens de Deus e conduzi-los à condenação eterna e como esses elementos são reconfigurados comicamente pela derrota e ridicularização para formar um compósito com a tradição popular brasileira.

Palavras-chave: Ariano Suassuna; Maravilhoso Cristão; Medievalismo; Representação do Mal; Texto Dramático.

RESUMEN

Este trabajo tiene como finalidad analizar como es abordada la temática del Mal en la literatura brasileña contemporánea, y de un modo más preciso en los dramas *Auto de João da Cruz* (2021) y *Farsa da Boa Preguiça* (2020) de Ariano Suassuna. Considerando que el Mal es un tema recurrente en la literatura mundial y que en la Edad Media la figura del Diablo era muy influyente en la filosofía cristiana, se pretende investigar cuales influencias han contribuido para la concepción adoptada por el autor en los respectivos textos y como esa comprensión fue alterada a lo largo del tiempo, principalmente por la literatura popular. Además, el análisis intenta establecer un diálogo entre el corpus seleccionado y los textos bíblicos. Para fundamentar teóricamente, partimos de las concepciones de Sábato Magaldi (1962), Jacques Le Goff (1983), Margot Berthold (2001), Georges Minois (2003), Luís da Câmara Cascudo (2004; 2006), la Biblia (2019) y el propio Ariano Suassuna (2018a), entre otros. A lo largo de la investigación, el análisis crítico demuestra como los personajes alegóricos del Mal, creados por Suassuna en forma humana o animal, incorporan vestigios de la concepción cristiana medieval del Diablo como un ser tentador que busca alejar a los hombres de Dios y llevarlos a la condenación eterna, y como estos elementos se reconfiguran cómicamente mediante la derrota y la ridiculización para formar un compuesto con la tradición popular brasileña.

Palabras-clave: Ariano Suassuna; Medievalismo; Maravilloso Cristiano; Representación del Mal; Texto Dramático.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - <i>Auto de João da Cruz</i> (capa)	55
Imagem 2 - <i>Farsa da Boa Preguiça</i> (capa)	57

LISTA DE SIGLAS

A.T. - Antigo Testamento

ABL – Academia Brasileira de Letras

Ap – Apocalipse

CIC – Catecismo da Igreja Católica

Ex – Êxodo

Gn - Gênesis

Jo – João (Evangelho)

Lc – Lucas (Evangelho)

Lv - Levítico

Mc – Marcos (Evangelho)

Mt – Mateus (Evangelho)

N.T. - Novo Testamento

TEP – Teatro do Estudante de Pernambuco

TPN – Teatro Popular do Nordeste

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I	
2 DAS RAÍZES MEDIEVAIS A ARIANO SUASSUNA	17
2.1 O teatro na Idade Média	17
2.1.1 Tipos de encenações	22
2.2 Gil Vicente, o astro do teatro lusitano	23
2.3 O texto dramático no Brasil	27
2.3.1 O teatro catequético e as alegorias do Bem e do Mal	28
2.3.2 Modernidade e regionalismo: o teatro do Nordeste	32
2.3.3 Ariano Suassuna	34
CAPÍTULO II	
3 O MAL NO MARAVILHOSO: DO DIABO BÍBLICO AO DIABO POPULAR	38
3.1 O gênero maravilhoso	38
3.2 O maravilhoso cristão	40
3.2.1 A representação do Mal: o Diabo	44
3.3 O Diabo na literatura popular: outras faces	46
3.3.1 O Diabo da graça: o cômico na representação do Mal	49
CAPÍTULO III	
4 O MARAVILHOSO NA DRAMATURGIA DE ARIANO SUASSUNA: A REPRESENTAÇÃO DO MAL COMO PONTE ENTRE O MEDIEVAL E O CONTEMPORÂNEO	54
4.1 <i>Auto de João da Cruz</i>	55
4.2 <i>Farsa da Boa Preguiça</i>	57
4.3 A representação do Mal	59
4.3.1 As alegorias do Bem e do Mal	59
4.3.2 Influências bíblicas na construção alegórica do Mal	68
4.3.3 As metamorfoses do Mal	76
4.3.4 A vitória sobre o Mal	81
4.3.5 O cômico na representação do Mal	87
5 CONCLUSÃO	94
REFERÊNCIAS	97

1 INTRODUÇÃO

O Homem, independente da época e do lugar, sempre buscou compreender e solucionar seus problemas. Sobre isso podemos citar desde a dominação do fogo, domesticação de animais e as primeiras compreensões humanas a respeito da natureza e seu ciclo de estações, identificando qual o período adequado para o plantio até às tecnologias atuais, cada vez mais avançadas, e as grandes descobertas científicas. Algo que sempre permeou a existência humana foi o sofrimento, manifestado nas mais variadas formas, seja nas enormes catástrofes, seja nas desventuras particulares de cada homem. Podemos resumir isso em única palavra: “mal”.

Sendo, pois, o mal uma presença constante na vida e na história humana, o Homem sempre procurou compreender qual ou quais eram as suas origens e causas e, conseqüentemente, como livrar-se dele. Com este anseio, os povos foram criando, cada qual conforme sua tradição, filosofias e crenças, explicações que pudessem atender de modo satisfatório a estes questionamentos. O mal reverberou em diferentes faces, entre deuses, bruxos e até mesmo sistemas políticos de governo, como o Nazismo, por exemplo, que levou à morte milhares de judeus, para os quais a origem do mal que os assolava estava incorporado em uma ideologia ou, mais especificamente, na pessoa de Adolf Hitler.

O fato é que há várias respostas para a gênese do mal e sua infeliz presença junto ao homem. Convém lembrar que tal como o mal, o bem é igualmente uma constante na vida humana e apesar de serem antagônicos, parece que sempre caminham juntos, numa espécie de disputa sem fim, na qual ora um está ganhando; ora o outro parece vencer.

Na Idade Média (período entre o século V e o século XV), ocorreu a grande ascensão da Igreja, que passou a ter muito poder político e influência após a queda do império romano no ano de 476, ainda nos primeiros séculos do cristianismo. Esse foi, certamente, um período de desenvolvimento da fé cristã, enquanto pensamento filosófico e teológico que, aliado ao poder que estava em posse da Igreja, foi difundido e implantado em todo o Ocidente e também no Oriente. Atrelado à fé vem, logicamente, o pensamento cristão sobre o bem e o mal.

Para os cristãos, tudo o que há de bom está ligado a Deus. Os acontecimentos bons são graças de Deus e as coisas boas são criações Dele. Por outro lado, a representação do mal cai sobre um outro ser, também espiritual, o Diabo ou Satanás, entre outros nomes que essa entidade maléfica recebeu. Para o cristianismo, o Diabo é o autor e princípio de todo mal, sobre ele é posta a explicação para qualquer desgraça ou adversidade e, como forma de fazer

as pessoas afastarem-se cada vez mais do mal, o Diabo foi sendo representado sempre de forma assustadora para transmitir verdadeiro medo às pessoas.

O bem e o mal foram relacionados a seres específicos e, podemos dizer, reais, de modo que passaram a constituir o Bem (Deus) e o Mal (Diabo). Uma vez presentes na cultura, essas realidades do Bem e do Mal são representadas nas diversas manifestações artísticas como a escultura, a pintura, a música e, logicamente, também na literatura. Se por um lado essas práticas artísticas contribuem para a preservação do pensamento medieval; por outro elas conseguem lançar novos olhares, reformular as concepções e apresentar novas representações que muitas vezes se distanciam daquelas da Idade Média.

A figura do Diabo adquiriu enorme fascínio na cultura ocidental e está presente em livros, desenhos animados, filmes e séries sendo representado às vezes no sexo masculino, às vezes no sexo feminino, com formas mais humanas ou mais animais, maléficas ou não. Na literatura brasileira, inúmeras foram as representações do Mal e suas manifestações. O obscurantismo prosperou na obra de Álvares de Azevedo, Machado de Assis, Olavo Bilac e Guimarães Rosa, entre outros, que também abordaram esse tema em seus escritos.

Neste trabalho, voltaremos nossa atenção para a obra de Ariano Suassuna, que bebe das fontes religiosas, medievais e populares e as corporifica de algum modo em suas obras. Considerando a sua importância na literatura nacional, percebe-se que há ainda uma carência de estudos em relação a uma parte da sua produção. Das pesquisas realizadas até agora, têm-se falado consideravelmente da sua trajetória, sua forma de escrever (linguagem), a transposição de seus escritos para a teledramaturgia, a representação do sertão e, no tocante à sua literatura, propriamente dita, praticamente o *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de vai-e-volta* e o *Auto da Compadecida* têm sido as fontes mais recorrentes de análise.

Ante o exposto, justificam as motivações desta pesquisa: a carência de análises de outras obras do autor, bem como de aspectos recorrentes em sua literatura. Por tratar-se de um compatriota e, podemos dizer, contemporâneo nosso, não se estranha dizer que a filosofia e os ideais cristãos, construtores do “Novo Mundo”, estejam presente em suas obras, como a representação do mal, o qual nos propomos investigar e por meio do qual faremos um elo com o maravilhoso na literatura.

Ante o exposto, podemos agora apresentar o foco desta pesquisa que é a representação do maravilhoso cristão nas obras de Ariano Suassuna. Para tal fim, tomaremos como material de análise o *Auto de João da Cruz* e a *Farsa da Boa Preguiça*. A escolha das obras corresponde à tentativa de abranger gêneros dramáticos distintos, a tragédia e a

comédia, respectivamente, e ao fato destas não serem, ainda, objetos de farto estudo acadêmico.

Considerando que “um grande dramaturgo é patrimônio tanto do teatro quanto da literatura” (MAGALDI, 1994, p. 13), este trabalho obtém relevância por ofertar ao meio acadêmico um estudo sobre a representação literária do Mal, ao mesmo tempo que contribui para a expansão do “estado da arte” do autor, difusão e valorização de sua obra, bem como do gênero dramático e maravilhoso no cenário nacional. Como a representação do mal, ou seja, aquela aliada ao Diabo, é personificada na literatura suassuniana, bem como quais as influências do medievalismo religioso, em suas obras, são os questionamentos motrizes deste estudo.

Para a realização desta pesquisa, adotou-se o procedimento bibliográfico, uma vez que apoia-se em outros materiais já produzidos, no intuito de gerar novos conhecimentos para a área dos estudos literários no gênero maravilhoso e do escritor Ariano Suassuna. Configura-se como de natureza básica e de abordagem qualitativa. O procedimento desta pesquisa iniciou com o levantamento das obras e a seleção do *corpus* de análise. Tendo-se escolhido as obras dramáticas, percebeu-se que a personificação do Mal é uma realidade constante, estando presentes em quatro outras obras, além das que tomamos como objeto de estudo, há uma corporificação para o Mal em *Auto da Compadecida* e *As conchambranças de Quaderna*. Para podermos compreender melhor o gênero em que são escritos os *corpus* de análise, e explicar como o autor constrói seus personagens maléficos, desenvolvemos um breve estudo sobre a história do teatro e sobre o gênero maravilhoso, mais especificamente o maravilhoso cristão, no qual enquadraram-se as referidas obras e personagens.

Desta forma, no primeiro capítulo, faremos uma sondagem da trajetória dramática das personificações do Mal, conforme o pensamento cristão, ao longo do tempo, passando pelos momentos mais representativos desse percurso, ou seja, a assimilação do teatro pela Igreja, na Idade Média, as obras de Gil Vicente e, por fim, o teatro catequético de José de Anchieta, aqui no Brasil na época da colonização. O cerne do segundo capítulo consiste em, primeiramente, abordar o gênero literário maravilhoso e em seguida o maravilhoso cristão, dentro do qual se insere nosso objeto de investigação. Concluiremos o capítulo mostrando como a representação do Mal migrou dos textos religiosos para a literatura popular adquirindo outros aspectos.

O terceiro e último capítulo é composto pelo desenvolvimento da análise sobre as duas obras escolhidas, observando quais foram os aspectos herdados da tradição religiosa e da tradição popular. Iniciaremos fazendo uma breve apresentação de cada uma das obras e, em

seguida, a análise. Embora o nosso objetivo se detenha na representação do Mal, é necessário que dediquemos algumas palavras também a respeito das representações do Bem, pois, como já citamos, são realidades opostas, mas que sempre aparecem juntas, essa relação será feita no tópico 4.3.1 sobre as alegorias do Bem e do Mal. Logo após, nos ocuparemos unicamente das representações do Mal, buscando suas influências e examinando a sua constituição nas obras selecionadas.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, foi utilizado como aporte teórico Sábado Magaldi (1962), Jacques Le Goff (1983), Margot Berthold (2001), Georges Minois (2003), Luís da Câmara Cascudo (2004; 2006), José Monteiro Filho (2012), Francisco Lima Filho (2017), Jean Chevalier (2018), a *Bíblia* (2019), e o próprio Ariano Suassuna (2018a), com seu livro *Iniciação à Estética*, entre outros autores mencionados durante o trabalho.

CAPÍTULO I

2 DAS RAÍZES MEDIEVAIS A ARIANO SUASSUNA¹

No primeiro capítulo deste trabalho, abordaremos temas imprescindíveis ao nosso objetivo de análise. Nele apresentaremos as raízes da criação artística de Ariano Suassuna, em particular no que diz respeito à sua dramaturgia e, mais ainda, às obras *Auto de João da Cruz* e *Farsa da Boa Preguiça*.

Essas raízes serão expostas em um panorama da arte teatral, a partir da Idade Média, período em que se dá a relação do teatro com a fé cristã, inicialmente concentrado no continente europeu, mas que, ao passar do tempo, alcança a Península Ibérica, onde surgirá um dos grandes nomes da literatura de língua portuguesa, Gil Vicente. Posteriormente, toda essa literatura será refetida no Brasil, com o processo de colonização portuguesa, e aqui também lançará suas raízes, *a priori* com o teatro dos padres jesuítas, mas que se mantém, historicamente, até os dias atuais.

É justamente nesse período mais contemporâneo que o texto dramático nordestino ganha evidência no cenário nacional e internacional, com a importante contribuição de Ariano Suassuna, o que abordaremos nos últimos tópicos deste capítulo. Para que toda esse panorama seja, de fato, apresentado tomaremos como suporte teórico Berthold (2001), Magaldi (1962) e Lima Filho (2017), entre outros teóricos citados.

2.1 O teatro na Idade Média

Os motivos que levaram alguns pensadores renascentistas e iluministas a denominarem a Idade Média (período entre a Idade Clássica e a Idade Moderna) de “idade das trevas”, certamente não incluem os bons acontecimentos desse tempo, como a criação da bússola, do moinho de vento e o surgimento das universidades, tampouco se aplica ao que diz respeito às artes, a exemplo do teatro, que se mostrava muito vivo, animado e colorido. Foram séculos de enorme desenvolvimento para o teatro, que assumiu suas múltiplas faces: o sagrado e o profano, o latim e o vernáculo; a moralidade e a imoralidade, que se misturaram nos palcos e praças espalhados por toda a Europa.

1 Neste trabalho, utilizaremos a “tipografia armorial” ou “alfabeto sertanejo”, desenvolvida por Ariano Suassuna, como fonte para os títulos dos capítulos e também como letra capitular, no início dos capítulos e tópicos.

É certo que outras épocas e outros povos deram contribuições importantes para o teatro. É impossível não reconhecer a contribuição grega, seus dramas, tragédias e comédias. Como esquecer de Ésquilo, Sófocles e Eurípides? Como não pensar na *commedia dell'arte*, no século XVI? Entretanto, na perspectiva que adotamos para este trabalho, pretendemos nos concentrar em um período delimitado, visto que é na Idade Média que se dá o processo de assimilação cristã do teatro que, até então, era uma prática pagã e, portanto, combatida pela Igreja.

O teatro entra na Igreja como parte do serviço divino das duas maiores festas cristãs: a Páscoa e o Natal. Os espaços internos das igrejas, como o coro, as naves e, sobretudo, o altar, deixaram de ser exclusivos dos ritos litúrgicos e tornaram-se os primeiros palcos do teatro cristão. Foram séculos de aperfeiçoamento da arte de encenar e, conseqüentemente, também dos autos religiosos.

Consoante os estudos de Berthold (2001), a encenação da Paixão ganhou um espaço de destaque dentro da celebração da Páscoa. De início, representavam-se a ressurreição e as cenas evangélicas que lhe seguiam, como a visita das mulheres ao sepulcro, a corrida dos Apóstolos Pedro e João até o túmulo e as aparições do Cristo ressuscitado às mulheres e aos apóstolos.

Com o passar do tempo, também as cenas que antecedem a Ressurreição foram inseridas no conjunto das celebrações que ocorriam, de modo que a Última Ceia, a agonia do Getsemani e a via Crucis passaram a ser encenadas. No ano de 970, Etvoldo, bispo de Winchester, no Reino Unido, publicou um documento chamado “*Regularis Concordia*” que ditava as regras da encenação Pascal:

A “*Regularis Concordia*”, de Winchester, que remota ao século VII é um dos pilares mais antigos da Igreja anglo-saxã é também – no sentido estrito da história do teatro – o primeiro exemplo de “direção teatral” para a representação medieval na Igreja, muito embora não vá além da solenidade cerimonial da celebração litúrgica. (BERTHOLD, 2001, p. 189, grifo do autor).

Conforme o tempo passava, as dramatizações pascais cresciam, admitindo outras passagens bíblicas, como “a criação do homem”, “o dilúvio” e “o nascimento de Jesus”, logo os palcos internos das igrejas já não davam mais conta de tantos cenários. É nesse momento que o teatro começa a sair da igreja e a ganhar os seus átrios e, posteriormente, as praças públicas, o que o fortaleceu ainda mais, porque passaria também a ganhar a influência das cidades e da população. E quando a encenação dos autos da Paixão começou a prolongar-se

(em Frankfurt-am-Main, Viena, por exemplo, levava dois dias; em 1514, em Bolzano, Itália, chegou a sete dias), essa longa duração inviabilizou o acúmulo de funções em mãos dos clérigos que, inicialmente, eram também os responsáveis por atuar. Assim,

Desde que a peça abandonara o recinto da igreja, sua direção e organização haviam passados cada vez mais às mãos dos cidadãos. Escrivães da cidade, professores de latim e finalmente “artistas livres” contribuíram muito para secularizar cada vez mais as peças. Esse desenvolvimento começou logo que os desempenhos nas representações foram confiados a seminaristas, estudantes de latim, letrados errantes e, por fim, aos mimos² que ofereceram seus serviços em todos os lugares. (BERTHOLD, 2001, p. 222).

Mesmo sendo uma das passagens bíblicas anexas aos Mistérios da Paixão, a cena da Natividade ganhava novo esplendor na celebração do Natal e isto fez com que ela fosse novamente encenada, mas com uma dinâmica diferente, uma vez que agora era ela o cerne, por assim dizer, da encenação. Assim como no Auto da Paixão, no qual, aos poucos foram sendo acrescentadas outras cenas, também o Auto de Natal não ficou resumido à natividade, mas a adoração dos pastores, a visita dos Reis magos e o assassinato das crianças por ordem de Herodes foram inseridas, bem como o auto dos profetas, que depois acabou por se desvincular e tornar-se independente (BERTHOLD, 2001).

É certo que a pergunta “A quem procurais?”, feita por Jesus aos soldados no Horto das Oliveiras e agora proferida pelos pastores, quando estes vão até Belém para encontrar o Menino Jesus, faz uma ligação entre as encenações da Páscoa e do Natal, mas não apenas essa pergunta era comum a ambas, outro elemento fundamental se destacava: a luta do Bem contra o Mal. A presença do Mal sempre foi constante nas representações da Paixão e do Natal, uma vez que as dramatizações religiosas na Idade Média tinha também um caráter pedagógico que colocava Deus e o Diabo no mesmo palco:

Nenhuma outra concepção bíblica fascinou tanto os artistas medievais quanto a do Inferno, o contraste entre a danação e a salvação. Dramatizações teatrais competiram com a imaginação de escultores, pintores, entalhadores e gravadores. Em breve a simbolização do Inferno iria para bem mais além do simples batente do pórtico da igreja, convertendo-se nas mandíbulas abertas de uma fera, soltando fumaça e fogo – ou, interpretada literalmente como a própria boca aberta do Inferno, mostrando entre suas presas uma multidão de demônios horríveis e grotescos, que maltratam as pobres almas com tridentes e correntes de ferro. (BERTHOLD, 2001, p. 198).

2 Segundo Leite (2020, p. 21) os mimos são artistas improvisadores, o termo é aplicado também para um “tipo rústico de farsa”.

Na Inglaterra, o “ciclo de mistérios de York” inclui a revolta de Lúcifer e sua queda do céu, bem como sua determinação em vingar-se (BERTHOLD, 2001). Até aqui, entender a presença do Mal em relação à Páscoa parece-nos algo mais coerente, tendo em vista que o próprio Jesus foi tentado pelo Diabo, que, na Última Ceia, apodera-se de Judas Iscariotes, conforme o relato evangélico de João 13, 21-30. No entanto, aliar o Diabo ao Natal soa estranho aos nossos sentidos modernos, porém era o que acontecia.

Conforme Berthold (2001), no Auto de Natal há uma cena em que Herodes cede o reinado ao seu filho e morre, sendo levado pelos demônios, que o fazem em “júbilo selvagem”. O Diabo aparece ainda tentando de todas as maneiras descredibilizar o anúncio que os pastores haviam recebido do anjo, para evitar que estes fossem até Belém adorar ao Menino Jesus, recém-nascido. Entretanto ele não consegue impedi-los e os pastores seguem conforme o anjo havia dito.

A ridicularização do Diabo já era usual, não sendo a primeira vez que este personagem obtinha finais infelizes nos palcos medievais. “Mas o demônio, o tentador, que é a mais frequente personificação do mal no teatro medieval, deve ser enganado no final”, afirma Berthold (2001, p. 208). Deste modo, em *O milagre de Teófilo*, o personagem Teófilo, que havia se vendido ao Diabo, consegue obter a redenção por intercessão da Virgem Maria e também Frau Jutta, uma mulher que havia se disfarçado de homem e conseguido ser Papa, é desmascarada próximo de sua morte, porém ora a São Nicolau e recebe o auxílio de Deus que envia São Miguel Arcanjo para salvá-la (BERTHOLD, 2001).

Entretanto não só de religiosidade vive o teatro medieval. Muito buscou-se, também, dar comicidade às apresentações que, de modo satírico, denunciavam e ridicularizavam situações, pessoas e instituições, entre as quais a própria Igreja. No entanto, o gênero farsesco soube adaptar-se a diferentes contextos, de modo que nem sempre se mantiveram essas relações antagônicas, por exemplo, em 1499 uma farsa foi encenada no palácio do arcebispo de Avignon, por ocasião da visita de César Bórgia, que não saiu de lá descontente, o que leva a crer que essa encenação não satirizou os poderes políticos e religiosos (BERTHOLD, 2001).

Os chamados “autos de carnaval” são um exemplo desse tipo de encenação cômica que, de modo satírico e, por vezes, rude, fazia críticas sociais e religiosas. Na cidade de Nuremberg, em 1486, foi estabelecido que um determinado grupo de atores poderia se apresentar em um auto de carnaval, entre outras medidas, desde que “observassem o decoro” (BERTHOLD, 2001, p. 250). É nesse mesmo contexto de encenação cômicas que surgem a farsa e a *sottie*, que praticamente não apresentam diferenças entre si. “Farsa e *sottie* divertiam público e atores de forma tão igual que é quase impossível determinar uma diferença precisa

entre elas. Os heróis da farsa são truões em trajes comuns ou cortesãos – os heróis da *sottie* são gente comum ou da corte em vestimenta de bobo” (BERTHOLD, 2001, p. 256-257).

Nos autos carnavalescos do círculo de Lübeck, já havia uma tendência para as moralidades. No entanto, essas só ganharam força mais à frente, sobretudo na Inglaterra e na França, onde virtudes e vícios não só eram temas das apresentações, mas também personagens propriamente ditas. Nas moralidades, Deus e o Diabo encontravam-se novamente unidos, como em *The Castle of perseverance*, em 1425, e o Diabo continuava a sair dos palcos sem vitória alguma:

A pequena alma da Humanidade. “nascida esta noite de minha mãe”, que agora começa a mover-se debaixo da torre central (que Southern erige sobre quatro pés altos, de modo que a cama em baixo seja visível por todos), é submetida a todo tipo de tentação. Ela resiste muito bem ao cerco, mas na velhice, quando a pobre alma muito tentada já se acredita acima do bem e do mal, os poderes da destruição planejam o ataque final. Satã solta fogo e fumaça. A Salvação parece derrotada. Mas a Misericórdia intervém e conduz a pobre alma do homem ao trono de Deus. “*Pater sedens in trono*” pronuncia as palavras finais do alto de sua plataforma, lançando-as sobre o público e os atores reunidos: “Assim terminam nossos jogos. Para livrar-vos do pecado, pensai, desde o princípio, em vosso último momento”. (BERTHOLD, 2001, p. 265-266, grifo do autor).

Haja vista o exposto até aqui, percebe-se que não só a figura do Diabo era uma constante nas representações teatrais medievais, como também havia uma tendência deste sair das cenas derrotado, afinal, o teatro pregava com vigor as moralidades da época. Como anunciado previamente, esse teatro medieval tinha um caráter pedagógico. Colocar Deus e o Diabo em um mesmo local, ou seja, o palco, não era nenhum problema, desde que o Bem superasse o Mal, pois não seria concebível que o Deus todo poderoso não fosse capaz de derrotar, de alguma maneira, o seu oponente.

Neste processo contínuo de vitória divina, revela-se, catequeticamente, a face do Deus misericordioso que salva todo aquele, por vil pecador que seja, desde que arrependido de seus pecados, clame a essa misericórdia. Todavia não convinha apresentar um Deus que a tudo perdoasse e, independente dos atos cometidos pelos homens, bons ou maus, alcançassem a salvação. Também era necessário que a justiça divina tivesse espaço nesses palcos, assim os pecadores não arrependidos eram condenados ao inferno, como o rei Herodes, no auto de Natal já citado. Essa condenação não constitui uma derrota de Deus, pois em nenhum momento é apresentado um Diabo vitorioso, mostra-se, com isso, a condenação do ímpio pelo Deus justo. Assim os pecadores eram chamados à conversão e ao arrependimento, caso contrário seriam condenados ao inferno.

À face do exposto, nota-se que o teatro, aos moldes clássicos, era compreendido pela Igreja como uma prática pagã, sobretudo por suas fortes raízes gregas, de modo que, à medida que o poder da Igreja crescia, essa e outras práticas “pagãs” eram intensivamente combatidas. Esse combate religioso teve uma trégua quando a Igreja começa a usá-lo para catequizar a população. Era um modo acessível e eficaz de fazer com que a doutrina e os dogmas fossem levados em massa àquelas pessoas que, diante de todo o contexto histórico, não possuíam, em sua maioria, nenhuma espécie de letramento, mesmo religioso.

2.1.1 Tipos de encenações

Do teatro religioso surgem três tipos de apresentações: o mistério, o milagre e a moralidade. Em contrapartida, no teatro profano há a farsa, a *sottie* e o *entremez*. No que diz respeito aos autos, estes surgiram na Espanha por volta do século XVII e eram compostos por um único ato que misturava elementos religiosos e profanos. Essa nomenclatura acabou por ser associada a todo tipo de encenação composta por um único ato e ganhou grande representatividade no teatro português com as obras de Gil Vicente.

Os chamados mistérios eram representações teatrais que seguiam o calendário litúrgico e tinham por finalidade apresentarem aos fiéis os mistérios cristãos, os sacramentos. Depois foram acrescentadas passagens bíblicas e hagiográficas, ou seja, aquelas sobre a vida dos santos. De acordo com a professora Márcia Cristina Cebulski:

Essas representações se transformaram em espetáculos de longa duração (alguns alcançavam a marca de dez dias), e são consideradas a mais importante criação do teatro medieval, uma vez que contêm elementos teológicos, verossimilhança moral e psicológica, além de enfocarem a realidade concreta, incluindo situações patéticas do cotidiano e diabruras. (CEBULSKI, 2012, p. 25).

O milagre era uma encenação curta, centrada na vida dos santos. Por vezes apresentava histórias populares em que os personagens, diante de situações extremas, alcançavam a salvação pelo arrependimento e por intercessão de algum santo, principalmente da Virgem Maria. A moralidade, por sua vez, não incluía trechos bíblicos. Seus personagens representavam elementos abstratos, como a vida e a morte e os vícios e virtudes (caridade, fé, avareza, luxúria, etc.).

O teatro profano ressurgiu no século XIII, apresentando de forma cômica histórias do cancionero popular. Como antecipamos, destacam-se a farsa, a *sottie* e o *entremez*. As farsas apresentavam situações do cotidiano de forma caricaturada, o que leva ao riso, e tem como

temas relações interpessoais, como as conjugais (marido e mulher) e trabalhistas (patrão e empregado), ou ainda os burgueses, que estavam em ascensão, comerciantes, médicos, etc.

Semelhante à farsa, a *sottie* surge na França e difere daquela por ser uma peça curta, cujos personagens eram os “loucos” ou os “estúpidos” (*sots*). Fundamentada nesse princípio a *sottie* camuflava as críticas às autoridades políticas e às religiosas.

O *entremez* parece ser o irmão do auto teatral, ele surge na Espanha por volta do século XVI e consistia em uma peça curta, com um só ato e tratava de temas populares ou da realeza, de modo criativo e brincalhão, geralmente trazia algum trecho cantado ao final da apresentação e eram ensinados entre os atos das peças mais longas.

2.2 Gil Vicente, o astro do teatro lusitano

O teatro medieval tinha sua efervescência na Europa, sobretudo na França, Alemanha e Itália, também na Suíça e na Bélgica. Na Espanha e em Portugal, o teatro manifestava-se ainda de modo vagaroso. O professor Rodrigo Morais Leite (2020), especialista na história do teatro e da dramaturgia, afirma que não restou nenhum texto em português do teatro medieval e que este fato deve-se, em parte, à ação da Igreja, contrária ao teatro, visto como uma prática pagã. Ainda segundo Leite (2020), o teatro português só vem ganhar vigor com a inserção dos momos, representação teatral caracterizada pelo uso de máscaras, cantos, danças e diálogos, nas festividades da corte e temas de cavalaria. O registro mais antigo de um momo português data de 1413.

O século XIV configura-se como um período de transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, os ideais renascentistas surgem de forma desigual nos países da Europa. Ao mesmo tempo em que mudanças ocorriam nos cenários urbanos e filosóficos, ainda permaneciam os valores medievais, que se prolongaram pelos séculos seguintes:

Em Portugal o declínio da Idade Média aconteceu lentamente. Na primeira metade do século XVI ainda predominava no país uma concepção teocêntrica de mundo, possivelmente, em função da instauração da Inquisição que pode ter prejudicado o desenvolvimento pleno da filosofia humanista. (FREITAS, 2014, p. 34).

Não há muitas certezas quanto à vida de Gil Vicente. Toma-se como ano de seu nascimento 1465 e sua atuação no teatro é inaugurada em 1505 com a apresentação do *Monólogo da Visitação* ou *do Vaqueiro*, por ocasião do nascimento de D. João III, filho de D. Manuel e D. Maria, herdeiro do trono português. Com base nesses dados, percebe-se que Gil Vicente viveu nessa época de transição de pensamento, mas ainda muito marcada pelo

medieval, logo não só ele, mas também outros escritores da época trarão essas marcas em suas obras.

Para eles, pela sua voz, a vida é tal como para Gomez Manrique, poeta espanhol que viveu no século anterior, [...] Ao homem, nascido para morrer, urgirá assim, não gastar a vida em vão, mas aproveitá-la bem: o que será vive-la bem para Deus, no temor do Inferno e desprezo dos bens terrenos. Será esta concepção de vida ascética, vinda dos tempos medievais, a que vemos acentuadamente expressa em Gil Vicente; ou ainda e também, por esses declarados cultores do humanismo entre nós. Concepção em aparência pessimista em relação ao presente, mas que no seu fundo será otimista. (COSTA, 1989, p.24 apud FREITAS, 2014, p. 34).

Uma das expectadoras do *Monólogo da Visitação* foi a irmã de D. Manuel, D. Leonor de Avis, a “Rainha Velha”, esta, com o apoio também de seu irmão, tornou-se grande patrocinadora do teatro vicentino, tendo em vista sua profunda religiosidade. O fato é que Gil Vicente ganhou grande prestígio na corte portuguesa e tornou-se Mestre de retórica, responsável por abrilhantar os acontecimentos festivos como casamentos e nascimentos, além das celebrações da Páscoa e do Natal, como era de praxe no teatro medieval (FREITAS, 2014).

A literatura vicentina conta com quarenta e oito obras, das quais dezenove são religiosas e as demais tratam de temas seculares. Segundo Reckert (1977 apud FREITAS, 2014, p. 40), vinte dessas obras foram escritas em língua portuguesa e uma dúzia em castelhano, o que não constituía um problema, pois, conforme afirma Freitas, o castelhano era prestigiado pela corte.

Saraiva (2000, p. 37-44 apud FREITAS, 2014, p. 41) divide o teatro vicentino em três fases. A primeira inicia-se com *Monólogo da visitação*, em 1502 e vai até 1510, com o *Auto da Fé*. A segunda fase prolonga-se até o ano de 1521, sendo marcada pela religiosidade e pelos símbolos. É nesse período que escreve o *Auto da Alma*, 1518, e a trilogia das barcas 1517-1519, a religiosidade e o profano se mistura nessa segunda fase. Por fim, a última fase vai de 1521 ao ano de 1536.

São exemplos dessas obras de princípios religiosos o *Auto da Alma*, apontado como uma moralidade, a única teológico-doutrinal (FREITAS, 2014, p.48) e umas das suas obras mais conhecidas *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório* e *Auto da Barca da Glória*, definidos por Freitas (2014, p.13) como moralidades sociopolíticas.

As moralidades teológicas doutrinárias, como o nome sugere tinham como foco a transmissão da fé e o ensino da religião ao povo e, por isso, são alegóricas. As moralidades sociopolíticas descendem das doutrinárias, entretanto são menos alegóricas, com personagens

mais complexos e, sob um aspecto de incriminação e defesa, apresenta as suas críticas sociais, todavia mantêm o caráter moralizante (FREITAS, 2014).

O *Auto da Alma* retrata a história de uma alma que é guiada pelo Anjo Custódio (anjo da guarda) até uma estalagem, que simboliza a Igreja, porém nesse processo o Diabo tenta desviá-la do bom caminho, não obstante seus esforços o êxito não é alcançado. A alma chega até a estalagem, onde é recebida por Santo Agostinho, Santo Ambrósio, Santo Tomás de Aquino e São Jerônimo e participa de uma “ceia mística” em que a mesa é o altar e os alimentos são os objetos da Paixão de Cristo, simbolizando assim o banquete eucarístico.

No *Auto da Barca do Inferno*, apenas o Parvo e os Cavaleiros são salvos, um por sua inocência e os outros por terem difundido o Cristianismo e, por tal feito, recebem o perdão dos pecados. Todos os demais são “condenados” por suas vidas incoerentes com as virtudes cristãs, mesmo o Frei, representante da Igreja, e o Fidalgo, representante da nobreza. No *Auto da Barca do Purgatório*, apenas Tulfo, espécie de símbolo da vaidade, é levado ao inferno. Os demais ficam no purgatório (margem do rio) para “pagarem” por seus pecados. Já no *Auto da Barca da Glória*, todos os personagens aparentemente estão destinados à barca do inferno, no entanto, após terem rezado diante da imagem do crucificado, mostrado pelo anjo, recebem a salvação do próprio Cristo. Assim “[...] nos autos vicentinos de reconciliação entre o humano e o divino, a piedade de Deus não falha, mas supõe sempre o reconhecimento do erro” (RODRIGUES, 2018, p. 306).

Desse modo, percebe-se que em cada um dos autos que a condenação é para aqueles que durante suas vidas não seguiram ou não foram fiéis aos ensinamentos de Cristo e da Igreja. Por outro lado, os que foram fiéis recebem como prêmio a salvação, imediatamente após a morte, e os arrependidos a alcançam por misericórdia divina.

São muitas as obras vicentinas imersas de religiosidade, poderíamos citar ainda *Sebila Cassandra*, *História de Deos*, *Auto de Mofina Mendes* e *Auto da Feira*, entre tantas outras. O mesmo se aplica às obras em que a dualidade Bem versus Mal, representado sobretudo pela figura do Diabo, fazem parte do enredo. Freitas (2014, p. 75) chama à atenção para as críticas sociais que Gil Vicente esconde sob a figura do Diabo:

Na moralidade vicentina, de modo geral, é através da fala desta personagem que se conceberão as principais críticas sociais e políticas. Esse recurso pode ser perceptível não só às moralidades aqui estudadas, mas também em todos os autos nos quais a figura do Diabo protagoniza um duelo de forças em que através do seu discurso são lançadas as principais críticas sociais e políticas contra a corrupção do homem quinhentista e também da corte régia. (FREITAS, 2014, p. 75).

Camões (2018, p. 127-129) diz que o autor viu ser publicado em folheto (parecido ao que hoje chamamos de literatura de cordel) a obra *Auto da Barca do Inferno*, apresentada como *Auto de Moralidade*. É possível que também *Dom Duardos*, *Clérigo da Beira*, *Físicos*, *Lusitânia*, *Jubileu de Amores* e *Amadis* tenham recebido publicação ainda durante a vida do autor (CAMÕES, 2018, p. 129). O conjunto da obra só veio a ser organizado vinte e cinco anos após a morte do autor, em um trabalho realizado por seus filhos, e publicado entre 1561 e 1562.

A religiosidade presente nos textos vicentinos não o livrou das imposições da Inquisição portuguesa. Camões afirma que a presença do Diabo e dos demônios foram alvo de censura, o *Auto da Lusitânia*, por exemplo, poderia ser impresso se os diabos fossem retirados do texto. Outras obras são apontadas pelo autor como inclusas no índice dos livros proibidos de 1551, não propriamente pela presença do Diabo, são elas: *Dom Duardos*, *Auto de Pedr'Eanes* ou *Clérigo da Beira*, *Auto dos Físicos*, *Auto do Jubileu d'Amores*, *Auto da Aderência do Paço* e *Auto da Vida do Paço* (CAMÕES, 2018, p. 226). Todos esses, figuraram na primeira lista dos livros proibidos, em 1551. A segunda edição das “obras completas”, publicada em 1586, por Andrés Lobato, sofreu novas censuras, o que “fez desaparecer, para além dos prólogos, oito textos: Exortação da Guerra, Templo de Apolo, Romagem dos Agravados, Fadas, Clérigo da Beira, Físicos, Pregação e Tormenta, e ditou modificações e cortes noutros” (CAMÕES, 2018, p. 229)³.

Após todos esses percalços, o fato é que Gil Vicente foi, embora tardiamente e tendo uma obra ainda com muitas incertezas, reconhecido em sua importância literária e, embora não seja ele o primeiro dramaturgo português, com o trabalho de Almeida Garrett (1799-1854) para solidificar um “teatro nacional”, recebeu o título de “pai do teatro português”, tendo em vista que “o teatro português anterior a Gil Vicente se restringia à representação de momos e entremeses de grande aparato cênico, mas sem valor literário, a certos esboços dramáticos de Anrique da Mota, incluídos no Cancioneiro Geral de García de Resende”. (BERARDINELLI, 2012, p. 10 apud FREITAS, 2014, p. 94).

As obras de Gil Vicente dialogam com o teatro inglês, francês e espanhol, misturam o sagrado e o profano e, por fim, constituem uma originalidade que não só conseguiu prestígio na corte de seu tempo, como ultrapassou os limites de seu país e consolidou-se como sua figura mais eminente. No processo de expansão marítima do reino de Portugal e, conseqüentemente, a colonização de vários povos, podemos dizer que a dramaturgia vicentina cruza os mares e chega até o “Novo Mundo”, sendo refletida, aqui no Brasil, inicialmente no

3 Os títulos das obras não foram postos em destaque, conforme o texto original.

teatro quinhentista dos padres jesuítas e, posteriormente, também em outros autores, como é o caso de Ariano Suassuna, assunto sobre o qual trataremos na próxima seção.

2.3 O texto dramático no Brasil

Ir em busca das raízes mais profundas do teatro compreende um estudo histórico tão vasto quanto remoto, uma vez que a origem dessa arte encontra-se dispersa nos primórdios da história do homem, em cada local em que ele esteja e em cada modo de vida que ele já possuiu. Assim são de grande valia as palavras de Berthold:

O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é um a das formas arquetípicas da expressão humana. O raio de ação do teatro, portanto, inclui a pantomima de caça dos povos da idade do gelo e as categorias dramáticas diferenciadas dos tempos modernos. (BERTHOLD, 2001, p.1).

Dessa forma, sem retirar nenhum mérito que os gregos alcançaram à arte teatral, só podemos ver neles a origem do teatro, se partirmos de uma concepção de teatro altamente correlativa ao texto previamente escrito, caso contrário,

Se você entende que o teatro é uma arte que abarca qualquer tipo de manifestação cênica – seja ela prefigurada ou não por um texto, isto é, por uma peça teatral – então, com certeza, ele não nasceu lá. Isso porque, conforme muitas pesquisas demonstram, civilizações mais antigas do que a grega do período clássico desenvolveram um teatro próprio, ainda que este prescindisse, em sua realização, de uma peça previamente escrita. (LEITE, 2020, p.11).

Em uma de suas aulas espetáculos⁴, Ariano Suassuna, falando sobre a cultura brasileira, e partindo da afirmação de que o teatro surgiu na Grécia, diz que, para ele, “parece absolutamente claro que o que surgiu na Grécia foi o teatro grego.” (SUASSUNA, [1997]. In: ESPECIAL, 2014). De forma irreverente, o autor quis dizer que a origem do teatro, nos mais diferentes povos, está em seu próprio povo, de modo que o teatro brasileiro não tem seu início com a chegada dos portugueses. O teatro no Brasil surge com os primeiros habitantes desta terra, pois os indígenas, conforme Suassuna explica, nesta mesma aula, possuíam um teatro

4 As chamadas “Aula-Espetáculo” eram palestras ministradas pelo próprio Ariano Suassuna, com o intuito de valorizar e difundir a cultura popular nordestina. As aulas ocorreram em vários lugares de Pernambuco e do Brasil. Suassuna definiu três tipos de aula-espetáculo: a “Aula plena” que contava além da sua participação com músicos, cantores e dançarinos, a “Aula reduzida” com ele e dois músicos e a “Aula reduzidíssima” apenas com ele (TORRES, 2021).

de máscaras e com representações de “divindades”, algo semelhante ao que se tem encontrado nos estudos sobre a origem do teatro nas mais diferentes culturas.

No entanto, lamentavelmente, não encontramos estudos sobre essas raízes teatrais brasileiras. De modo geral, quando se fala sobre o teatro no Brasil relaciona-se, sempre e de modo direto, à catequese dos jesuítas, no início da colonização. Desta forma, tendo realizado a devida ressalva ao teatro primitivo brasileiro, passemos aos primeiros registros do teatro no Brasil, ou seja, o teatro quinhentista.

2.3.1 O teatro catequético e as alegorias do Bem e do Mal

As representações teatrais, consonante os estudos do teatrólogo e crítico teatral, Sábato Magaldi (1962), foram trazidas pelos colonizadores, mas só ganharam o caráter religioso a partir de uma determinação do padre Manoel da Nóbrega, que pôs sob a responsabilidade de um de seus confrades, o padre José de Anchieta, a encenação de um auto religioso. É a partir disto que tem início o teatro catequético, como parte essencial no processo de implantação da fé católica aos povos originários, sob a direção da Companhia de Jesus, também conhecida como jesuítas, e que terá como grande nome o de José de Anchieta.

Os indígenas eram afeiçoados à música e à dança (MAGALDI, 1962, p.16), o que tornava a utilização dos autos religiosos para a catequese mais eficientes que os sermões. A forma de fazer teatro era altamente medieval e continha influência dos autos vicentinos, de modo que a intervenção de Nossa Senhora para a obtenção de um desfecho feliz e a condenação dos costumes indígenas sob o prisma da fé cristã são algumas das características desse teatro:

A dicotomia fundamental da Idade Média persiste nos autos jesuíticos: defrontam-se, por fim, o bem e o mal, os santos, anjos e outros numes protetores da Igreja com as forças demoníacas, cômica variada de diabos ostentando nomes de índios inimigos. A santidade, a pureza e a retidão acabam por triunfar das tentações de Satanás, covarde e impotente em face dos emissários divinos. (MAGALDI, 1962, p. 18).

Embora a tarefa de escrever os autos pareça a José de Anchieta algo muito mais da necessidade evangelizadora que desempenhava do que de uma vocação literária, ele também escreveu poesia, como *Poema da Bem-Aventurada Virgem Maria Mãe de Deus* (1563), escrito em latim, e foi o primeiro a escrever a gramática da língua tupi. Em seus autos, assim como no teatro medieval e vicentino, o duelo entre as forças do Bem e do Mal era constante e,

mais que isso, necessário, tendo em vista sua finalidade. Suas obras são semelhantes aos mistérios e moralidades medievais e herdaram de Gil Vicente o aspecto plurilinguístico, às vezes um mesmo texto era escrito em língua portuguesa, espanhola e tupi. Exemplo dessa combinação linguística é o *Auto da Pregação Universal* (1567-1570), cujo título tem, como uma das explicações possíveis, o uso das três línguas citadas, simbolizando a universalidade da pregação do Evangelho, que chega a todos os povos.

No que diz respeito ao uso das figuras cristãs em seus autos, embora entrem em cena muitas vezes os membros da Igreja triunfante, ou seja, os santos, os mais presentes e atuantes são o Anjo e o Diabo, acompanhado ou não de sua hoste. Por meio deles, se dará a disputa entre os poderes celestiais e infernais, entre a salvação e a condenação das almas. Em *Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das onze mil virgens* e *Dia da Assunção de Nossa Senhora*, que são peças curtas, aquela com 272 versos e esta com pouco mais de cem, o Diabo aparece muito rapidamente. Na primeira aparece só, afirmando ter impedimento quanto à presença de Santa Úrsula na Vila da Vitória, mas é logo retorquido pelo Anjo que assegura a impotência do inimigo naquele local. O Diabo sai anunciando que retornará, mas na peça isso não acontece. Em *Dia da Assunção de Nossa Senhora*, escrito em tupi, o Anjo invoca a Virgem Maria para livrar a aldeia das doenças e, antes que sejam expulsos, o Diabo e seus demônios fogem covardemente.

O auto *Na Festa de São Lourenço* (1583?) é o que mais contém a participação desses personagens diabólicos. Escrito em três línguas, este texto apresenta os seres infernais com nomes de índios que se aliaram com os franceses, são eles Guaixará, Aimbirê e Saraiva, de modo que se fazia uma relação dos inimigos espirituais com os inimigos políticos. Guaixará lidera a representação do Mal ou seja, personifica o Diabo, Aimbirê e Saraiva são seus servidores, demônios.

No início do auto, Guaixará expressa seu desejo de que os “gentios”, ou seja, os indígenas, permanecessem com seus costumes e lista diversas imoralidades, entre elas o homicídio, o adultério e a desonestidade. Depois delega a Aimbirê o ataque à aldeia, este tem receio, devido ao patrocínio que a aldeia tem de São Lourenço, simbolizando assim o temor que os seres infernais tem dos Santos. Entretanto seu receio não é o suficiente para deter o audacioso Guaixará que, ao atacar a aldeia, é vencido por São Lourenço, o Anjo e São Sebastião. Por fim, ao acusar toda aldeia de ser pecadora, recebe como resposta de São Lourenço que a confissão é o caminho para instauração das virtudes, induzindo aos sacramentos católicos.

No final do auto, surgem dois personagens alegóricos que trazem a moralidade do drama, são eles “Temor de Deus” e “Amor de Deus”. “Temor de Deus” adverte os ouvintes quanto as tentações, que podem parecer boas, mas conduzem ao inferno, local de sofrimento. “Amor de Deus” exorta a todos a amarem a Deus e a dedicarem-se a ele, empenhando tudo o que têm, uma vez que dele tudo receberam. Este mesmo auto é apresentado, de forma resumida, em *Na Festa de Natal*, no qual a diferença mais significativa está no final do auto quando o Anjo conduz os Reis Magos ao presépio, tendo em vista fazer relação com a festa celebrada.

No auto *Na Aldeia de Guaraparim* (1585), a maior obra escrita em língua tupi por José de Anchieta, é nítida a influência dos mistérios medievais, pois nele uma alma é tentada pelos demônios após a morte, mesmo alegando que antes de morrer recebeu o sacramento da confissão e cumpriu penitência. Em sua defesa, invoca a Virgem Maria, que não aparece, mas envia um anjo em seu auxílio.

Aos poucos essas representações maléficas vão perdendo destaque nos autos anchietanos, o que sugere uma solidificação da doutrina cristã em meio aos povos indígenas. Na recepção do padre Marcel Beliard, é realizada uma encenação em que o Diabo opõe-se à chegada do padre, mas tem a cabeça quebrada por um índio, mostrando assim a adesão destes à fé cristã. Na última obra de José de Anchieta, *Na Visitação de Santa Isabel*, o Diabo não mais aparece, o que pode significar uma derrota total dos inimigos infernais com a concretização do processo de conversão dos índios em cristãos católicos.

O uso do teatro como catequese apresenta indícios de ter seu término junto com padre José de Anchieta (falecido em 1597), pois não se registra nenhuma outra obra ou mesmo encenação jesuíta que não as dele. A partir disto, surge na dramaturgia brasileira uma grande lacuna que no século XVIII⁵ começa a ser, paulatinamente, preenchida com afirmações registradas de encenações em datas comemorativas, porém é grande a falta de informações a respeito delas, sobretudo as temáticas e as datas. Entre as escassas informações estão os nomes dos autores Gonçalo Ravasco Cavalcante de Albuquerque, José Borges de Barros e Salvador de Mesquita, lacuna na história do teatro nacional que Magaldi refere a partir de uma indagação:

Por que êsse vazio teatral do século XVII? Além da falta de documentos (poderíamos conjecturar que é mais dêles êsse vazio), talvez algumas causas o expliquem: eram novas as condições sociais do país, não cabendo nos centros

5 No século XVII surge a figura de Manoel Botelho de Oliveira (1637-1711), que foi o primeiro comediógrafo brasileiro, no entanto suas obras não são incluídas na nossa literatura por terem sido escritas em língua espanhola e não há registros de que suas obras tenham sido encenadas, conforme Magaldi, (1962, p. 25).

povoados o teatro catequético dos jesuítas; e os nativos e portugueses precisaram enfrentar os invasores de França e Holanda, modificando-se o panorama calmo e construtivo, propício ao desenvolvimento artístico. (MAGALDI, 1962, p. 27).

Na segunda metade do século XVIII, surgem as chamadas “casas de ópera”, com o intuito de “tirar o teatro dos tablados e dos locais de empréstimos, como as igrejas e os palácios, para uma residência própria” (MAGALDI, 1962, p.32); e o teatro regular, do qual o único registro textual que restou foi *O Parnaso Obsequioso*, de Cláudio Manoel da Costa.

É importante fazer registro também de Antônio José da Silva, nascido no Rio de Janeiro em 1705, mas que ainda criança teve que fugir com sua família para Portugal, devido a sua origem judaica e uma intensificação do processo inquisitorial na colônia. Foi autor de várias óperas, mas seus textos fazem parte da literatura portuguesa. É tido por Magaldi (1962, p. 31). como “[...] o único escritor teatral de mérito da literatura portuguesa, desde Gil Vicente e Antônio Ferreira até Almeida Garrett”. O autor ainda completa:

Em todo caso, nem a inspiração nem a língua das “óperas” traem a brasilidade de Antônio José. Assim como incorporamos Anchieta e tantos outros nomes estrangeiros ao nosso patrimônio literário e cultural, devemos ceder o Judeu às letras portuguesas. Com evidente prejuízo para nós, é claro. (MAGALDI, 1962, p. 31, grifo do autor).

Não obstante estes e outros pequenos registros de textos dramáticos no Brasil, é apenas no século XIX que a lacuna deixada na dramaturgia brasileira após José de Anchieta será totalmente sanada:

O vazio do século XVIII pode ser transformado, assim, numa lenta e paciente preparação de um florescimento que viria mais tarde, quando fôssem inteiramente propícias as condições sociais. No início do século XIX, não se alteram muito as características aqui apontadas. Será necessária a Independência política, ocorrida em 1822, para que o país, assumindo a responsabilidade de sua missão histórica, plasme também o seu teatro. (MAGALDI, 1962, p. 32).

Entretanto, não sendo nosso objetivo fazer uma exposição profunda da história da arte teatral no Brasil, mas apenas lançar suas bases, a partir daquilo que temos historicamente registrado; julgamos por bem aproximarmo-nos mais do nosso objeto de estudo, dedicando algumas palavras à dramaturgia nordestina.

2.3.2 Modernidade e regionalismo: o teatro do Nordeste

Neste tópico, não queremos fazer uma abordagem panorâmica da ação teatral na região Nordeste, tal qual a compreendemos hoje em sua demarcação político-territorial, sem, no entanto, supor uma ausência histórica das artes cênicas neste território, em relação às outras regiões do país, em uma mesma época. Embora o teatro tenha sido concentrado, ou pelo menos obtido maior relevância, na cidade do Rio de Janeiro, sobretudo até durante o Brasil Império, ele estava disseminado pelo país, inclusive no Nordeste. A construção dos edifícios teatrais solidifica essa existência no Nordeste e, ao mesmo tempo, indica a presença da arte teatral anterior a essas construções. Roseanny Gomes Santos Palmeira (2017) data a construção do Teatro da Câmara, em Salvador, no ano de 1726 e de uma “Casa da Ópera”, no Recife, em 1772.

O nosso objetivo é referenciar o teatro no Nordeste e do Nordeste, ou seja, aquele que leva em consideração a cultura popular como inspiração artística e que pretende ser popular também no sentido de ser próximo do povo. O professor Francisco Geraldo de Magela Lima Filho, citando Luiz Maurício Britto Carvalheira, afirma que Gilberto Freyre já havia, sem sucesso, “[...] sugerido a diferentes grupos que se tornassem o traço de união entre as artes populares do Nordeste e a gente burguesa que desconhece ou menospreza essa arte” (LIMA FILHO, 2017, p. 53). O autor marca como o início do teatro do nordeste a data de 13 de abril de 1946, com a estreia de Hermilo Borba Filho no Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), esta seria a primeira noite histórica do teatro nordestino. Ainda segundo o autor:

O TEP vai fundar um lugar para o Nordeste no panorama teatral, ao passo que define o próprio Nordeste enquanto lugar. A partir do grupo, a identidade nordestina, naquilo que tem de ponto de vista a ser assumido, de uma clara tomada de posição, passa a guiar as mais variadas realizações cênicas. Mais que fazer teatro, o importante ali era garantir que esse teatro e sua feitura fossem desmedidamente nordestinos. Na discussão das relações entre o social e o simbólico, na análise da natureza constitutiva e política da representação que media tais campos, suas complexidades e seus efeitos de linguagem, diferentes gerações de artistas vão constituir as bases de um teatro que vai anunciar o Nordeste ao Brasil e ao mundo. (LIMA FILHO, 2017, p. 22).

Hermilo Borba Filho sugeria uma ruptura com o “teatro burguês” e uma nova estética, que passava por uma linguagem cênica que não apenas falasse do povo ou ao povo, mas que fosse capaz de incorporar os espetáculos populares, transformando o que até então era tido com desprezo pela alta sociedade, em uma arte ao mesmo tempo erudita e popular. Essas ideias vêm à tona em 11 de setembro de 1956 com a estreia do *Auto da Compadecida*,

escrito por Ariano Suassuna e dirigido por Clênio Wanderley, na cidade do Recife. O marco é tido por Lima Filho como a “segunda noite histórica do teatro nordestino” (2017, p. 29). É a partir desse marco que o teatro nordestino começa a subir ao palco nacional.

Em um determinado momento, conforme mostra Lima Filho (2017), o TEP desvirtua-se um pouco dos seus ideais, levando aos palcos Shakespeare e Sófocles, no estilo burguês de fazer teatro. Mesmo com essa divergência de ação e pregação, o desejo por um teatro imerso na cultura nordestina continuava no coração de Hermilo Borba Filho e ressurge no Teatro Popular do Nordeste (TPN). Desta vez com um profissionalismo maior que o TEP e um empenho ainda mais forte por um teatro nordestino, erudito e popular.

Hermilo Borba Filho queria pôr o Nordeste em cena a partir dos seus espetáculos populares como o teatro de bonecos, também chamado de mamulengo, o maracatu, o bumba meu boi, entre tantas outras manifestações culturais, e com figuras marcantes da história regional como Lampião e Antônio conselheiro. Enfim o TPN estreia em 1960 com *A Pena e a Lei*, de Ariano Suassuna, uma escolha acertadíssima de Hermilo, uma vez que a obra reúne o teatro de mamulengo e a religiosidade popular.

Consertando os erros do passado, o TPN privilegiou, sobremaneira, os textos do “teatro do Nordeste”, em particular as obras do próprio Hermilo e de Ariano Suassuna, com quem tinha uma grande duplicidade desde a época em que estudaram juntos na Universidade de Direito do Recife, quando fundaram o TEP. De fato, Hermilo foi um grande divulgador da dramaturgia suassuniana, levou aos palcos *A Pena e a Lei*, em 1960, e a *Farsa da Boa Preguiça*, em 1961, vinculado ao Teatro de Arena do Recife e, em 1969, com o TPN. A última foi *A Caseira e Catarina*, quando após cinco anos de inatividade, Hermilo e o TPN se despedem dos palcos, em 1975.

As tentativas de Hermilo Borba Filho de criar um teatro nordestino tiveram uma data para seu fim. No entanto, os ideais que ele pretendia permaneceram presentes e vivos. Em 1970, quando Hermilo, já com a saúde debilitada, dá uma pausa nas suas atividades, junto com o TPN, Ariano Suassuna lança o Movimento Armorial, que anseia não só por um teatro popular nordestino, mas toda uma arte popular e isso inclui música, artes plásticas e literatura, de modo geral. Nesse contexto mais amplo, assumido pelo Movimento Armorial, não só o nome de Ariano merece destaque, mas como não lembrar também de Francisco Brennand, Fernando Lopes da Pas, Ângelo Monteiro, Raimundo Carrero, entre outros. No mesmo período em que se inicia o Movimento Armorial, surge em Campina Grande, na Paraíba, um movimento semelhante, do qual faz parte a dramaturga Lourdes Ramalho, que possui uma produção muito próxima à de Ariano Suassuna.

Em meio a tantos nomes, o que ganha grande evidência em todo esse movimento é Ariano Suassuna. O autor chamou a atenção com a encenação do *Auto da Compadecida*, no Recife, em 1956, e no ano seguinte o Teatro Adolescente do Recife encena a peça no Primeiro Festival de Amadores Nacionais, ganhando o prêmio de primeiro lugar. O fato deu a Ariano Suassuna e à sua dramaturgia uma enorme visibilidade, nacional e internacional. Santiago diz que: “[...] a presença de Suassuna se destaca de imediato dentro do panorama do teatro brasileiro contemporâneo, pois é ele o único dramaturgo que tem levado às últimas conseqüências o compromisso do artista brasileiro com as fontes populares da nossa cultura” (SANTIAGO, 2007, p. 22 apud RAMALHO, 2012, p. 60).

Tendo apresentado, ainda que, sumariamente, as raízes de todo esse processo artístico e regional no qual Ariano Suassuna está imerso, julgamos ser oportuno dar um pouco mais de destaque à sua figura. No entanto não seria conveniente fazê-lo aqui para não resumir a ele todo o trabalho realizado por várias pessoas, como já evidenciamos, ao citar outros personagens importantes dessa história. Assim dedicamos o próximo e último tópico deste capítulo a uma breve biografia de Ariano Suassuna, situando o leitor mais intimamente na trajetória do autor, cuja obra selecionamos para este trabalho monográfico.

2.3.3 Ariano Suassuna

Ariano Vilar Suassuna, nasceu em 16 de junho de 1927, na cidade da Parahyba⁶, atual João Pessoa, filho de João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Vilar Suassuna. Quando de seu nascimento seu pai ocupava o cargo de presidente de estado, o que equivale atualmente ao cargo de governador.

Devido às várias revoltas que ocorriam no cenário político nacional desse período, João Suassuna levou a família para morar em Paulista, no estado de Pernambuco. Após sua morte, em 9 de outubro de 1930, Rita e os filhos mudaram-se para a cidade de Taperoá, no sertão da Paraíba. Segundo a ABL, nesta cidade Ariano fez seus primeiros estudos e assistiu a uma peça de bonecos, que na região recebe o nome de mamulengo, e também a um desafio de viola. Esses eventos marcaram toda a vida e obras do autor, que começou a escrever aos doze anos de idade.

6 Alguns documentos apresentam diferenças em relação ao nome da cidade. Com as pesquisas realizadas constatou-se que este foi o último nome da cidade antes desta se chamar de João Pessoa, em 4 de setembro de 1930, conforme pode ser conferido em: <http://www.de.ufpb.br/~ronei/JoaoPessoa/histor.htm> Acesso em: 22 de abril de 2023.

No ano de 1942, a família passou a morar na cidade do Recife, Pernambuco, onde Ariano concluiu os estudos secundários e, em 1946, iniciou os estudos na Faculdade de Direito, na qual fundou o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), uma parceria com Hermilo Borba Filho. Nessa época, ele escreve suas primeiras peças *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), *Cantam as Harpas de Sião* (1948), posteriormente reescrita com o título de *O Desertor de Princesa* (1958), *Os Homens de Barro* (1949) e o *Auto de João da Cruz* (1950), todas essas são tragédias.

Em 1951, volta para Taperoá, onde encena sua primeira comédia, uma peça de mamulengos chamada *Torturas de um Coração*. Em 1952, escreve mais uma peça trágica intitulada *O Arco Desolador*. Em 1953, vem à luz *O castigo da soberba* e, em 1954, *O Rico avarento*.

No ano de 1955, escreve o *Auto da Compadecida*, que foi encenado na cidade do Recife no ano seguinte, sob a direção de Clênio da Rocha Wanderley. A apresentação de imediato ganhou as graças do público e isso deu início a um processo de visibilidade ao autor, que só cresceria cada vez mais daí por diante. Dois anos depois de sua última obra, em 1957, ele escreve *O Casamento Suspeito*, neste mesmo ano o *Auto da Compadecida* é encenado na cidade do Rio de Janeiro no “Primeiro Festival de Amadores Nacionais”, a peça foi ovacionada pelo público e recebeu o primeiro lugar da premiação, esta é a ocasião em que Ariano é aclamado como “um dos nossos maiores dramaturgos” (JÚNIOR, 2018, p. 204). O *Auto da compadecida* foi divisor na trajetória de Ariano Suassuna, a obra foi traduzida em várias línguas, ganhou várias edições e foi levada à teledramaturgia em 1969 com o filme *A Compadecida*, no ano de 1987 é lançado o filme *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* e, em 1999, transformou-se em minissérie da TV Globo, trazendo elementos de outras obras do autor: *Torturas de um Coração* e *O Santo e a Porca*, escrito em 1957. Essa versão fez o *Auto da Compadecida* voltar ao cinema com mais um filme no ano de 2000.

O autor escreveu *A Pena e a Lei* em 1959, sendo levada aos palcos no ano seguinte por Hermilo Borba Filho na estreia do TPN, neste mesmo ano é escrita a *Farsa da Boa Preguiça* que também ganhou os palcos sob a direção de Hermilo Borba Filho, em 1961 e em 1969. No ano de 1956, Ariano escreve a *História de Amor de Fernando e Isaura*, que só foi publicada em 1994. Neste mesmo ano, começa a lecionar na Universidade de Recife nas áreas de arte e cultura. Em 1960, forma-se em filosofia pela Universidade Católica de Pernambuco. Em 1969, assume o cargo de diretor de departamento de extensão cultural da Universidade Federal de Pernambuco e, em 1970, quando o TPN, coordenado por Hermilo Borba Filho, tem uma pausa que praticamente encerra seus trabalhos, Ariano lança o Movimento Armorial,

que busca “realizar uma arte brasileira erudita a partir da cultura popular” (JÚNIOR, 2018, p. 205).

No ano de 1972, escreve uma obra teórico-crítica intitulada *Iniciação à Estética*, uma espécie de herança dos seus trabalhos de professor de estética no curso de Filosofia. De 1975 a 1978 foi secretário da Educação e Cultura de Recife. No ano de 1976, defende a tese de livre docência *A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Foi secretário da Cultura do Estado de Pernambuco de 1995 a 1998 e, depois, de 2007 a 2010. Foi na sua primeira gestão à frente da secretaria de cultura que ele deu início às Aulas Espetáculo, promovendo a valorização da cultura popular, inicialmente pelo estado de Pernambuco e posteriormente por todo o país.

Em 1971 publica o *Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de vai-e-volta*, após 12 anos de trabalhos em sua escrita, essa obra tem uma continuação em *A História do rei Degolado nas Caatingas do Sertão - Ao sol da onça Caetana* (1977) que, segundo a Academia Brasileira de Letras (ABL), foram classificadas pelo autor de “romance armorial-popular brasileiro”.

Em 1987, Ariano Suassuna volta a escrever para o teatro, depois de 25 anos longe deste, com a peça *As Conchambranças de Quaderna*, que só veio a ser publicada postumamente em 2018. Em 1989 é eleito para a Academia Brasileira de Letras, foi recebido em 9 de agosto de 1990, sendo o sexto ocupante da cadeira nº 32; em 1993 na Academia de Letras de Pernambuco; em 2000 na Academia Paraibana de letras.

O autor faleceu em 23 de junho de 2014, aos 87 anos, pouco tempo depois de concluir o *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, ao qual dedicou mais 20 anos de trabalho. Após sua morte, à convite de Manuel Dantas Suassuna, filho do autor, Carlos Newton Júnior assume a tarefa de organizar toda a obra deixada por Ariano. É sob a direção deste que *Dom Pantero no Palco dos Pecadores* é editado, pela editora Nova Fronteira, em 2017, e muitos outros textos foram publicados, reeditados e há ainda muito por vir, como o volume com a poesia completa de Ariano Suassuna. Do que já foi publicado, destacamos o *Teatro Completo*, em 2018, *O Sedutor do Sertão*, em 2020, *A Pensão de Dona Berta e outras histórias para jovens*, em 2021 e *Vida Nova Brasileira e outros textos em prosa e verso*, no ano de 2022.

A obra deixada por Ariano Suassuna é imensa e ainda há muitos trabalhos inéditos, desconhecidos do público, aos quais só ao longo do tempo teremos conhecimento e acesso. No entanto como não é nosso objetivo fazer uma biografia detalhada da vida do autor, o que demandaria um trabalho exclusivo para isso, mas apenas colocar de forma concisa um pouco

de sua trajetória, sobretudo literária, que, embora não atenda a todos os pormenores, coloca em evidência ao menos os pontos principais, consideramos concluída sua apresentação, bem como o primeiro capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO II

3 O MAL NO MARAVILHOSO: DO DIABO BÍBLICO AO DIABO POPULAR

No capítulo anterior, buscamos apresentar os aspectos medievais que, em um processo de continuidade ao longo do tempo, influenciaram a produção literária de Ariano Suassuna. Neste capítulo, adentraremos no domínio do gênero maravilhoso para, a partir dele, estabelecer a correlação da dramaturgia do autor nas obras que serão analisadas, com os aspectos medievais.

Nesse contexto do gênero maravilhoso, nossa concentração estará detida especificamente no maravilhoso cristão, do qual o Diabo, enquanto representação personificada do Mal, constitui-se como uma realidade essencial para o estabelecimento da dicotomia Bem *versus* Mal. Tomaremos, portanto, para a exposição desse conteúdo, como principais aportes teóricos, Jacques Le Goff (1983), Câmara Cascudo (2004; 2006) e o texto sagrado do cristianismo, a *Bíblia* (2019).

3.1 O gênero maravilhoso

O conceito de gênero, originário das ciências naturais, foi assimilado pela literatura mantendo o mesmo entendimento de um conjunto de elementos que possuem uma característica em comum. Na literatura, essas características comuns podem ser estruturais, estilísticas ou temáticas. Muito já se discutiu em relação ao estabelecimento do maravilhoso enquanto gênero literário, pois, como afirma o professor Yves Stalloni, “parece ser muito difícil, para a literatura, chegar a um consenso sobre uma teoria coerente dos gêneros baseada em definições rigorosas e delimitações precisas” (STALLONI 2001, p.16 apud MARINHO, 2006, p. 70). Enfoques epistemológicos divergentes acontecem porque alguns aspectos de determinado texto podem ser vistos por uns teóricos como possuindo semelhança a um grupo literário, enquanto que outros teóricos podem enxergar com distinção.

Segundo o professor André Sena (2021, p. 99), a primeira menção ao maravilhoso (*thaumaston*) aparece na *Poética*, de Aristóteles, para associá-lo ao gênero épico e à tragédia. Entretanto, o primeiro teórico a definir o maravilhoso enquanto gênero literário foi o crítico franco-búlgaro Tzvetan Todorov. Para este, o maravilhoso se estabelece quando “[...] é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado” (TODOROV, 1980, p. 24) e caracteriza-se pela presença do sobrenatural que, segundo ele, constitui a “natureza mesma desses acontecimentos” (TODOROV, 1980, p. 30). Tomando

como base os contos de fada, neles, a presença de seres que se metamorfoseiam para adquirir um disfarce, uma donzela que adormece por tempo indeterminado ao furar o dedo em uma agulha ou mesmo morre ao comer uma maçã envenenada e, em ambos os casos, voltam à dinâmica da vida após o beijo de um príncipe encantado ou de um amor verdadeiro, são fatos incontestáveis e até verossímeis dentro do contexto narrativo, atendendo ao critério da verossimilhança interna. Isso se deve ao fato de que a ordem desse mundo representado, o cosmo no qual ele está inserido, podemos assim dizer, é por excelência sobrenatural. Essas realidades não constituem um acontecimento extraordinário e sobrenatural no mundo natural e ordinário, porque o extraordinário é o que constitui o ordinário da narrativa.

Todorov apresenta tipos de narrativas que justificam o acontecimento sobrenatural aos quais chama de “maravilhoso imperfeito”, são eles: maravilhoso hiperbólico, maravilhoso exótico, maravilhoso instrumental e o maravilhoso cientista. Todos estes, segundo o autor, se opõem ao “maravilhoso puro”, ou seja, quando não há nenhum tipo de explicação, é o caso do maravilhoso pagão. Segundo Nelly Novaes Coelho: “Essa denominação, ‘pagão’, deriva de *pagi*, nome dado a povoações rurais fechadas, formadas por antigos povos invasores que mantinham suas velhas tradições religiosas.” (COELHO, 2012, p. 76, grifo da autora), entre esses podemos destacar os celtas, povos extremamente místicos, que cultuavam a natureza e até materiais bélicos como espadas e machados. Eles eram governados pelos druidas, espécie de sacerdotes e, a partir das druidesas (sacerdotisas) surge a figura da fada.

É importante lembrar que na cultura celta já havia uma dualidade entre o Bem e o Mal. A fada, enquanto uma entidade do Bem, tinha por antagonista a bruxa, que representava o uso dos poderes sobrenaturais para o Mal. Esse destaque é importante pelo fato de que houve entre os celtas e os cristãos, cultura na qual nos deteremos, “[...] um intercâmbio pacífico [...] a partir do qual se deu um verdadeiro sincretismo entre o *espírito mágico* céltico e o *espírito racional* cristão” (COELHO, 2012, p. 76, grifo da autora).

Não vamos nos deter em detalhar as especificidades do maravilhoso pagão ou mesmo colocá-lo em confronto com o “maravilhoso imperfeito” de Todorov. Aqui cabe apenas fazer menção ao trabalho do autor, pelo qual se definiu o maravilhoso enquanto gênero literário, ainda que existam discussões sobre a noção de gênero no entendimento todoroviano. Entretanto, uma vez que este não inclui o universo religioso nos seus trabalhos, migraremos para a exposição do que constitui o “maravilhoso religioso”, mais especificamente o religioso cristão.

3.2 O maravilhoso cristão

Para falarmos da relação entre o maravilhoso e a religião, mais especificamente, o Cristianismo tomaremos como base os estudos do historiador medievalista Jacques Le Goff (1983). Diferentemente da perspectiva literária de Todorov, Le Goff discute a presença do maravilhoso, inclusive o maravilhoso cristão, nos traços culturais da sociedade medieval. Na verdade, falar de um “maravilhoso cristão” é um tema ainda muito controverso e o motivo que leva a isto será posto mais à frente. Por hora interessa saber que é na Idade Média que essas realidades (maravilhoso e Cristianismo) começam a se mesclar. De fato, esse período da história, com o domínio da Igreja, foi tomado por uma atmosfera mística, que tinha o homem como um ser vulnerável às investidas de seres espirituais maléficos e, exatamente por isso, deviam estar unidos às forças do Bem, que no caso correspondem a Deus e tudo o que a ele é inerente, ou seja, os anjos, os santos e a Igreja.

Le Goff (1983) nos diz que entre os séculos V e XI houve uma rejeição ou, ao menos, uma “repressão” do maravilhoso. Isto deve-se ao fato de que este é anterior ao cristianismo e, portanto, faz parte de um aglomerado de coisas, de práticas, de cultura pagã. Era aos olhos da Igreja algo a ser combatido. Entretanto a Igreja executa seu processo de cristianização da sociedade excluindo dela o que há de pagão e aquilo que ela não consegue abolir é modificado até o ponto de se constituir como algo aceitável dentro do cristianismo. É desta forma que, ainda segundo o autor, nos séculos XII e XIII acontece um processo inverso ao que se tinha até então e há, nas palavras dele, uma “irrupção do maravilhoso” (LE GOFF, 1983, p. 22). O autor apresenta como possíveis justificativas para isso a ascensão da pequena e média nobreza que tentam impor uma cultura diferente daquela eclesiástica, ligada à aristocracia, ou, como acabamos de expor, a Igreja já não tinha motivos de combater essa literatura, opinião a qual o pesquisador se alia ao dizer que:

A Igreja já não tem razão, como de fato tinha na Idade Média, para levantar barreiras contra o maravilhoso. Ele é agora menos perigoso, a ponto de a Igreja poder já domesticá-lo, recuperá-lo. É o encontro entre essa pressão proveniente de uma certa base laica e a relativa tolerância da Igreja que explica a irrupção do maravilhoso na época gótica. (LE GOFF, 1983, p. 23).

A partir dessa assimilação cristã do maravilhoso, o autor define três categorias nas quais o gênero se divide: *mirabilis*, *magicus* e *miraculosus*. O *mirabilis* corresponde ao maravilhoso anterior ao cristianismo e que ainda se mantinha nos romances de cavalaria, em que o herói possui dons acima do natural. Os outros dois se definem a partir de uma ótica

cristã. O *mágicus* acaba por ser entendido como ação do Diabo, ou seja, algo maligno e, por fim, o *miraculosus* que se configura, de fato, como o maravilhoso cristão.

É importante trazermos a explicação que Le Goff (1983) dá quanto à origem do termos. Segundo ele, nos ambientes cultos medievais usava-se o termo *mirabilis*, porém o termo que corresponde, de fato, ao que entendemos por maravilhoso é *mirabilia*, em todo caso, estamos diante da raiz *mir* (*miror*; *mirari*), que expressa relação com a visão, mas é importante também notar que no início da palavra *mirabilia* há o verbo *mirare* e, segundo Chiampì, “[...] O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portanto contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos” (CHIAMPÌ, 1980, p. 48 apud MARINHO, 2006, p. 10-11).

Na verdade, Le Goff (1983) diz que o maravilhoso cristão procede do *miraculosus*, ou seja, do milagre. Não provém exatamente, ou unicamente, de algo visível, como seria no *mirabilis* onde as realidades maravilhosas manifestam-se de modo visual. No milagre, o maravilhoso está mais intimamente relacionado ao acontecimento sobrenatural em si mesmo, ainda que este não se manifeste de modo perceptível à visão. Por fim, o milagre no maravilhoso seria um acontecimento sobrenatural, aceitável dentro do próprio contexto de maravilhoso, porém sem explicação. No cristianismo, o milagre continua sendo sobrenatural e aceitável, no entanto entra em questão a origem desse milagre e esse é o motivo da controvérsia no maravilhoso cristão.

No gênero maravilhoso, dois aspectos são muito importantes: o irracional e o imprevisível. O acontecimento maravilhoso é aceitável pela própria natureza da narrativa, no entanto ele não é racional, não é compreensível à lógica humana, bem como é um acontecimento inesperado. Para exemplificar, tomamos novamente os contos de fada. O surgimento da fada madrinha na história da Cinderela é um acontecimento inesperado pelo leitor, que desconhece a história, e pela própria personagem. Conseguir uma carruagem a partir de uma abóbora é inconcebível na lógica humana. No entanto, os dois exemplos são aceitos pela personagem e pelo leitor, visto que o elemento sobrenatural está codificado no interior da própria narrativa.

Na narrativa cristã, esses dois aspectos se perdem, porque o milagre já é esperado e ele sempre é proveniente de Deus. Mesmo que um santo apareça na história ele sempre será o intermediário entre os homens e Deus, o milagre sempre será uma graça de Deus, e a presença de um santo não causa nem expectativa de mudança no enredo, considerando que em todo caso o milagre é esperado. Dessa forma no maravilhoso cristão há um “controle” do sobrenatural. Para exemplificar, tomemos como exemplo o relato do primeiro milagre de

Jesus, no Evangelho segundo João (Jo 2, 1-11). Quando a mãe de Jesus diz a ele que naquela festa de casamento o vinho acabou, tanto a personagem quanto o leitor esperam que o milagre aconteça, que o vinho não acabe, e quando ele acontece, mediante à transformação da água em vinho, os personagens envolvidos e o leitor sabem que a origem desse milagre é Jesus, que é Deus. Portanto, a aceitação do milagre está codificado na própria cultura cristã, para além do texto, diferentemente de um conto de fadas, por exemplo.

Não obstante essa divergência entre as categorias, o maravilhoso cristão existe, difere do maravilhoso (*mirabilis*), mas é marcado por ele. Le Goff aceita existência de um maravilhoso cristão ao dizer que:

Eu tentei, não digo definir — o que seria demasiado ambicioso—, mas identificar um maravilhoso cristão. E há-o, sem dúvida; mas não representa no cristianismo nada de essencial, pelo que tenho a impressão de que se formou apenas porque já havia essa presença e essa pressão de um maravilhoso anterior, perante o qual o cristianismo não podia deixar de pronunciar-se, de tomar posição. (LE GOFF, 1983, p. 21).

Agora que nós já introduzimos o assunto e, não obstante a divergência que o maravilhoso cristão traz em relação ao maravilhoso primitivo, este se estabelece, de fato, mesmo com sua particularidade, em um universo maravilhoso, totalmente imerso no sobrenatural. Podemos agora perguntar: Em que consiste, afinal, o maravilhoso cristão?

O maravilhoso cristão é formado pelo imaginário religioso próprio do cristianismo que tem sua base principal nos textos bíblicos. Esse imaginário vai além da Bíblia propriamente dita e estabelece outra base que é a doutrina católica. É importante destacar que a Bíblia é dividida entre o Antigo Testamento (A.T.) e o Novo Testamento (N.T.), e que o A.T. é formado por textos de origem judaica, apenas o N.T. é cristão propriamente. Os quarenta e seis livros que formam o compêndio do A.T. entram para o grupo dos textos sagrados no cristianismo a partir de uma interpretação de que neles há sinais que apontam para o Cristo e que no N.T. recebem sua plena realização.

Do A.T. são partes importantes para o cristianismo, sem dúvida alguma, o relato da criação do mundo, segundo o qual Deus havia realizado toda sua criação em seis dias, sendo o sexto dia destinado à criação do homem e da mulher e, no sétimo dia, Deus havia descansado após ver que tudo que fez “era bom” (Gn 1, 31). Ainda no A.T., merecem destaque as figuras dos patriarcas Abraão, Isaque e Jacó, também Moisés e a libertação do povo hebreu do Egito em direção à Terra prometida. Além desses, entre tantos outros personagens, merecem destaque os profetas, sobretudo Isaías.

Entretanto são os textos do N.T. que formam a maior parte do imaginário cristão. Nele está contido o relato da vida de Jesus, de forma dividida em quatro Evangelhos, além de escritos dos primeiros cristãos. São do N.T. as duas figuras mais importantes do Cristianismo: Jesus e Maria, sua mãe, não falamos aqui em Deus, pois segundo os dogmas do cristianismo Jesus é o próprio Deus, mesmo sendo o “Filho” ele forma com o “Pai” uma só pessoa. Os Evangelhos narram vários feitos sobrenaturais de Jesus como cura de doenças, ressurreição de mortos, multiplicação de pães, entre outros, são os chamados milagres.

Fazem parte também da narrativa do N.T. uma série de homens e mulheres que seguem a Jesus e que, após este voltar para o céu, têm a tarefa de dar continuidade ao anúncio do Evangelho de Jesus. Esses homens e mulheres têm o poder de realizar vários milagres, como Jesus. São a estes que a Igreja deu o título de “santos”, e não só a estes que fazem parte dos textos do N.T., mas também há muitos outros que viveram posteriormente e tiveram a vida dedicada a Jesus e ao Evangelho. Entretanto, ocupa um lugar importantíssimo, na verdade, o primeiro lugar dentre os santos, a Virgem Maria, mãe de Jesus. Ela é para os cristãos católicos e ortodoxos, só não para os protestantes, proveniente da reforma luterana em 1517, a intermediária entre Deus e os homens, medianeira das graças e ocupa também o posto de advogada dos pecadores, para interceder a Deus pela salvação dos homens.

Existem, porém, outros personagens presentes tanto no A.T. quanto no N.T. e que em nenhum deles tem suas origens devidamente narradas, são os anjos e os demônios. Estes são seres puramente espirituais, criados por Deus e fazem parte de um mundo invisível e sobrenatural. Segundo a fé cristã, houve uma revolta por parte desse grupo de seres sobrenaturais liderada pelo anjo Lúcifer, esse grupo de revoltosos não queriam permanecer submissos a Deus. Lúcifer queria ocupar o lugar de Deus, entretanto ele e seus companheiros foram vencidos pelo Arcanjo Miguel e sua legião de anjos. Os perdedores foram banidos do céu e desde então passaram a perseguir os homens na tentativa de afastá-los de Deus.

É a partir da fé nesses relatos que, na Idade Média, se estabelece, em contraposição aos vários deuses pagãos, a grande dicotomia entre Deus e o Diabo (Lúcifer). Deus é o sumo Bem, que deseja que os homens sejam salvos e recebam a vida eterna, no céu, após a morte corporal. O Diabo é o Mal por excelência, autor e princípio do pecado, que junto com seus anjos, que recebem o nome de demônios, tentam os homens a praticarem atos proibidos por Deus, os pecados, e assim levá-los ao inferno após a morte.

É especificamente sobre esse personagem, o Diabo, que queremos nos debruçar neste trabalho, analisando um pouco da sua representação literária, não vinculada aos textos sagrados. Para isso queremos dedicar algumas palavras exclusivamente sobre ele, dedicando

um tópico para isso, visto que a representação desse ser será analisada nas obras de Ariano Suassuna.

3.2.1 A representação do Mal: o Diabo

Que o mal sempre esteve presente na realidade de cada povo é algo indiscutível, uma vez que é inimaginável a existência de um povo que tenha vivido de tal forma em tal lugar que nunca tenha sido atingido pelo mal e aqui podemos entender esse mal como doenças, guerras, acontecimentos naturais como terremotos, erupção vulcânica e uma seca rigorosa, entre outros, e até mesmo a morte pode ser entendida como algo mau. No entanto, nem sempre esse mal ganhou uma representação específica, uma personificação. Nem mesmo o primitivo o povo judeu, ou seja, os hebreus tinham, bem definido, um ser representativo dessa realidade.

Segundo Nogueira (2000, p. 13 apud SANTOS, 2018, p. 33), foi na época do exílio da Babilônia⁷ que essa concepção de uma entidade maléfica começou a se formar. Lá, os hebreus tiveram contato com o masdeísmo, antiga religião persa caracterizada pela dualidade entre o Bem e o Mal, também com os caldeus, do qual vem a noção de hierarquia demoníaca e, por fim, o contato com os gregos no período helenístico, no qual começa a consolidar-se uma personificação para o Mal.

É no período pós-exílio, por volta do ano 400 a.C (BÍBLIA SAGRADA, 2019, p. 685), que o livro de Jó é escrito, é nele que pela primeira vez o Mal aparece personificado em um texto bíblico. O livro narra a história do justo Jó que, mesmo sendo temente a Deus, começa a sofrer inúmeras desgraças após Satanás ter conseguido de Deus a autorização para atormentá-lo, desde que não lhe tirasse a vida (Jó 1, 6-12). Poderíamos ser acusados de ter esquecido da serpente no livro de Gênesis, mas, de acordo com a narrativa, aquela serpente não é propriamente uma personificação do Mal, embora o texto apresente a serpente como aquela que tenta a mulher à desobediência a Deus. Só interpretando o Gênesis a partir do livro do Apocalipse, escrito por volta dos anos 98 e 100 da era cristã é que se estabelece a relação do Diabo com aquela serpente de Gênesis, quando no capítulo 12 se narra a batalha entre o Arcanjo Miguel e o Dragão, “a antiga serpente” (Ap 12, 7-10). É a partir da relação entre os

7 O exílio da Babilônia ocorreu no século VI a.C. quando o rei Nabucodonosor II, da Babilônia, dominou o reino de Israel e deportou forçadamente os seus habitantes. A primeira grande deportação foi em 598 a.C. quando o templo de Jerusalém foi saqueado e a segunda grande deportação foi em 587 a.C. quando o templo foi destruído. O povo de Israel só voltou para sua terra no ano de 538 a.C. quando o imperador persa Ciro, o Grande, dominou o império babilônico e autorizou o retorno dos exilados. Na Bíblia o exílio é relatado nos livros de Daniel, Jeremias, Esdras, Neemias, Ezequiel e II Reis e II Crônicas. Nota nossa.

textos que o Diabo será visto como autor e princípio do pecado, na busca de afastar os homens de Deus.

É no N.T. que essa personificação do Mal está mais presente, seja pela personagem Diabo, que também recebe outros nomes como Satanás, Dragão, Belzebu e príncipe deste mundo. Na verdade, nos Evangelhos uma única vez esse líder do Mal aparece explicitamente, é na tentação de Jesus, no deserto após seu batismo, narrado nos Evangelhos de Mateus e de Lucas e embora a narrativa de Lucas diga que: “E, terminada toda tentação, o diabo afastou-se dele até o tempo oportuno” (Lc 4, 13) esse retorno não é narrado, mesmo que a teologia veja a sua realização no momento da paixão de Jesus.

Não obstante essa única aparição do Diabo no N.T., ele e seus demônios são citados várias vezes, estes sim aparecem em muitos momentos, como em Mateus 8, 28-34, quando Jesus retira os demônios de dois possessos e os manda para os porcos; também Marcos 7, 24-30; Lucas 7, 37-42; Lucas 13, 10-13. Novamente, em muitos outros trechos, eles são citados; como em João 8, 39-47, em que Jesus disse que o Diabo é assassino e pai da mentira; João 13, 2, quando Judas vai trair Jesus; na primeira carta de Pedro 5,8, na qual o Diabo é comparado a um leão e, por fim, o já citado capítulo 12 do livro de Apocalipse.

Assim, com base nos textos bíblicos que destacamos, e em tantos outros que não foram mencionados, quer de forma independente, quer na relação entre os textos, se estabelecem as bases para a concepção de um Diabo como conhecemos nos dias atuais. Essa representação do Mal está associada a um ser originalmente bom, criado por Deus, mas que se revoltou contra seu criador e por isso foi expulso do céu junto com todos os que o seguiam e tornou-se mal, colocando-se como adversário de Deus e buscando persuadir os homens, de natureza inferior à sua, ao erro. É considerável pôr aqui um dos ensinamentos da Igreja Católica a respeito desse tema, presente no seu Catecismo (CIC): “Satanás ou o Diabo, bem como os demais demônios são anjos decaídos por terem se recusado livremente a servir a Deus e a seu desígnio. Sua opção contra Deus é definitiva. Eles tentam associar o homem à sua revolta contra Deus.” (CIC, 414).

O Diabo é, portanto, o tentador, como se percebe ao relacionar os trechos de Apocalipse 12, 7-10 com Gênesis 3, 1-16 e também o texto de Lucas 4. Ele é a origem do pecado ao ter, ele mesmo, se levantado contra Deus e tentar os homens a fazer o mesmo, é igualmente homicida porque, segundo a Bíblia, “o salário do pecado é a morte” (Rm 6, 23), é mentiroso e enganador porque mentiu para mulher no Gênesis e é também acusador, conforme Apocalipse 12, 10. Além disso, ele é capaz de atormentar os homens, como nos

vários trechos já mencionados, não só os tentando externamente mas também apoderando-se do seu corpo.

É por causa de tudo isso que se consolidou a imagem perversa e maligna do Diabo, que põe medo aos homens, porque o Diabo pode os atormentar nesta vida e após a morte, conforme o Evangelho de Mateus em que Jesus diz: “[...] teme aquele que pode destruir a alma e o corpo na Geena⁸” (Mt 10, 28). Imagem essa bastante difundida na Idade Média pela Igreja (sobretudo a partir dos estudos da escolástica, no qual não nos deteremos, uma vez que não buscamos um estudo teológico) na tentativa de conduzir os homens às práticas religiosas, que poderiam defendê-los desse poderoso inimigo espiritual. Vejamos mais uma vez o que diz o CIC:

Esta situação dramática do mundo, que “inteiro está sob o poder do Maligno” (1Jo 5, 19), faz da vida do homem um combate:

Uma luta árdua contra o poder das trevas perpassa a história universal da humanidade. Iniciada desde a origem do mundo, vai durar até o último dia, segundo as palavras do Senhor. Inserido nesta batalha, o homem deve lutar sempre para aderir ao bem; não consegue alcançar a unidade interior senão com grandes labutas e o auxílio da graça de Deus. (CIC, 409).

Na verdade, essa imagem ainda se mantém na prática religiosa moderna, nos discursos e na preservação dos rituais de exorcismo, para expulsar algum espírito mau que tenha se apoderado de uma pessoa. É importante também destacar que esses poderes sobrenaturais de atormentar e de até mesmo possuir um corpo humano não é algo exclusivo do Diabo, o mesmo se aplica à sua legião de demônios.

3.3 O Diabo na literatura popular: outras faces

Como vimos no tópico anterior, constituiu-se na religiosidade cristã uma imagem altamente perversa do Diabo, que continua a ser difundida nos discursos religiosos e em documentos oficiais, como no caso da Igreja Católica. Não obstante toda a religiosidade popular marcada por práticas devocionais como novenas e procissões, além dos ritos litúrgicos próprios das igrejas cristãs e sem questionar, de forma alguma, a adesão dos indivíduos à fé e à doutrina cristã, criou-se, entretanto, uma concepção popular muito menos aterrorizante do Diabo e, por vezes, até um Diabo bondoso.

8 Geena é uma nomenclatura bíblica, muito presente nos salmos, que corresponde ao que chamamos de “inferno”. Nota nossa.

Sílvia Romero (2007, p. 99-102), no conto “A proteção do Diabo”, narra a história de um príncipe que andando errante por vários reinos encontra uma capela em ruínas na qual está uma imagem de São Miguel, a qual o príncipe manda que seja restaurada. No entanto o artista não fez o restauro da imagem do Diabo, que ficava sob os pés de São Miguel, e o príncipe ordena-lhe que também ela seja restaurada. Um dia, esse príncipe é injustamente acusado de roubo e condenado à morte por enforcamento. São Miguel informa ao Diabo o destino daquele que fora benfeitor de ambos e, então, o Diabo parte em auxílio do príncipe. E, de fato, ele consegue provar a inocência do príncipe. É uma forma de agradecimento ao príncipe pelo zelo que demonstrou para com ele (o Diabo) e não apenas a São Miguel.

Embora essa concepção popular desfigure a aparência maléfica do Diabo, muito se conserva o caráter sobrenatural do personagem, que pode realizar feitos maravilhosos, como a realização de desejos de forma instantânea. Em muitas histórias populares, ocorre uma alteração que muda totalmente a história e o destino do personagem. A cultura popular, desta vez, desconstrói o caráter astucioso do Diabo, de modo que a astúcia que enganou o homem no Éden, conforme a narrativa bíblica de Gênesis, migra de personagem e passa a pertencer ao homem, contra o Diabo. Ou seja, o terrível Diabo se torna vítima de trapaça. É o que o folclorista Câmara Cascudo em seu *Dicionário da cultura popular* chama de “Diabo logrado”, e é sobre esta representação do Diabo que iremos tratar neste tópico.

Ainda segundo Câmara Cascudo, desta vez no livro *Literatura oral no Brasil*, esse “Diabo logrado” está presente não apenas na cultura popular brasileira, mas também em contos populares europeus, africanos e até árabes, nos quais “rara ou impossível é uma vitória do Demônio” (CASCUDO, 2006, p. 345). Ao falar sobre isso, nesta mesma obra, Câmara Cascudo apresenta como exemplo o conto “O Diabo na garrafa”, nessa narrativa, um marido ciumento, ao fazer uma viagem, deixa o Diabo como guarda de sua mulher. No entanto, ao se dar conta de quem se tratava, a mulher prepara para o Diabo uma armadilha, desafiando-o a entrar em uma garrafa. O Diabo, por sua vez, para mostrar-se capaz de tal ato, acaba por entrar na garrafa, sendo preso pela mulher, que fica livre para fazer tudo o que quiser até a volta do marido.

Este é o único exemplo dado por Câmara Cascudo nessa obra, ele apresenta mais quatro contos integrantes desse “ciclo do Diabo logrado”, no livro *Contos tradicionais do Brasil*. São eles: “Toca por Pauta”, “O afilhado do Diabo”, “As perguntas de Dom Lobo” e “Audiência do Capeta”. Para exemplificação, tomemos o primeiro conto mencionado.

O Conto “Toca por Pauta” narra a história de um pescador que todas as noites saía em pescaria com seu barco pelo mar, sempre recebendo a visita de um moço muito bonito que lhe

acompanhava de forma alegre e musical, com seu violão que só possuía quatro cordas, faltavam as cordas Ré e Dó. Depois de muito viajarem juntos, sem nunca terem trocado uma palavra, o pescador resolveu perguntar ao seu companheiro o motivo de faltarem as referidas cordas em seu instrumento, o que não foi bem aceito pelo moço, que não falou sobre o assunto. Curioso de descobrir o motivo da ausência das cordas, o pescador buscou informações com um amigo, que, por sinal, já conhecia relatos daquela natureza, o qual lhe disse para sugerir ao seu companheiro o acréscimo da letra “c” antes das cordas que lhe faltavam, alegando ser uma sugestão dada por Nossa Senhora. Assim procedendo, ocorreu que o moço se jogou ao mar, fazendo a água ferver. Ao voltar à casa de seu amigo para narrar os últimos acontecimentos, descobriu que seu companheiro de muitas viagens era o Diabo e que o acréscimo da letra “c” antes das cordas Ré e Dó formava a palavra “credo”, insuportável ao Diabo.

Narrativas desta natureza permeiam o universo popular, sendo transmitidas muitas vezes apenas de forma oral. Contudo, acabam por influenciar outros gêneros literários como é o caso do texto dramático. A respeito desse, podemos usar como exemplo a peça teatral *Faustino, um fausto nordestino*⁹ (1998), de Eliane Ganem. A obra conta a história do ferreiro Faustino que morava com a família em uma tenda. Certo dia, em meio às suas murmurações, recebe a visita de São Pedro e Jesus Cristo que desejam ferrar o jumento que estão usando como montaria e recebem o convite para passarem a noite na tenda de Faustino. Ao se despedir Jesus Cristo concede ao ferreiro, como agradecimento pela hospedagem, a realização de três desejos, só não poderia ser pedido dinheiro. Faustino pensa e então pede que qualquer pessoa que se sentar num de seus bancos só possa se levantar sob sua ordem, pede também que aqueles que subirem em seu cajueiro só possam descer com sua autorização e, por último, pede que todos que entrarem no seu saco de couro não possa sair sem a devida permissão.

Tendo seus pedidos atendidos, Faustino invoca o Diabo e faz com ele um pacto. Oferece a sua alma em troca de dez anos de riqueza. O Diabo aceita e Faustino passa de ferreiro a um homem muito rico, que morava em um luxuoso castelo. Completados os dez anos, é chegado o momento de cumprir com o acordo. O Diabo, em forma de uma mulher, dirige-se até o castelo de Faustino, mas sendo atraído pela TV, aceita sentar-se em um banco. Acontece que o Diabo não podia mais se levantar do banco, conforme o pedido de Faustino feito a Jesus, só o consegue fazer após aceitar a proposta de aumentar o prazo do pacto por mais dez anos.

9 O título faz referência à obra *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, que trata sobre o pacto demoníaco.

Terminado o tempo, o Diabo volta em forma de uma criança, mas era dia do aniversário de Faustino, que pede para acertar as contas no dia seguinte, enquanto isso o Diabo poderia esconder-se no alto do cajueiro, caindo em mais uma armadilha, pois de lá não conseguia descer, sem autorização. Após conseguir mais uma vez prolongar o pacto por dez anos, Faustino deixa que o Diabo desça do cajueiro. Ao voltar pela terceira vez, o Diabo encontra Fausto como prefeito, em meio a um discurso, e o acusa de ser um homem apenas de palavras e de se beneficiar do dinheiro dos ricos. Fausto tenta fazer com que o Diabo se sente em um banco, mas este não iria cair novamente na mesma armadilha. Fausto então diz que entregará sua alma e que o Diabo pode levar o seu dinheiro que está em seu saco de couro. Devido à sua ganância o Diabo vai em busca do dinheiro e entra no saco, ficando preso, pois este foi o último pedido de Faustino a Jesus. Cansado das trapaças de seu pactário, o Diabo desiste do acordo e não mais volta em busca da alma de Faustino.

A literatura popular está repleta de histórias como essas, que a cada reprodução ganham novos elementos, pois, como afirma o dito popular, “quem conta um conto, aumenta um ponto”. Algumas usam de elementos cristãos para vencerem ao Diabo, como no caso do conto “Toca por pauta”, em outros basta a perspicácia humana e alguns artifícios para ludibriar e derrotar o inimigo, como no conto “O Diabo na garrafa”. Pode-se ainda haver uma mescla desses elementos, fazendo a junção de elementos cristão e da astúcia humana, a exemplo da obra de Eliane Ganem, na qual as constantes trapaças em que cai o Diabo adquirem um caráter humorístico, mas sobre isso dedicaremos o próximo tópico.

3.3.1 O Diabo da graça: o cômico na representação do Mal

Neste último tópico, ainda mostrando as outras faces que o Diabo recebeu na cultura popular com representações contrárias àquela difundida de forma oficial pela Igreja, queremos dedicar umas palavras a alguns textos, dentre tantos, em que a representação do Diabo gera o riso. Essa representação desconstrói, mais uma vez, a ideia de um ser mau, aterrorizante e temível, que só tem coisas más a oferecer, mesmo que pareçam boas. Assim, nós temos uma apresentação do Diabo que, ao invés de fazer medo, faz rir, e por isso o título “Diabo da graça”.

Na verdade, nós já começamos a apresentar um pouco disso no tópico anterior, com a peça *Faustino, um Fausto nordestino*, em que as ludibriações do Diabo são sementes de riso, mas nele o nosso objetivo estava em apresentar o Diabo logrado. Para expor o que agora pretendemos, tomamos como *corpus* de amostra um folheto de cordel, símbolo da cultura

popular, particularmente da nordestina. Vale lembrar que as informações a respeito da origem de muitas obras de cordéis são instáveis ou mesmo inexistentes.

Tomemos o cordel *Como São Pedro enganou o diabo*, de João Severino de Lima¹⁰. Nesse cordel, é narrado que o Diabo e São Pedro tinham cada qual um roçado, no entanto o roçado do Diabo quase não produzia, enquanto que o de São Pedro dava bastante lucro. Propôs então, o Diabo, um acordo, ficando decidido que ambos trabalhariam no mesmo roçado, mas um de cada vez, sem nunca se juntarem. Quando chegasse a colheita, o lucro seria dividido, um ficava com que estava acima do chão e outro com que estava abaixo, afinal, dependendo do tipo de plantação, o lucro poderia estar na parte superior da planta ou na raiz.

No primeiro roçado, o Diabo queria plantar mandioca e assim foi feito. Como o Diabo não era bom conhecedor da alimentação humana, como o era São Pedro, ficou fácil para São Pedro trapacear seu adjunto de trabalho. O texto diz que, chegando à colheita, São Pedro perguntou:

De um modo misterioso
Perguntou na ocasião:
-Satanás, responda agora
Para findar a questão,
Quem perder faz logo a lista,
Você quer o que está na vista
Ou o que está dentro do chão?

Eu quero o que está na vista,
Respondeu o Diabo assim,
Porque o que está na vista
Fica melhor para mim,
Pois em minha opinião
Aqui debaixo do chão
Tudo quanto tem é ruim.

(LIMA, [19--?], p. 4. In: BIBLIOTECA AMADEUS AMARAL, 2002).

Tendo feito uma escolha não muito lucrativa, o Diabo só ficou com folhas, enquanto São Pedro lucrou bastante com as raízes de mandioca. Querendo se vingar, o Diabo propôs plantar mais um roçado. Desta vez foi São Pedro que escolheu a plantação e ficou combinado de se plantar apenas milho. Chegando a colheita São Pedro foi perguntar ao Diabo qual a parte do roçado que ele iria querer, mas desta vez o Diabo já se mostrava atento às trapaças de São Pedro:

10 Há algumas divergências quanto ao autor desse cordel. Oliveira (2013) informa que o autor se chama José Severino de Lima e que o mesmo texto sob o título *Satanás trabalhando no roçado de São Pedro*, recebe por autor José Costa Leite, a capa do folheto ao qual tivemos acesso traz o nome de João Severiano de Lima, no entanto, a ficha catalográfica o apresenta como João Severo de Lima.

São Pedro disse: Satã,
 Eu sei que você não erra
 Cuidado com a resposta
 Para não me fazer guerra,
 Não seja mais pessimista,
 Você quer o que está na vista
 Ou que está dentro da terra?

O Diabo estufou a peito.
 Disse a São Pedro: pois não,
 Posso perder a parada
 Mas dou minha opinião
 Nunca fui, nem sou boboca,
 Pensa que foi a mandioca?
 Quero o que está dentro da chão!
 (LIMA, [19--?], p. 6. In: BIBLIOTECA AMADEUS AMARAL, 2002).

Mais uma vez, o Diabo sai sem lucro algum, porque recebe apenas as raízes do milho. Essa ingenuidade do Diabo, que embora tente se mostrar muito esperto, como se percebe nas expressões “estufou a peito” e “nunca fui nem sou boboca”, e acaba tomando as piores decisões é repleta de comicidade e gera no leitor ou no ouvinte do texto o riso, a partir da ideia do “esperto” que se dá mal. Isso é posto no próprio cordel quando diz que:

Foi uma grande alegria
 Para o povo ali presente
 Batia palma e sorria,
 Satã perdeu novamente,
 Por êle perder de nôvo
 Virou um prazer no povo
 Que quase morria gente.
 (LIMA, [19--?], p. 6. In: BIBLIOTECA AMADEUS AMARAL, 2002).

No livro *Iniciação à Estética*, ao comentar a definição de Bergson sobre o risível, Ariano Suassuna diz que: “[...] nós rimos quando aguardamos alguma coisa viva, móvel, flexível e graciosa como a vida, e, de repente, em vez disso, aparece algo de endurecido, desgracioso e mecanizado.” (SUASSUNA, 2018a, p. 135). No texto do cordel que apresentamos, o riso começa a ser gerado pela escolha “desgraciosa” feita pelo Diabo ao escolher a parte superior da mandioca e não as raízes, aqui o termo “desgraciosa” deve ser entendido como um sinônimo de “desgraçada”, não como relacionado à aparência, ambas as terminologias significam algo “sem graça”, desta forma o Diabo faz uma escolha desgraçada.

O riso se mantém, no cordel, por causa da mecanização. Ainda nessa mesma obra o autor coloca a repetição como uma das formas de mecanização, quando ela aparece com uma determinada regularidade, que o autor chama de “teimosia mecanizada” (SUASSUNA, 2018a, p. 141). No segundo excerto que destacamos, o texto indica que o Diabo, tendo aprendido a

lição com o resultado da primeira colheita, tomará uma decisão sábia, no entanto é o contrário o que acontece. Essa mecanização de escolhas desgraciosas, ou desgraçadas, do Diabo é responsável por manter o riso durante o cordel.

Outros textos da literatura de cordel poderiam ser aqui usados para exemplificação, como “O Sócio do Diabo”, de Augusto Ferreluso, e “O Velho que enganou o Diabo”, de José Antônio Torres, ambos também catalogados em *Cadernos técnicos 1* (2002)¹¹. No entanto, podemos expor aqui mais um exemplo, dado a partir das obras de Ariano Suassuna, que apaixonado pela cultura popular, possui uma literatura que causaria mais surpresa a ausência dessa tradição de um Diabo logrado e fazedor de riso, do que sua presença. Isso pode ser evidenciado no trecho a seguir, retirado do *Auto da Compadecida*.

MANUEL

(Ao Encourado.) Anote aí negação do livre-arbítrio contra João.

ENCOURADO

Está anotado.

MANUEL

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

(SUASSUNA, 2018b, p. 149).

No excerto em destaque, nota-se uma espécie de “pegadinha” feita por Manuel (Jesus) ao Encourado (Diabo). Neste caso, o riso é gerado pela “inversão”, também colocadas por Ariano Suassuna como uma situação cômica (SUASSUNA, 2018a, p. 140). O leitor espera que Manuel, sendo Jesus (Deus), possua uma personalidade séria, prevista até mesmo pelo fato de a cena ser um julgamento e que Manuel detém o posto de juiz. Entretanto, o personagem causa uma inversão dessa personalidade esperada ao assumir uma postura mais flexível, e que já era exposta em trechos anteriores ao destacado, de forma que a constância dessa inversão serve para manter o aspecto cômico na referida obra. Vale, ainda, destacar a nomenclatura “Encourado” para referir-se ao Diabo, trata-se uma referência às narrativas medievais em que as mulheres que dormiam com os *courrils* ou *coouros*, diabos dançarinos, eram chamadas de “encouradas” (COELHO, 2012).

Outros trechos dessa mesma obra de Ariano Suassuna poderiam ser postos à mostra aqui, e também de outras obras do autor em que a representação do Mal recebe influência da concepção popular de um Diabo suscetível de ser enganado, feito de bobo, e mesmo quando

11 Esta é a mesma obra da qual foi retirada o cordel *Como São Pedro enganou o Diabo*. A referência da obra completa pode ser encontrada na referência do cordel, ao final do trabalho.

parece estar vencendo ocorre, no enredo, alguma peripécia que o faz perder. São exemplos dessas obras o já mencionado *Auto da Compadecida*, *As conchambranças de Quaderna*, bem como o *Auto de João da Cruz* e a *Farsa da Boa Preguiça*, sobre estas últimas deteremos nossa análise no próximo capítulo, na qual abordaremos um pouco mais desse aspecto cômico posto na representação do Mal.

CAPÍTULO III

4 O MARAVILHOSO NA DRAMATURGIA DE ARIANO SUASSUNA: A REPRESENTAÇÃO DO MAL COMO PONTE ENTRE O MEDIEVAL E O CONTEMPORÂNEO.

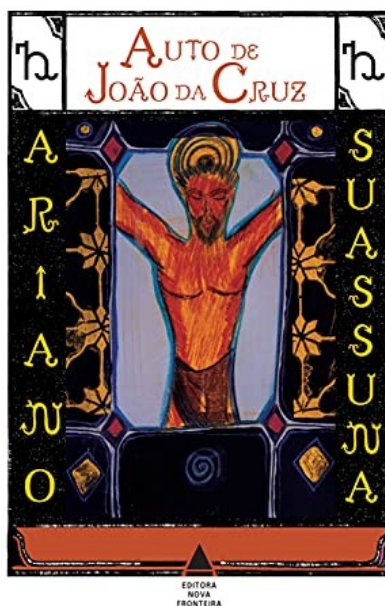
Neste último capítulo, iremos nos deter na análise de como o Mal é personificado nas obras *Auto de João da Cruz* e *Farsa da Boa Preguiça*, do autor Ariano Suassuna, bem como buscaremos expor os elementos que auxiliam na construção dos seus personagens. Muitos desses elementos são de origem religiosa, provindos do cristianismo, de modo que o uso dos textos sagrados dos cristãos, ou seja, a Bíblia, será recorrente na elaboração da análise.

Convém destacar, desde já, que o Cristianismo não é a única fonte de inspiração da qual o autor se serve para a construção de seus personagens, ele também se utiliza de outras influências. Além da já mencionada Bíblia (2019), também formarão o aporte teórico deste capítulo George Minois (2003), Monteiro Filho (2012), Jean Chevalier (2018), e o próprio Ariano Suassuna (2018a), com seu livro *Iniciação à Estética*.

Iniciaremos fazendo uma breve apresentação das obras, para que não nos detenhamos em apenas alguns personagens e acabemos por desconsiderar o enredo das obras, dentro dos quais os personagens analisados são importantíssimos. Após essa sucinta apresentação, dissertaremos sobre os personagens que vinculam-se ao Bem, afinal Bem e Mal são realidades que estão sempre juntas.

4.1 Auto de João da Cruz

Imagem 1 – *Auto de João da Cruz* (capa)¹²



Fonte: Amazon (2023)¹³

Os primeiros textos dramáticos escritos por Ariano Suassuna são tragédias que remetem à época em que ele ainda era estudante de direito, no Recife. Os textos seguem a ordem cronológica de: *Uma mulher vestida de sol* (1947), *Cantam as harpas de Sião* (1948), *Os homens de Barro* (1949) e *Auto de João da Cruz* (1950). Segundo Júnior, essas obras passaram “[...]por um processo de reescritura nos anos subsequentes, notadamente após o *Auto da Compadecida* (1955), obra que representa, sem dúvida, a maturidade absoluta indiscutível do autor no campo da literatura dramática” (JÚNIOR, 2021, p. 11).

A obra *Auto de João da Cruz* foi escrita em 1950, totalmente em verso, entretanto o texto foi reescrito, provavelmente em 1957, após o sucesso do *Auto da Compadecida*. Na segunda versão, o autor apresenta um texto mais prosificado e teatral. Ainda no ano de 1957, a peça teve sua primeira montagem, realizada pelo Teatro do Estudante da Paraíba, já na

12 Capa da edição da Nova Fronteira, publicada em 2021. A capa, bem como outras ilustrações presentes nesta edição são obras de Manuel Dantas Suassuna, filho de Ariano Suassuna. Atenção à “tipografia armorial”, usada para o título da obra e o nome do autor.

13 Disponível em: <https://m.media-amazon.com/images/I/51vTGkbjmKS.jpg>. Acesso em: 19 de março de 2023.

versão reescrita, de modo que a versão original nunca foi levada aos palcos. Ainda segundo Júnior (2021a), essa foi uma montagem amadora e não foi considerada boa. Após sessenta e dois anos, o texto voltou a ser encenado pela companhia de teatro OmondÉ, no ano de 2020, em uma versão profissional.

Ariano Suassuna nunca escreveu por profissão, uma vez que ele era professor universitário, além de ter desenvolvido outras atividades durante a sua vida. O autor escrevia, de fato, por vocação literária, no entanto a preocupação em publicação das obras não era sua marca. O *Auto de João da Cruz* só veio a ser publicado pela primeira vez no ano de 2018, como parte do *Teatro Completo*, ou seja, quatro anos após a morte do autor, ocorrida em 2014. A obra recebeu uma edição independente em 2021. Somente a partir das publicações é que o público teve a possibilidade de acesso e de conhecimento do texto.

O *Auto de João da Cruz* encena a história de um carpinteiro, pobre, morador do sertão da Paraíba, que mais do que os bens necessários para sobreviver e ter uma vida digna, anseia por poder, possivelmente como uma forma de superar em grande estilo as suas dificuldades. No primeiro ato, o desejo desenfreado de João acaba resultando em um pacto com as forças infernais que, na obra, são representadas por dois personagens: o Cego e o Guia. Realiza-se o pacto, que possui uma espécie de divisão em três níveis, em cada um deles João, que passou a chamar-se João sem medo, recebe “objetos mágicos”, pelos quais deve oferecer algo em troca, de modo que cada vez mais o personagem vai se entregando ao poder do Mal. Conforme o protagonista avança no segmento do pacto, ele acaba por ter que tomar atitudes que particularmente lhe são indesejáveis, entre elas a condenação injusta de uma mulher, que posteriormente descobre ter sido sua mãe.

O pacto finalmente é quebrado quando “João sem medo”, para salvar a vida de um amigo chamado Silvério, que lhe tinha salvado da morte quando ainda era criança, desobedece a uma das exigências do acordo. Vale ressaltar que, em contrapartida à ação das forças infernais, há a atuação das forças celestiais representadas pelo Anjo da Guarda e pelo Anjo Cantador, no intuito de conseguir trazer João de volta ao caminho do bem. Após sua morte, João da Cruz é levado ao julgamento celestial, no qual o Cego lhe acusa de vários crimes, na tentativa de conseguir sua condenação, mas com ajuda de Regina, personagem que nesse momento exerce o papel de advogada dos pecadores, assim como a Virgem Maria no *Auto da Compadecida*, e do Anjo da Guarda, ao fim do ato João da Cruz acaba por ser salvo. Vale ressaltar que “Regina”, em latim, significa “rainha”, o que lembra a oração da “Salve Rainha” (*Salve Regina*), que invoca a Virgem Maria como “mãe de misericórdia” e como

“advogada”, de forma a aproximar ainda mais a personagem Regina da Virgem Maria, no *Auto da Compadecida*.

Para a criação desta obra, Ariano Suassuna baseia-se em três folhetos do Romancero Popular Nordestino: *História de João da Cruz* (Leandro Gomes de Barros), *História do Príncipe do Reino do Barro Branco* e a *Princesa do Reino do Vai-não-torna* (Severino Milanês) e *O Príncipe João sem medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes* (Francisco Sales Arede) (SUASSUNA, 2021, p. 28).

4.2 Farsa da Boa Preguiça

Imagem 2 - *Farsa da Boa Preguiça* (capa)¹⁴



Fonte: Amazon (2023)¹⁵

A Farsa da Boa Preguiça foi escrita no ano de 1960 e encenada pela primeira vez no ano seguinte, depois disso já foi levada, muitas vezes, a diferentes palcos. Essa é uma obra que mostra um autor maduro em seus pensamentos e mesmo na sua dramaturgia, de fato, o próprio Ariano Suassuna a tinha como sua peça preferida. Carrero afirma que: “[...] sendo a *Farsa da Boa Preguiça* essa espécie de súpula de todo o teatro de Suassuna, é nela que o escritor atinge os momentos mais altos de sua obra literária ‘para os palcos’.” (CARRERO,

¹⁴ Capa da edição da Nova Fronteira, publicada em 2020. Com ilustrações, inclusive a capa, também de Manuel Dantas Suassuna, filho do autor. Nela também já se fazia uso da “tipografia armorial”, observe-se que o estilo da capa é o mesmo do *Auto de João de Cruz*, publicado no ano seguinte, de forma que a editora publica as obras com o mesmo designer, como que uma coleção.

¹⁵ Disponível em: <https://m.media-amazon.com/images/I/51TT90cpuSL.jpg>. Acesso em: 19 de março de 2023.

2020). Seguindo esse pensamento, pode-se dizer que, de certo modo, o autor teria ficado satisfeito com sua contribuição para o teatro brasileiro, de forma que, após a escrita desta peça, ele afasta-se do teatro e dedica-se à produção de romance e só vinte e sete anos depois volta a publicar um texto dramático, a peça *As Conchambanças de Quaderna*, em 1987.

A *Farsa da Boa Preguiça* é uma obra dividida em três atos, de certa forma independentes, porém com os mesmos personagens, que fazem os atos se relacionarem de tal modo a formar uma ordem harmoniosa. Servem como fonte de inspiração para sua produção uma peça de mamulengo chamada “O Rico avarento”, os contos populares “São Pedro e o queijo”, “O rabo do macaco”¹⁶, “O homem que perde a cabra”, e uma notícia de jornal¹⁷ (SUASSUNA, 2020, p. 27). Nesta obra, o autor defende a “preguiça de Deus”, termo pelo qual designa o ócio criador dos escritores e artistas, de modo geral, representado pelo poeta popular Joaquim Simão. Ao mesmo tempo, critica a “preguiça do Diabo”, representada pela falsa intelectual Clarabela, que se diz apaixonada pela arte e leva a vida à sombra do seu marido, Aderaldo Catação, um homem que enriquece às custas do trabalho do povo pobre e sofredor, e que é constantemente traído por sua esposa.

Durante toda a peça, haverá a participação e intervenção maravilhosa dos seres celestiais. Jesus aparece como uma espécie de narrador e com o nome de Manoel carpinteiro, junto a ele estão Miguel Arcanjo e Simão pescador (São Pedro), que assistem aos acontecimentos e, em determinado momento, entram em cena junto aos demais personagens. Também são personagens da peça os seres infernais Andreza, Fedegoso e Quebrapedra, que buscam sempre convencer Joaquim Simão e sua esposa Nevinha a cometerem adultério, o que constitui a trama da farsa. Por fim, se dá um embate em que os seres infernais querem levar Aderaldo, Clarabela, Nevinha e Simão para o inferno. Simão pede a ajuda de São Pedro, que acaba nas mãos de Quebrapedra. O duelo só é encerrado com a intervenção de São Miguel Arcanjo que salva São Pedro, Simão e Nevinha. Aderaldo e Clarabela são salvos mais adiante pela oração de Nevinha e Simão.

16 Suassuna não cita o nome da história quando apresenta as obras que o influenciaram. Conforme uma pesquisa realizada na internet, trata-se do conto “O rabo do macaco”, de Monteiro Lobato. Disponível em: <https://contobrasileiro.com.br/o-rabo-do-macaco-conto-de-monteiro-lobato/> Acesso em: 28 de novembro de 2022.

17 O autor não explicita ou mesmo dá indícios do assunto dessa notícia.

4.3 A representação do Mal

Os próximos tópicos deste capítulo consistem na análise do *corpus*, que há pouco foi apresentado. Como é nosso objetivo, essa análise estará centrada na representação do Mal, entretanto iniciaremos falando sobre as alegorias do Bem, pois, embora sejam realidades opostas, estão sempre interligadas, uma vez que só existe algo mau porque existe algo bom, o contrário também é verdadeiro.

Buscaremos fazer uma análise conjunta das obras a partir de características comuns a ambas. Desta forma, a análise será dividida de modo a atender os principais elementos que compõem os personagens, apresentando partes das obras que comprovam esses posicionamentos. Os aspectos próprios de cada obra, ou seja, que não estão presentes nos dois textos, também serão analisados nos últimos tópicos. Inicialmente faremos alusão às alegorias do Bem e, logo em seguida, às do Mal, sobre as quais nos deteremos durante todo o prosseguir da análise. Destacamos que os aspectos bíblicos fazem parte da construção desses personagens e serão privilegiados na análise.

4.3.1 As alegorias do Bem e do Mal

As duas obras escolhidas têm seus enredos permeados, do início ao fim, pelo maravilhoso cristão reflexo direto da cultura medieval, de forma que o duelo entre o Bem e o Mal é tão constante nas obras quanto no próprio cristianismo. Muitas vezes, nos textos bíblicos, sobretudo nos Evangelhos, se relata o embate entre Jesus Cristo e as forças do Mal, embora apenas uma vez Jesus e o Diabo sejam postos lado a lado. Isso ocorre quando Jesus, após ser batizado por João Batista, vai para o deserto e lá é tentado pelo próprio Diabo. Esse acontecimento é narrado nos Evangelhos segundo Mateus e Lucas, Marcos não detalha o acontecimento, limita-se a relatar que: “Ele permaneceu no deserto durante quarenta dias, sendo tentado por Satanás” (Mc 1, 13). Todas as outras vezes, a força do Mal é representada por demônios, e não propriamente pelo Diabo. Como podemos ver em Marcos 1, 21-28, quando Jesus entra na sinagoga de Cafarnaum e um homem possuído por um demônio grita: “Que queres de nós, Jesus Nazareno? Vieste para nos arruinar? Eu sei quem tu és: o Santo de Deus!” (Mc 1,24) e Jesus reage dando a ordem “[...] Cala-te, sai dele!” (Mc 1,25).

Este é um dos trechos dos Evangelhos que mostram essa ação do Mal, personificada em outros seres que não é o grande e temível Diabo. No *Auto de João da Cruz* e na *Farsa da Boa Preguiça*, esse duelo será ainda mais mediado, porque tanto as forças do Mal, quanto as

forças do Bem, não serão personificadas por seus grandes representantes. Mesmo na *Farsa da Boa Preguiça*, na qual Jesus faz parte dos personagens, ele não interfere nos acontecimentos.

Desta forma, no *Auto de João da Cruz* o Bem está representado, sobretudo, nas figuras do Anjo da Guarda e do Anjo Cantador. Os anjos são seres espirituais, criados por Deus, que possuem uma natureza perfeita e estão em contato direto com o próprio Deus. Esses seres espirituais já faziam parte do imaginário religioso judaico, como pode ser evidenciado no livro de Gênesis, que faz parte da Torá judaica, quando, após expulsar o homem e a mulher do Jardim do Éden, Deus coloca os anjos para guardarem a entrada do jardim, impedindo que o homem, tentando voltar ao Jardim, comesse da Árvore da vida (Gn 3,24). Ainda no livro do Gênesis, o justo Ló é avisado por anjos sobre a destruição das cidades de Sodoma e Gomorra (Gn 19-21). E quando Deus põe Abraão à prova e pede que este ofereça o seu filho em sacrifício, é um anjo que o impede de matar a criança (Gn 22,11-19). Não só nesses episódios, mas em muitos outros, os anjos são mencionados no Antigo Testamento.

O fato é que os anjos entram para o imaginário religioso cristão e são muitas vezes mencionados no Novo Testamento. O conceito de “anjo da guarda” já está presente no Antigo Testamento, porém de modo um pouco latente, embora no livro do Êxodo (23,20-23) isso seja posto, como também o livro de Tobias reforça bastante essa ideia. No entanto, essa concepção de que cada pessoa é acompanhada por um anjo ganha força no Evangelho quando Jesus diz “Atenção! Não desprezeis um só destes pequenos! Eu vos digo que seus anjos, no céu, contemplam sem cessar a face do meu Pai que está nos céus.” (Mt 18,10), a partir daí, entende-se que não só as crianças, mas cada pessoa tem um anjo responsável por lhe guardar durante a vida. A Igreja Católica afirma que:

Desde o início até à morte, a vida humana é acompanhada por sua proteção e por sua intercessão “Cada fiel é ladeado por um anjo como protetor e pastor para conduzi-lo à vida.”. Ainda aqui na terra, a vida cristã participa, na fé da sociedade bem-aventurada dos anjos e dos homens, unidos em Deus. (CIC, 336).

A seguir destacaremos uma das participações do Anjo da Guarda na obra, mais especificamente no julgamento de João da Cruz, quando o anjo surge como testemunha do arrependimento de João, fato essencial para que ele seja absolvido dos seus erros e receba a salvação:

ANJO DA GUARDA
Eu sei como morreu seu filho, pai.

REGINA

Então fale. João da Cruz se arrependeu?

ANJO DA GUARDA

Arrependeu-se. E morreu dizendo: “Saí de casa numa noite de Natal, talvez seja remido no Natal!”

(SUASSUNA, 2021, p. 189-190).

O Anjo Cantador, que aparece na obra, é um personagem coadjuvante do anjo da guarda, tudo que foi dito a respeito dos anjos se aplica a esse personagem, que é acrescido do ensinamento bíblico de que os anjos louvam a Deus sem cessar (Lc 2, 13-14; Ap 5, 11-12. 7, 11-12), o que Ariano Suassuna personifica fazendo o uso da figura do cantador de viola, muito comum na tradição popular nordestina. Isso fica evidente no excerto abaixo, que faz parte da cena do julgamento de Silvério, em que o Anjo Cantador, a pedido de Regina, relata a vida do réu. A musicalidade e o aspecto de improvisação, devido às interferências do Cego, comum aos duelos musicais dos cantadores populares, são marcados na leitura do texto:

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 este 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,
 sofreu muito no deserto
 e morreu arrependido.
 (SUASSUNA, 2021, p. 182-183).

Na *Farsa da Boa Preguiça*, há ainda mais uma representação angélica, logo falaremos dela. Antes é preciso destacar ainda a personagem Regina¹⁸, que não constitui propriamente uma alegoria do Bem, mas é ela que, ao final da peça, assume o posto de advogado de defesa, em favor de Silvério e João da Cruz. Vejamos alguns momentos da intervenção de Regina:

REGINA
 Mas seja compassivo com 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 ou enormes animais emudecidos
 pela morte!

[...]

REGINA
 João renunciou ao poder, à glória, a tudo, para salvar
 o amigo. E deixou tudo isso, depois, para procurar, na
 gruta, o caminho do arrependimento. Afaste-se daqui,
 cego maldito! E que o juiz liberte João das chamadas
 imortais desse tormento!
 (SUASSUNA, 2021, p. 183-188).

Dessa forma, Regina, no *Auto de João da Cruz*, equivale à *Compadecida*, no *Auto da Compadecida*, intercedendo em favor da salvação dos pecadores, de modo que os personagens julgados, João da Cruz e Silvério, alcançam a salvação, não obstante os seus erros durante a vida. É importante esse destaque à Regina, pois na cena do julgamento ela assume um papel importante e, por meio dela, se estabelece, nesta análise, o primeiro elo entre a obra de Suassuna e o medievalismo. O teatro de Ariano Suassuna, tal qual teatro medieval, busca sempre salvar o seu personagem, como forma catequética de mostrar a soberania de Deus, inclusive sobre o Mal, uma vez que sendo Deus o “todo poderoso”, não poderia jamais perder para alguém, inclusive para seu maior inimigo, o Diabo.

Dito isso, podemos passar às alegorias do Bem na *Farsa da Boa Preguiça* e, como já dissemos, nela há mais uma representação angélica, essa diz respeito a São Miguel Arcanjo que, segundo a fé cristã, é um anjo guerreiro, chefe do exército celestial. Especificamente sobre esse anjo, há poucas menções nos textos bíblicos, apenas quatro: duas vezes no livro do

18 Segundo Júnior (2021a), a personagem Regina não fazia parte da primeira versão do texto, sendo inserida quando a obra é reescrita pelo autor, de modo que a personagem assume as falas que antes eram reservadas ao coro.

profeta Daniel (A.T.); na carta de Judas e no livro Apocalipse de São João, no qual é narrada a batalha de São Miguel contra o Diabo, que no texto é denominado de “Dragão”. Essa narrativa se encontra no capítulo 12 (7-9), já mencionado no capítulo anterior deste trabalho.

Não só São Miguel e não só anjos constituem o maravilhoso cristão nessa obra. Também se faz presente São Pedro que recebe o nome de Simão Pedro. Essa nomenclatura refere-se aos dois nomes que esse personagem recebe nos textos bíblicos, seu nome originário era Simão, conforme o Evangelho de Marcos (1,16-18), entretanto é o próprio Jesus que dá a Simão o nome de Pedro, após este professar sua fé em Jesus como o filho de Deus (Mt 16,15-18).

Por fim, mas de modo algum sendo menos importante, a obra de Suassuna apresenta, como uma espécie de narrador, Jesus Cristo, sob o nome de “Manuel carpinteiro”. O nome Manuel constitui uma forma popular de “Emanuel” nome pelo qual o Messias seria chamado, conforme o profeta Isaías (7,14). O termo carpinteiro diz respeito à profissão de Jesus, sendo ele filho de José, o carpinteiro, herdou do pai a profissão (Mc 6,3).

Diferente do *Auto de João da Cruz*, em que os personagens do imaginário religioso, tanto do Bem quanto do Mal, são integrantes ativos em todo o enredo, na *Farsa da Boa Preguiça*, durante quase toda a obra esses seres celestiais apenas assistem ao que acontece. São Pedro defende o seu homônimo, o poeta Simão, enquanto São Miguel toma o partido de Aderaldo. Jesus não assume nenhum posicionamento, literalmente fica no meio, entre São Pedro e São Miguel. Apenas no terceiro ato é que esses personagens entram, de fato, no enredo. Aparecem disfarçados de mendigos para testar a bondade de Aderaldo, mas nenhum deles recebe o auxílio que buscam. São Miguel e São Pedro acabam por amaldiçoar o personagem:

MIGUEL ARCANJO
 [...] O Diabo do Inferno que persiga
 esse miserável, na comida,
 na bebida, no estudo, na dormida,
 de noite, de dia
 e no pino do meio-dia!
 (SUASSUNA, 2020, p. 216).

Ambos os santos usam a mesma fórmula para amaldiçoar. Assim, na obra de Ariano Suassuna, há uma inversão de papéis no que se refere à função dos santos, uma vez que estes devem abençoar e não amaldiçoar. Como vimos no tópico 3.3.1 do capítulo anterior, essa inversão é um agente gerador do riso e constitui um recurso usado pelo autor para manter a comicidade na obra. Jesus é o único que não amaldiçoa o personagem Aderaldo ao não

receber nenhuma esmola, no entanto, em sua fala, ele lembra a maldição dita por São Miguel e São Pedro:

MANUEL CARPINTEIRO
 Está bem, ele mesmo é quem escolhe!
 Depois não se queixe quando as forças do Mal
 envenenarem as fontes de água pura de sua vida,
*e o Diabo venha a pegá-lo, na comida,
 na bebida, no estudo, na dormida,
 de noite, de dia
 e no pino do meio-dia!*
 (SUASSUNA, 2020, p. 228, grifo nosso).

Mais à frente, os santos voltarão a tomar parte no enredo quando São Pedro é invocado por Simão para ajudá-lo contra os demônios que querem levá-lo para o inferno. São Pedro acaba por não ajudar muito e tanto ele quanto Simão são libertos graças à intervenção de São Miguel:

SIMÃO
 Os pestes estão me carregando!
 Desarreda, viu?
 Ai, que o negócio está se apertando!

SIMÃO PEDRO
 Pro lado de cá também!
 Desarreda, viu, Seu Cão?
 Desarreda, que eu não vou!
 Desarreda, que eu não vou!
 E desarreda, que eu não vou!
 Parece que eu estou indo?
 São Miguel!

Toca uma corneta e entra MIGUEL, com espada e lança.

MIGUEL ARCANJO
 Desaba, canalha! Acaba essa confusão!
 Desarreda tudo quanto é de Diabo, aí,
 que este aqui é São Miguel
 e esse aí é o Príncipe dos Apóstolos,
 o Chaveiro do Céu!
 Acaba com confusão,
 que o outro é o protegido dele,
 o poeta Joaquim Simão!
 Aqui estou, com minhas legiões,
 meus mensageiros de fogo, meus pássaros de Sol, meus Gaviões,
 meus Anjos, meus Arcanjos,
 meus Serafins e Querubins,
 meus Tronos, Potestades e Dominações!

FEDEGOSO
 Ai! Corre, que é São Miguel!

MIGUEL ARCANJO
 Corre, canalha! Carga!
 Carga de cavalaria nessa canalha!
 São Jorge, cerque por lá,
 que eu garanto a retaguarda
 pelo lado de cá!
 (SUASSUNA, 2020, p. 250-251).

Passemos agora às alegorias do Mal nas obras, uma vez que elas já foram mencionadas. Continuando na *Farsa da Boa Preguiça*, são três os personagens que representam as forças do Mal: Andreza, Fedegoso e Quebrapedra. Desde o início da peça, esses personagens são identificados como demônios. O narrador, Manoel Carpinteiro, em sua primeira fala, que abre a peça diz, referindo-se ao já citados personagens: “Embaixo, três Demônios que aqui passam” (SUASSUNA, 2020, p. 30). Mesmo que, desde o início da trama, esses três personagens sejam apresentados como “Demônios”, isso pode parecer ao leitor que eles são personagens maus, mas que não constituem, efetivamente, demônios no sentido denotativo, de um ser de natureza espiritual e perversa, o que só ficará claro ao decorrer da história, como veremos a diante. Isso se deve ao fato de que os personagens aparecem como pessoas comuns, sem nenhuma caracterização que lembre o demoníaco, como chifres e rabo.

Quanto ao nome dado aos personagens, não encontramos nenhuma fonte que trouxesse para eles alguns significados, restando apenas a nossa própria interpretação. Fedegoso é uma junção de “fede”, ou seja, cheira mal, com “gozo”, são termos antagônicos, pois algo que fede está estragado, ruim, e gozo significa algo bom. A junção deles transmite um caráter moralizante de que as coisas do Diabo, por mais que sejam atraentes e, por vezes, satisfatórias (gozo) elas são, em sua essência, coisas más, tão ruins quanto algo que “fede”.

Quebrapedra lembra a representação dos malfeitores condenados a trabalhar em pedreira e pode ser relacionado ao fato do Diabo ser um malfeitor, ou seja, alguém que faz o mal, e conforme a Bíblia, já foi julgado (Jo 16, 11) e condenado (Ap 12,9). O termo pode ser ainda relacionado à queda de Lúcifer do céu, o que teria gerado um impacto muito forte na terra, ao ponto de quebrar pedras. No que se refere a Andreza, não há nenhuma especulação.

Fedegoso, Quebrapedra e Andreza revelam-se, no terceiro ato, como diabos, sob os nomes de Cão Coxo, Cão Caolho e Cancachorra, respectivamente. Ambos os nomes possuem em comum a relação com o cão. Essa relação pode se estabelecer pelo fato de que o Diabo, na cultura popular, é muitas vezes chamado “Cão”, como ocorre na fala de Simão Pescador (Cf. p. 67), mas é interessante destacar que em muitas culturas o cão é um animal relacionado ao

Mal e guardião dos infernos. Como afirma o escritor, filósofo e teólogo Jean Chevalier: “Não há, sem dúvida, mitologia alguma que não tenha associado o cão [...] à morte, aos infernos*, ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis regidos pelas divindades ctonianas ou silênicas.” (CHEVALIER, 2018, p. 176).

Na mitologia grega, por exemplo, Hécate, a deusa das trevas, não só era acompanhada por uma matilha, como também podia assumir a forma de um cão, além de receber uma representação tripla, assim como ocorre na personificação do Mal na obra de Ariano Suassuna. No que diz respeito aos adjetivos que constituem os nomes dos diabos, sabemos que “coxear, do ponto de vista simbólico, significa um defeito espiritual” (CHEVALIER, 2018, p. 297), desse modo, mesmo que o personagem em questão não seja “fisicamente” coxo o autor põe essa referência em seu nome, enfatizando a sua natureza maléfica. Quanto ao Cão Caolho, este também possui uma deficiência, neste caso no olho, essa deficiência pode, assim como coxear, significar um defeito espiritual. Essa terminologia possui o mesmo significado que é aplicado ao personagem Cego, do *Auto de João da Cruz*, no entanto deixaremos para abordar sobre isso um pouco mais à frente, quando apresentaremos este outro personagem. Por fim, Cancochorra parece apenas a junção dos sinônimos cão e cachorro, flexionado ao feminino, uma vez que a personagem é assim representada.

Os três personagens se unem a partir do tema do adultério, que é um pecado condenado na Bíblia (Ex 20,14). Andreza incentiva Nevinha a cometer adultério contra seu esposo, Simão, unindo-se a Aderaldo, que muito a deseja. O mesmo faz com Simão em relação à Clarabela. Fedegoso e Quebrapedra, em alguns trechos, são apresentados como amantes de Clarabela, que é casada com Aderaldo. O excerto abaixo mostra essa relação entre Clarabela e Fedegoso. Mais à frente, analisando outro aspecto na obra, será destacada também essa relação entre Clarabela e Quebrapedra.

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, e até sua alma!

CLARABELA
Ah, como tudo isso é refinado,
como é belo e delicado!
Então você quer até minha alma, hein?
Não se contenta mais com meu corpo,
do qual já está inteiramente apossado!
Quer também se apossar da alma!
(SUASSUNA, 2020, p. 191-192).

É interessante notar a relação que se estabelece entre o corpo e o espírito. Da mesma forma que as boas ações se configuram no enriquecimento da alma, o pecado mesmo sendo um ato cometido corporalmente, possui reflexos diretos na alma. Na fala de Fedegoso é notória essa relação, quando ele diz que deseja a alma de Clarabela, esta por sua vez, enfatiza ainda mais este aspecto ao dizer que Fedegoso já possui plenamente o seu corpo, mas ainda não saciado, deseja também a sua alma. Ou seja, o Mal só se concretiza totalmente quando realiza a corrupção da alma.

No que diz respeito ao *Auto de João da Cruz*, são dois personagens que alegorizam o Mal: O Cego e o Guia. Esses termos também possuem um significado religioso, o Cego, representação maior do Mal na obra, embora tenha afirmado que no reino das trevas havia alguém maior que ele, explica a sua cegueira no excerto abaixo:

JOÃO
Espere! Sua vista está mudada. Você não era cego?

CEGO
Sim, mas só lá no seu mundo, onde uma cruz feriu minha visão. Aqui [inferno], sou rei.
(SUASSUNA, 2021, p. 71, grifo nosso).

Assim fica evidenciado, no próprio texto, a relação do nome do personagem com a fé cristã, que proclama a morte e ressurreição de Cristo como a vitória sobre o Diabo. No tocante ao Guia, ele é apenas um auxiliar do Cego, que tem a tarefa de o conduzir, afinal ele não enxerga. Entretanto podemos ter nesse nome também uma compreensão religiosa daquele que conduz ao erro, ao pecado, assim como a serpente no livro de Gênesis.

No *Auto de João da Cruz*, após a morte do protagonista, há também uma relação entre a corrupção do corpo e da alma, assim como foi exposto no trecho acima destacado da *Farsa da Boa Preguiça*. Vejamos:

GUIA

A missão dele terminou e a minha também. Só posso agora ficar à espera. Minha luta é contra a ressurreição da carne. Se o julgamento for favorável a João, seu corpo ressuscitará. Se não, a corrupção será meu prêmio, a podridão permanente que lhe dará a cada instante a sensação e a angústia de morte. Então sua carne será mais minha do que nunca o foi. E o cego terá aquilo com que sempre sonhou, a alma de João, eterna e manchada. Mas não posso mais intervir no julgamento. É ficar e esperar.
(SUASSUNA, 2021, p. 177).

Como se percebe o Cego enfatiza muito a corrupção do corpo, afirmando que lutará contra a ressurreição de João, de tal forma que o corpo do personagem seja totalmente pertencente ao Cego. Entretanto o objetivo maior deste personagem não é conseguir o corpo de João, mas a sua alma, assim como também era o desejo de Fedegoso, na *Farsa da Boa Preguiça*. Portanto, fica evidente que em ambas as obras a ação do Mal não se resume às investidas contra o corpo, ou seja, à matéria, mas alcança o seu ápice ao conseguir corromper a alma, o que acarretaria na ruptura total entre o personagem e Deus, pois, como veremos mais à frente, ainda que o Mal consiga corromper o corpo, levando os personagens ao pecado, isso não é o suficiente para levá-los à condenação eterna.

Neste tópico, nos detemos mais às representações do Bem e isto deve-se ao fato de que a representação do Mal, que em ambas as obras é dividida em mais de um personagem, continuará a ser analisada nos tópicos seguintes. É importante destacar que esses personagens possuem as marcas representativas do Diabo, o grande inimigo de Deus, sejam elas bíblicas ou de origem posteriores na literatura ou cultura popular, mesmo que nenhum deles constitua verdadeiramente a representação desse ser. Nos próximos tópicos, apresentaremos outros aspectos, que não foram citados aqui, pois alguns destes estão vinculados aos nomes dos personagens e já foram expostos neste tópico.

4.3.2 Influências bíblicas na construção alegórica do Mal

No tópico anterior vimos que existem nos nomes dos personagens marcas que expressam o seu caráter maligno, marcas essas que são apoiadas, sobretudo, em bases de natureza religiosa. No entanto, esse atributo não está apenas nos nomes dos personagens, há

ainda outros aspectos, que fazem referências aos textos bíblicos, que são relacionados ao Mal e fazem parte da composição representativa dos personagens, esses aspectos dizem respeito mais especificamente às atitudes dos personagens.

Na Bíblia há um trecho do Evangelho em que Jesus chama os judeus de filhos da mentira pelo fato destes quererem matá-lo por falar a verdade. Vejamos:

Eles responderam: “Nosso pai é Abraão”. Jesus, então, lhes disse: “Se fôsseis filhos de Abraão, faríeis as obras de Abraão! Agora, no entanto, procurais matar-me, porque vos falei a verdade que ouvi de Deus. Isso, Abraão não fez. Vós fazeis as obras do vosso pai”. Eles disseram então a Jesus: “Nós não nascemos da prostituição. Temos um só pai, Deus”. Jesus respondeu: “Se Deus fosse vosso pai, certamente me amaríeis, pois é da parte de Deus que eu saí e vim. Eu não vim de mim mesmo; foi ele quem me enviou. [...] Vós tendes por pai o diabo, e quereis fazer o que vosso pai deseja. Ele era homicida desde o princípio e não se permaneceu na verdade, porque nele não há verdade. Quando ele fala mentira, fala o que é próprio dele, pois ele é mentiroso e pai da mentira. (Jo 8, 39-42;44).

Essa compreensão da mentira vinculada ao Mal, e mais especificamente ao Diabo, pai da mentira, é posta em ambas as obras analisadas. Na *Farsa da Boa Preguiça* podemos evidenciar esse aspecto em falas da personagem Andreza, nos trechos que abaixo destacaremos. O primeiro excerto é da cena em que Aderaldo encontra Clarabela e Quebrapedra aos beijos, Andreza, então, mente para dar uma explicação e contornar a situação.

ANDREZA
 Calma, Seu Aderaldo! Se sente!
 Dona Clarabela é inocente!
 Foi para evitar que esse Vaqueiro
 matasse o outro!

ADERALDO
 O outro?

ANDREZA (Ironicamente dramática.)
 Sim! Eu estava aqui,
 conversando com Dona Clarabela,
 quando entrou um Vaqueiro
 correndo e gritando
 que outro Vaqueiro queria matá-lo!
 Dona Clarabela, com o bom coração que tem,
 trancou o homem na mala!
 Aí, chegou este, na mesma hora!
 Perguntou pelo outro:
 a gente disse que não viu!
 Ele puxa o punhal! A gente
 se agarra a ele, pedindo que fosse embora!
 Nesse instante, o senhor chega,
 fica brabo, puxa essa arma terrível,

e quer matar esta santa que, nisso tudo,
só quis foi evitar um crime horrível!

ADERALDO
É verdade, isso?

CLARABELA
É! Tem que ser,
porque, senão, estou desgraçada!
(SUASSUNA, 2020, p. 201-202).

Andreza também mente para Nevinha. Em uma tentativa de atraí-la para os braços de Aderaldo, faz-lhe três promessas, que afirma ter sido de Aderaldo, no entanto, em nenhum momento da obra o personagem de fato promete isso ou mesmo autoriza que Andreza faça tais promessas em seu nome. Vejamos o trecho.

ANDREZA
Se ao menos fosse bonito!
Agora, Seu Aderaldo não, é outra coisa!
O homem nasceu pra trabalhar e pra juntar dinheiro!
Está louco por você, Comadre!
Aquilo não é amor mais não, é fome, é sede!
Olhe, ele está assim, bestando,
feito um armador de rede!
Ele me disse que, no dia em que você visse
um *pé* de agrado nele, ganhava um cento de vestido!

Agarra o pé de NEVINHA, que se solta.

NEVINHA
Deus me livre de botar no corpo
um vestido amaldiçoado e mal recebido!

ANDREZA
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 nele,
ganhava uma carroça carregada de batom!

Agarra a perna de NEVINHA, que se solta.

NEVINHA
Nossa Senhora me guarde dessa pintura de Satanás!

ANDREZA
Comadre, deixe de ilusão! Eu vou chamar o rapaz!

NEVINHA
Dona Andreza, não faça uma coisa dessa!
Não me azucrine mais!

ANDREZA

Ele me disse que, no dia em que você visse
duas pernas e um bucho de agrado nele,
ganhava um jumento carregado de sapato!

Agarra o bucho de NEVINHA, que a empurra.

NEVINHA

Aquele homem tem é parte com o Cão!
Você diga a ele que vá botar ferradura
nas éguas dele, em mim, não!
(SUASSUNA, 2020, p. 42-44, grifos do autor).

Esse trecho da obra não apenas é marcado pela mentira, que religiosamente se relaciona à figura do Diabo. Nele se expressa uma outra característica do Diabo, a de tentador, pois vemos como Andreza tenta Nevinha por três vezes, buscando convencê-la ao adultério. É interessante percebermos que Nevinha usa os elementos religiosos “Deus me livre” e “Nossa Senhora me guarde” para reagir contra a tentação de Andreza, usa da fé para afugentar o Mal, obedecendo ao preceito dado pelo apóstolo São Pedro “[...] O vosso adversário, o diabo, vos rodeia como um leão a rugir, procurando a quem devorar. Resisti-lhe, firmes na fé [...]” (1Pd 5, 8-9).

Essa tripla tentação faz uma referência às três tentações de Jesus no deserto, pelo Diabo. O contexto da obra ajuda nessa relação, uma vez que toda a obra se passa, ficcionalmente, no sertão, lembrando alguns aspectos geográficos do deserto. Especificamente nesta peça, essa relação do sertão com o deserto não é explicitada pelo autor. No entanto, no *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, o autor deixa essa relação bastante clara, conforme diz Farias:

O narrador chega mesmo a localizar a origem da religião da Pedra na antiga Judéia, estabelecendo – como já fizera antes – uma contaminação entre os aspectos geofísicos daquela região asiática e os do Nordeste sertanejo, entre o deserto judaico e o sertão, entre as pedras do reduto messiânico e as montanhas do Sinai e do Tabor: “[...] a nossa sagrada Religião da Pedra do Reino foi fundada no Deserto Sertanejo da Judéia, junto às Pedras do Reino do Sinai e do Tabor!”¹⁹. (FARIAS, 2006, p. 396-397).

Convém dar continuidade ao que falávamos, a representação do Mal por meio da mentira, trazendo mais um exemplo, desta vez retirado do *Auto de João da Cruz*. No fragmento que destacaremos, João aparece com aspecto envelhecido e angustiado, após ter conseguido todo o poder que buscava, passou a desejar mais ainda. O personagem começa então a se questionar sobre o seu passado e diz que:

19 A citação entre aspas foi retirada de SUASSUNA, 1976, p. 456, conforme posto pela autora.

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!
Este meu nome é um cravo de diamante
voltado contra mim, contra meu sangue.
Mas este se debate no passado:
é como se eu tivesse tido um outro.
Mas que me importam nomes do passado?
Cresçam, meus sonhos de poder! [...]
(SUASSUNA, 2021, p. 88).

Nesse contexto, o personagem invoca o Cego, ao qual questiona a respeito de seu nome, se sempre foi aquele ou se já teve outro. Vejamos:

JOÃO

Sinto uma estranha sensação de perda, como se
tivesse perdido qualquer coisa aqui na estrada. Eu já
tive outro nome?

CEGO

Que nada! Outro nome? Você é João Sem Medo e
sempre foi. Que outro nome poderia ter você?

GUIA

Você não se orgulha de um nome tão famoso, gravado
até nos frutos, nas serras e nos fuzis dos cangaceiros?

JOÃO

Sim, orgulho-me de meu nome. João Sem Medo é
um nome muito grande. Fecho os olhos ao mais. São
fraquezas que nascem nas horas escuras da noite e
das estrelas.
(SUASSUNA, 2021, p. 90).

É interessante notar que esse trecho é revelado logo após João dizer que o Cego não mentiu para ele, referindo-se ao poder que conquistou após ter recebido do Cego uma chave de ouro que lhe daria muito poder, o que reforça ainda mais a marca do Diabo mentiroso. Essa proximidade de aspectos antagônicos corrobora com a imagem religiosa do Diabo, aplicada aos personagens da obra, de que mesmo podendo falar verdades, ele nunca deixará de ser mentiroso e pai da mentira.

Na obra, não apenas na cena acima destacada os personagens maléficos aparecem mentindo. Evidenciaremos, ainda, um outro trecho, desta vez com o personagem Guia:

Raio. Aparece o GUIA disfarçado de frade, com barbas.

GUIA
Saúde, João da Cruz.

JOÃO
Então é você, meu anjo? Há quanto tempo eu não o via. (Abraça-o, mas parece sentir qualquer coisa e se afasta levemente intrigado.)

GUIA
Anjo?

JOÃO
Você não é o meu anjo da guarda?

GUIA
Anjo da guarda... Sim, sou, é claro! Vim tomar conta de você.
(SUASSUNA, 2021, p. 169).

Assim fica notória a relação dos personagens malignos, do texto de Ariano Suassuna, com o texto bíblico do Evangelho segundo João, apresentado no início do tópico. Como foi mencionado acima, o aspecto religioso do Diabo como um ser tentador, sempre buscando corromper os homens, desviando-os do caminho do Bem, também é posta nos personagens de ambas as obras, conforme pode-se perceber nos trechos que foram destacados. Para contribuir com esse posicionamento, faremos destaque de mais um trecho da *Farsa da Boa Preguiça*. No fragmento abaixo, a personagem Andreza tentará a Simão, instigando o mesmo ao pecado do adultério, assim como também fez a Nevinha:

ANDREZA
[...] Agora, por enquanto,
o que vim fazer foi lhe dar um recado.
A tal da Dona Clarabela engraçou-se do senhor,
por que, 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?
(SUASSUNA, 2020, p. 108-109).

Fica evidente que o principal objetivo das tentações na *Farsa da Boa Preguiça* é levar o casal protagonista ao adultério e que, dos três personagens diabólicos, é sobre Andreza que se apoia essa característica religiosa do Mal. No que concerne ao *Auto de João da Cruz*, a tentação é para que o personagem caia sob o poder do Mal e assim permaneça, o que é exposto desde o início da peça, no diálogo entre o Cego e o Guia.

Entra o CEGO, tateando, falando depressa.

CEGO

Uma esmola, uma esmola, uma esmola! Guia!

GUIA

Aqui estou.

CEGO

Onde está o rapaz? É preciso tentá-lo, levá-lo à 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!
(SUASSUNA, 2021, p.29-30).

João da Cruz não pode ser tentado enquanto este estiver em casa, pois, segundo o Cego, nela “[...] há forças que o defendem” (SUASSUNA, 2021, p. 45). Diz isso referindo-se ao presépio. A primeira tarefa torna-se retirar João da Cruz de sua casa. Quando se alcança esse objetivo, o Cego o tenta, despertando o desejo de poder que há em João da Cruz ao lhe falar sobre a chave de ouro que abre a porta de onde se guarda um barco com mastro de diamante, mas que o dinheiro de João da Cruz é insuficiente para comprar. Para João da Cruz ter a chave, ele acaba por se comprometer, com futuras exigências do Cego, conforme o trecho a seguir:

CEGO

(Ao som de um tambor surdo e fatal.) 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?

JOÃO

Não sei. Todo o meu corpo está tremendo.
Sua expressão é estranha e malfazeja.

CEGO

Pois saiba logo que não vencerá.
Você não será rei. Volte à madeira.
Volte à madeira, João, volte pra casa
que seu lugar é lá e não aqui.

JOÃO

Não, não me deixe! Eu já estou melhor.
Foi somente um instante, já passou.
Que terei eu em troca da coragem
de enfrentar esse mundo condenado?

CEGO

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.

JOÃO

E a riqueza e o poder? Terei meu barco?

CEGO

Terá tudo o que quer e mais ainda.

JOÃO

Pois vamos.

CEGO

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, 2021, p. 67-68).

O *Auto de João da Cruz* apresenta ainda um outro atributo à representação do Mal, que não há na *Farsa da Boa Preguiça*, trata-se do Diabo acusador. Essa mesma característica aparece no *Auto da Compadecida*, na cena do julgamento. Na Bíblia há uma referência a isso, no livro do apocalipse, que diz: “[...] porque foi expulso o acusador [Satanás] dos nossos irmãos, aquele que os acusava dia e noite perante nosso Deus.” (Ap 12, 10, grifo nosso). Esse traço bíblico é evidenciado no julgamento de Silvério, pelas intromissões do Cego no relato biográfico do Anjo Cantador, sempre acentuando os erros de Silvério como cangaceiro. Também no julgamento de João da Cruz, quando Regina enfatiza os sofrimentos de João da

Cruz durante sua vida, o Cego o acusa: “E foi causador de muito sofrimento, lá na terra [..]” (SUASSUNA, 2021, p. 184). Vejamos um trecho do julgamento, quando a mãe de João da Cruz é questionada sobre sua morte:

PEREGRINO
Ele causou sua morte?

MÃE
Sofri muito com sua partida, mas não sei se morri
por causa dele.

CEGO
Bem poderia ter morrido [falando ao Peregrino]. *Ele consentiu na morte de sua mulher, em meu reinado.*

MÃE
Nunca estive no reino da cegueira.

CEGO
Mas não importa, o mandamento foi transgredido.
(SUASSUNA, 2021, p. 185, grifo nosso).

Diante do que foi exposto até aqui, podemos afirmar que são muitas as referências bíblicas a respeito do Diabo encontradas na construção dos personagens de Ariano Suassuna, mesmo que estes não sejam representações do próprio Diabo, como é o caso do Encourado, no *Auto da Compadecida*. Nos próximos tópicos continuaremos a analisar esses personagens, buscando outras referências, além das bíblicas, embora elas não tenham, ainda, sido esgotadas.

4.3.3 As metamorfoses do Mal

Nos tópicos anteriores, fizemos a apresentação dos personagens que personificam o Mal, nas obras escolhidas e buscamos expor as referências maléficas postas nos nomes dos personagens e nas suas atitudes. A partir deste momento, iremos nos deter nas diferentes formas em que o Mal se personifica, com nossa atenção especialmente voltada à *Farsa da Boa Preguiça*.

No capítulo II, quando fizemos a apresentação do nosso objeto de análise, sob a perspectiva cristã (tópico 3.2.1), vimos que, devido à narração do Gênesis, a serpente tornou-se um símbolo do Mal e, possivelmente, a primeira representação animalesca atribuída ao Anjo decaído. No entanto, não foi a serpente o único animal que cedeu sua figura à

representação do Mal, como vimos no tópico 4.3.1 deste capítulo, também o cão foi relacionado ao Mal. Há ainda outro animal que é comumente vinculado ao Mal, trata-se do bode.

O bode é um animal que, desde épocas longínquas, foi relacionado ao pecado da luxúria, devido aos seus instintos naturais que tendem à procriação. Também por esse aspecto, o animal foi associado às festas do deus Dionísio, na Grécia (o deus Baco, em Roma), como símbolo de fertilidade. O bode serviu também ao deus Pã, deus dos campos, dos rebanhos e dos pastores. Pã era retratado com aspectos animais, sendo metade homem e metade bode. Possuía penas peludas, barba e chifres. Pã e Dionísio eram acompanhados pelos Sátiros (RAMOS, 2020), semelhante ao bode e que possuíam um grande potencial sexual.

Na Bíblia há uma referência a essas divindades animistas. No livro de Levíticos se diz que todo israelita que pretendesse matar um boi, cordeiro ou cabra, deveria antes apresentá-los ao Senhor (Lv 17, 3). O texto ainda diz que:

Isso para que os israelitas, em vez de oferecerem seus sacrifícios no campo, os levem ao sacerdote diante do Senhor, à entrada da Tenda do Encontro, a fim de oferecê-los como sacrifícios de paz ao Senhor. O sacerdote aspergirá o sangue sobre o altar do Senhor, à entrada da Tenda do encontro, e queimará a gordura em suave odor ao Senhor. E não mais oferecerão sacrifícios aos *ídolos-bodes*, com os quais se prostituem. Este é um preceito perene para eles, nas suas gerações. (Lv, 17, 5-7, grifo nosso).

Assim, o texto bíblico ao referir-se aos “ídolos-bodes”, que em algumas traduções, como a antiga tradução da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil se explicita “aos sátiros”, relaciona essas divindades aos falsos deuses, que posteriormente foram relacionados aos demônios, conforme Link:

Jerônimo chamou os sátiros e faunos de símbolos do Diabo, demônios lascivos, e quando Isaías descreveu a Babilônia em ruínas como um lugar onde dançavam “peludos” (sair, em hebraico), Jerônimo interpretou isso como uma referência aos sátiros (e sua concepção foi conservada na Bíblia do rei Jaime, 13, 19-21). “Peludo” ou “bode” também é correntemente traduzido como “diabos” em *Levítico* 17,7 e *II Crônicas* 11,15. Cinco características comuns do Diabo derivam do clássico Pã: chifres, cascos, orelhas, rabo e parte inferior do corpo peluda [...]. Imagine o que essas imagens significavam para as pessoas, alienadas da cultura clássica, que viam como ameaçadores os rabos pagãos. Bestial, lúbrico e inclassificável no esquema de mundo cristão (pois teria Deus criado tais criaturas?), Pã era um servo do Diabo, ou o Maligno disfarçado (aspas e parênteses do autor). (LINK, 1998, p. 54-55 apud MONTEIRO FILHO, 2012, p.60).

Há ainda uma outra menção bíblica ao bode, ainda no livro do Levítico, trata-se do bode expiatório. Vejamos:

Tomando depois os dois bodes, ele os apresentará diante do SENHOR à entrada da Tenda do Encontro. Depois Aarão lançará as sortes sobre os dois bodes, uma para o SENHOR e outra para Azazel. Aarão oferecerá o bode que coube por sorte ao SENHOR, oferecendo um sacrifício pelo pecado. Quanto ao bode que tocou por sorte a Azazel, será apresentado vivo diante do SENHOR, para fazer a expiação e mandá-lo ao deserto, para Azazel. (Lv 16,7-10).

O bode, sendo um animal sacrificado pela remissão dos pecados do povo, era assim como o cordeiro, relacionado a Jesus Cristo. No entanto, o termo “Azazel”, utilizado no texto, passou a ser entendido como o Diabo, ou um demônio (MONTEIRO FILHO, 2012, p. 60). Desta forma se estabeleceu a representação do Mal, e particularmente do Diabo, sob a imagem de um bode.

Na obra de Ariano Suassuna, essa representação do Mal sob a forma de animal é posta inicialmente na personagem Andreza, antes que esta se revele uma diaba. Ela aparece disfarçada de cabra, conforme a rubrica do texto (SUASSUNA, 2020, p. 135), sendo levada por Fedegoso e Quebrapedra, numa tentativa de entrar na casa de Simão para realizar os seus planos maléficos, o que não consegue realizar devido a intervenção de São Pedro e São Miguel. Vejamos um trecho da cena:

SIMÃO PEDRO

Que quererá dizer isso? Que gente mais esquisita!
O ruim, nisso tudo, é que quando agimos por conta própria
perdemos alguma coisa das nossas faculdades!
Será que esses dois Vaqueiros têm parte com o Cão?
Cuidado, velho Simão!
Ficaram de costas pro meu lado o tempo todo!
E essa cabra? Será que tem parte com o Diabo?
Vou fazer uma cruz, de repente:
se ela estoura, eu desabo!
Cruz!

ANDREZA levanta uma mão bem à vista do público e
coloca o dedo médio por cima do indicador, “isolando”.

ANDREZA (Baixo.)

Isola!

SIMÃO PEDRO

Nada! Vou fazer outra tentativa:
Cruz! Nada! É tolice não aproveitar!
[...]
(SUASSUNA, 2020, p. 137-138, grifo nosso).

No último ato da peça essa representação é ainda mais acentuada. Os três personagens maléficos se revelam como diabos, aparecendo sob a forma de bode:

ADERALDO
 Olhe a besteira de Simão!
 “Corra, Seu Aderaldo! Corra, que é o Cão!”
 É o Cão nada, é um bode! Que Cão que nada!
 Não existe o Cão! Isso é coisa medieval e superada!

FEDEGOSO (Aproximando-se dele aos poucos.)
 Bé-é-é! Puf, puf!

ADERALDO
 Xô, bode! Ai! Que é isso?
 Ô bode feio dos seiscentos diabos!
 Xô, bode!

FEDEGOSO (Dando poupas e traques, como jumento ruim.)
 Bâ-â-â! Puf, puf!

ADERALDO
 Xô, bode!

FEDEGOSO
 Xô bode? Xô bode, o quê?
 Você sabe quem sou eu, catिंगoso?

ADERALDO
 Parece aquele Vaqueiro que passou por aqui!
 Você não é o Vaqueiro?
 Você não é Fedegoso?

FEDEGOSO
 Fui eu que, disfarçado de Frade,
 roubei, aqui, seu dinheiro
 que você pensava que era eterno!
 Fui também o vaqueiro Fedegoso!
 Mas sou, mesmo, é um Diabo do Inferno,
 o Diabo em que você não acreditava
 e que veio agora buscar você!
 (SUASSUNA, 2020, p.234-235).

Assim, fica evidente que o autor segue a tradição, podemos assim dizer, de utilizar o bode como um símbolo para o Mal e não apenas isto, usa o animal como forma de corporificar as entidades maléficas. Entretanto, não é esta a única forma pela qual o Mal ganha corpo na obra de Ariano Suassuna. Durante quase toda a obra, os personagens demoníacos aparecem sob formas humanas, tanto homem, quanto mulher. E sob esta aparência eles conseguem conviver com os demais personagens e tentá-los, de modo a não levantar suspeitas quanto à sua natureza.

Essa forma de representar o Mal, apesar de ganhar força nos séculos XIX e XX, conforme José Oleriano Monteiro Filho (2012), começa a surgir na Idade Média. Assim como Deus ao se encarnar assumiu a forma humana, também o Diabo, que tenta ser como Deus, acaba por assumir essa forma. De acordo com Papini:

Não é verdade que a Idade Média – a santa e profunda Idade Média – visse no Diabo tão somente o feroz monstro obscuro, peludo e de unhas em riste. Muitas vezes, especialmente na literatura, o Anjo abatido apresenta-se como uma criatura polida e benigna, como um gentil-homem que conhece a arte de fazer a corte às damas e aos varões. Mostra, quando quer, ser um hábil conviva, um adulator obstinado. (PAPINI, s/d. p. 224 e 225 apud MONTEIRO FILHO, 2012, p. 74).

Muitas vezes essa representação humana do Diabo não foi retratada de forma perfeita, pois a perfeição é própria de Deus. Monteiro Filho (2012, p. 74), citando Papini, põe como a mais detalhada representação literária dessa personificação diabólica, a obra *Os irmãos Karamazov*, de Fiodor Dostoievski, escrita em 1879, que coloca o Diabo como um personagem de vestes gastas e “fora de moda”. No entanto, essa concepção vai mudando ao longo do tempo, de modo que no conto *Toca por pauta*, que expusemos no tópico 3.3 do capítulo anterior, o Diabo aparece sob a figura de um homem muito belo, possuidor de dons musicais e não apenas isso, ele é ainda companheiro de viagem e não demonstra nenhum perigo, desde que não seja incomodando.

Na obra de Ariano Suassuna, não há nenhuma menção quanto ao modo pelo qual Fedegoso e Quebrapedra devam ser representados, no que diz respeito à sua estética. Porém fica subentendido que não são personagens cuja aparência cause aversão aos demais, afinal eles estão inseridos normalmente entre os personagens, além de excitarem os desejos carnis de Clarabela, com a qual mantém um ilícito relacionamento amoroso, o que indica terem corpos, ao menos minimamente atraentes. Há ainda a personagem Andreza, cuja representação não possui nenhuma deformidade. Esta é mais uma das formas em que o Mal se metamorfoseia, como mulher.

Podemos dizer que o vínculo entre a mulher e o Mal tem sua origem, ou pelo menos uma delas, no livro de Gênesis. Por ter sido a mulher que caiu na tentação da serpente, se manteve durante muito tempo da história humana a concepção da mulher como um ser mais vulnerável ao Mal e capaz de conduzir o homem ao erro, assim como Eva, que depois de ter provado do fruto proibido, o deu também a Adão. Relacionada à história dos personagens bíblicos Adão e Eva, surge Lilith, uma figura de origem ainda muito incerta. Alguns a apresentam como sendo a primeira esposa de Adão, outros, como Cousté (apud MONTEIRO FILHO, 2012, p. 77-78), trazem uma versão diferente e colocam Lilith como uma demônia que seduziu Adão, quando este já não se encontrava mais no paraíso.

Independente de qual seja a origem de Lilith, se é que de fato existe uma origem verdadeira, o fato é que a mulher foi relacionada ao Mal e não somente nas culturas de tradição cristã, pois Hécate, como já mencionamos, é uma figura da cultura grega e estava

relacionada aos poderes das trevas. Na literatura, são muitas as figuras femininas que, de algum modo, estão vinculadas ao Mal. No conto *Tereza Bicuda*, de Ciça Fittipaldi, a protagonista se torna uma espécie de diaba após a morte, devido todas as suas maldades em vida. Em *A diaba e sua filha*, de Maria Ndiaye, a diaba não é um ser maléfico e recebe um final feliz.

Ariano Suassuna, por sua vez, faz uso dessa relação entre a mulher e o Mal e a usa como forma de corporificar um dos seus personagens demoníacos, assemelhando-se um pouco ao que é posto por Cousté sobre a origem de Lilith. Na obra em análise, são muitas as outras figuras que, nas falas de Joaquim Simão, são ligadas ao Mal, como morcego, sapo e cobra, mas não constituem uma personificação, são apenas menções. No início do texto, Fedegoso aparece vestido de frade para roubar o cheque de Aderaldo que estava sob os cuidados de Clarabela, mais à frente exporemos esse trecho da obra, ao analisarmos um outro aspecto. Ou seja o Mal é capaz de assumir até mesmo a aparência do Bem e, ao fim, torna-se como uma caixa de Pandora, cada vez que é aberta, conduz a uma realidade diferente. Todavia essas várias metamorfoses do Mal nem sempre lhe favorecem. Ao abrir mão de seu caráter sobrenatural e se fazer como Homem, ele fica refém das fraquezas humanas e passivo de ser enganado, é o que abordaremos no próximo tópico.

4.3.4 A vitória sobre o Mal

Como expusemos no tópico 2.1 do primeiro capítulo, havia um consenso artístico nas representações teatrais da Idade Média de que todas as vezes que o Diabo fosse posto sobre o palco, este deveria ser de alguma forma derrotado. Mesmo nas encenações em que algum personagem era condenado ao inferno, essa condenação não consistia em uma vitória do Diabo, mas numa manifestação da justiça de Deus, que pune o pecador que não se arrepende de seus pecados.

É evidente que essa representação do Diabo possuía um aspecto catequético, conforme foi apresentado no primeiro capítulo deste trabalho. Por meio dela se fazia conhecer o poder sem limites de Deus, que vence a tudo, inclusive ao Diabo, não obstante todo o esforço que este faça para levar os homens à condenação eterna.

Essa característica do Diabo derrotado, presente nos autos medievais, com o passar do tempo adquiriu um aspecto cômico, assim como o próprio teatro medieval. De modo que essa forma de representar o até então terrível e temível inimigo de Deus, apresentado pela Igreja, chega aos nossos dias, podemos assim dizer, de forma caricaturada, na literatura popular

formando o ciclo do Diabo logrado, conforme nomeia Câmara Cascudo, sobre o que nos detemos no tópico 3.3 do segundo capítulo.

Em ininterrupta continuidade, esse Diabo derrotado, ou Diabo logrado, surge também na dramaturgia de Ariano Suassuna. No *Auto de João da Cruz*, o protagonista realiza um pacto com as forças infernais, que como já vimos são representadas pelo Cego e pelo Guia, a fim de obter um poder cada vez maior, fruto de sua ambição de grandeza. Vejamos, no trecho a seguir, o momento do pacto. A cena se passa na entrada da gruta, que representa o inferno.

JOÃO

Onde está meu barco? Onde está a chave de que você falou?

CEGO

Por trás daquela arcada estão o barco e a chave com que você há de triunfar. Mas você deve vir aqui mais duas vezes: de cada vez terá de me fazer uma dádiva diferente. Em troca, receberá três dons, cada um dos quais mais cheio de poder do que o anterior.

JOÃO

Quais são os dons? E quais são as dádivas que tenho de fazer em troca deles?

CEGO

Primeiro, os dons. Depois direi quais são as dádivas que você tem de fazer.

JOÃO

Fale então. Quais são os dons?

CEGO

O primeiro é a chave de ouro e prata. (Bate palmas e o GUIA entra na gruta, de onde volta com uma bandeja, onde brilha uma enorme chave. Ouvem-se toques de tambor.)

GUIA

Ó chave poderosa, que abre a porta
à vitória, ao poder, à carne, ao mundo!
Passe o poder ao carpinteiro João!
Penetre no seu corpo até o sangue,
onde mora seu nome de batismo
e destrua esse nome. Em troca dele,
que João tenha o poder da chama escura,
da coroa, do trono e do bastão.

JOÃO

Meu corpo está tremendo novamente.

CEGO

Agora é tarde, João, você já escolheu. Por que preferiu vir? Quer a chave ou não quer? Decida logo!

JOÃO

Qual é a dádiva que preciso fazer em troca dela?

CEGO

É possível? Não entendeu ainda, carpinteiro? Renuncie a seu nome e em troca dele eu lhe darei a chave do poder. Renuncie a seu nome e a todas as forças que moram nele! Renuncie até mesmo à pessoa que ele lhe impôs um dia. Renuncie com seu sangue e com sua alma. E receba essa chave se puder. Nem todos podem.

JOÃO

Renunciarei ao nome e à força que ele tem. Mas quero provar antes se a chave tem, na verdade, a força que você diz.

CEGO

Você voltará ao mundo e lá poderá ver se eu lhe menti.

JOÃO

Então me entregue a chave.

CEGO e GUIA

(Enquanto a entregam.) Salve o príncipe sem medo, salve, salve! Receba a chave e dê-nos esse nome que para nada mais lhe servirá! (Raios e trovões.)

CEGO

Volte à morada dos mortais! Poderes infernais, levem o rei daqui!
(SUASSUNA, 2021, p. 71-73).

Ainda insatisfeito, o personagem, que passa a se chamar “João sem medo”, recorre novamente aos seres infernais em busca de mais poder. Desta vez João recebe um cavalo, que é um demônio disfarçado, mas em troca tem que consentir na morte de uma mulher, o que ele receia, mas acaba cedendo para obter o poder que deseja.

Ocorre que, em determinado momento, João acaba por quebrar com o pacto ao dar o cavalo a Silvério, seu amigo que se tornou cangaceiro e fugia da volante (polícia), para tentar salvá-lo da morte. Quebrado ou não, o pacto havia sido firmado e João recebera o poder que queria. Por esta perspectiva, o Cego e o Guia teriam direito de receberem a sua parte do pacto. Embora não seja algo sobre o qual iremos aprofundar, é interessante perceber a relação que esta obra possui com o *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe. Essa obra também aborda o tema do pacto demoníaco entre o protagonista Fausto e o demônio Mefistófeles, que mesmo

realizando as ambições de Fausto acaba por não adquirir a alma do mesmo, após ele ter se arrependido e recebido a salvação eterna, como também ocorre no *Auto de João da Cruz*.

No julgamento, João da Cruz é absolvido, como benefício alcançado pelo seu arrependimento. O Anjo da Guarda surge no julgamento como testemunha em favor de João da Cruz, pois sem comprovação de seu arrependimento ele não poderia ser salvo:

REGINA
É possível? Não há uma 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!

Toque de clarim. Entra o ANJO DA GUARDA .

ANJO DA GUARDA
Eu sei como morreu seu filho, pai.

REGINA
Então fale. João da Cruz se arrependeu?

ANJO DA GUARDA
Arrependeu-se. E morreu dizendo: “Saí de casa
numa noite de Natal, talvez seja remido no Natal!” (Aqui
descerra violentamente a cortina do presépio e todos
se ajoelham.)

CEGO
(Grande grito.) Ai! Meus olhos morreram novamente!
(Raio. Desaparece.)

Canta-se uma Aleluia e a MÃE corre para JOÃO.
(SUASSUNA, 2021, p. 189-190).

Diferente do *Auto de João da Cruz*, em que o arrependimento do personagem ocorre um pouco antes do seu julgamento, o que dá indício de que ele será perdoado, na *Farsa da Boa Preguiça* a misericórdia de Deus é manifesta de modo muito mais repentino. No terceiro ato, quando os personagens malignos se revelam como diabos, o Fedegoso, ou Cão Coxo, anuncia a Aderaldo o seu fim, dando-lhe um prazo para que consiga salvar-se encontrando alguém que reze por ele e sua esposa, caso não consiga, irão os dois para o inferno. Vejamos:

FEDEGOSO
Como chefe desta 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!
 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 no fogo
 queimoso e amaldiçoado!
 (SUASSUNA, 2020, p. 239).

Transcorrido o tempo sem que Aderaldo e Clarabela tenham conseguido alguém que rezasse por eles, tendo em vista que foram muito maus durante a vida, mesmo Aderaldo oferecendo dinheiro pela oração, ninguém se dispõe. Os diabos então voltam para levá-los. Um pouco mais à frente, aparecem Simão e Nevinha e acham muito estranho a ausência do casal de ricos. Neste momento, Fedegoso aparece mais uma vez e diz que Simão e Nevinha também serão levados. Inicia-se então uma luta entre Simão e Fedegoso, mas chega também Quebrapedra, o Cão Caolho, para auxiliar a vencer Simão, que, ficando em desvantagem, clama o patrocínio de São Pedro. No entanto, ambos caem nas mãos dos adversários e só com a intervenção de São Miguel é que conseguem escapar.

Enfim libertos, São Pedro lamenta o destino cruel de Aderaldo e Clarabela, porém restavam ainda dois minutos para que se completasse o prazo estabelecido. É então que Simão e Nevinha tentam salvar o casal que já havia sido levado pelos diabos. Segue o trecho:

NEVINHA
 Mas será que o prazo
 já está, mesmo, esgotado?

SIMÃO PEDRO
 Não sei! Que horas são?

NEVINHA (Olhando um relógio.)
 Tantas horas.
 Diz a hora verdadeira.

SIMÃO PEDRO
 Ainda faltam dois minutos!

NEVINHA
 Vamos rezar, Simão!

SIMÃO
 Não dá tempo não!

SIMÃO PEDRO

Aí é que eu quero ver!

Se vocês estiverem treinados, mesmo, dá tempo!

NEVINHA

Corre, Simão! Tira, que eu entro!

SIMÃO

Ai, meu Deus, já estou atrapalhado.

Qual é o Pai-Nosso? É aquele que fala em Pilatos?

NEVINHA

Não, aquele é o Credo! Vai, Simão!

SIMÃO

Ah, já me lembrei! Pai nosso etc.

NEVINHA

O pão nosso etc.

SIMÃO

Ave Maria etc.

NEVINHA

Santa Maria etc.

SIMÃO PEDRO (Cronometrando.)

Puxa!

Dois minutos! Em cima da bucha!

Um estouro. As luzes se apagam e acendem.

Entram MANUEL CARPINTEIRO e MIGUEL.

MANUEL CARPINTEIRO

Pronto! Olhem, provavelmente
o caso de Aderaldo e Clarabela
era de Inferno, mesmo.

Como eu não sou o 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!
Mas, como eu não quero levar
o Poeta a julgar,
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. E vocês, Simão?
(SUASSUNA, 2020, p. 252-255).

E assim, em ambas as obras, os personagens, mesmo tendo cometido muitos pecados durante a vida ou tendo realizado pacto com as forças do Mal, alcançam a salvação, graças à intervenção de alguém. No *Auto de João da Cruz*, embora Regina assuma o papel de advogada de defesa, é graças ao testemunho do Anjo da Guarda que João da Cruz é salvo. Na *Farsa da Boa Preguiça*, Aderaldo e Clarabela que, já estavam às portas do inferno, conseguem a salvação em virtude da oração realizada por Simão e Nevinha.

Nos dois casos, o Diabo, ou os seus representantes, saem totalmente derrotados. Assim estas obras de Ariano Suassuna se assemelham aos milagres medievais, nos quais os personagens alcançavam a salvação em situações extremas, graças à intervenção de algum santo, principalmente de Nossa Senhora, como o autor faz acontecer no *Auto da Compadecida*. É certo que no *Auto de João da Cruz* há a ação providencial do Anjo da Guarda, como representante celestial, o que não ocorre na *Farsa da Boa Preguiça*. Nesta última, mesmo que os santos se façam presente, os intermediários da salvação são os homens, o que o autor justifica na fala de Fedegoso, devido a comunhão dos santos. Mesmo assim os poderes celestiais não ficam totalmente de fora, a salvação só ocorre mediante a oração entre as quais a Ave Maria, o que acaba por incluir a figura mais atuante nos milagres medievais. O texto encerra com Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro dando viva à “Mãe de Deus e nossa Mãe, mãe do sonho e da alegria!” (SUASSUNA, 2020, p. 262), de modo que a Virgem Maria recebe um lugar de destaque ao final da obra, e o Diabo segue sua sina de derrota e humilhação.

4.3.5 O cômico na representação do Mal

Neste último tópico da nossa análise queremos dedicar algumas palavras ao cômico, e no nosso caso vinculá-lo ao nosso objeto de análise. Sendo o *Auto de João da Cruz* categorizado como uma tragédia, nele não haverá tantas marcas do risível, o que não significa que elas não existam, ao menos de um modo sutil. No tocante à *Farsa da Boa Preguiça*, o aspecto cômico é muito mais acentuado, até mesmo pela especificidade do gênero. Neste caso, de uma obra que favorece o humor, a representação do Mal que nela acontece deve, de algum modo favorecer a comicidade.

Como temos visto durante toda a análise até aqui, são muitos os reflexos da religiosidade cristã postos tanto no *Auto de João da Cruz*, quanto na *Farsa da Boa Preguiça*. No entanto o riso nem sempre foi aceito como algo bom dentro do cristianismo, chegando mesmo a ser combatido. Não queremos fazer uma sondagem histórica a respeito dessa relação

do riso com o cristianismo, como outros já fizeram, mas nos deteremos a breves explicações sobre o tema.

Conforme o professor e historiador George Minois (2003), o riso foi relacionado ao pecado original. Antes dele o homem e a mulher estavam em uma relação perfeita entre si e para com Deus. Nesta perspectiva, o riso não estava inserido nesse estado de perfeição, não havia motivos para rir. O riso surge em decorrência do pecado, da queda humana que revela as fraquezas e as imperfeições dos homens, de modo que aquilo que o homem tem de mal é o que gera o riso. Conforme diz Minois:

Agora, pode-se rir. Há de quê: rir do outro, desse fantoche ridículo, nu, que tem um sexo, que peida e arrotta, que defeca, que se fere, que cai, que se engana, que se prejudica, que se torna feio, que envelhece e que morre — um ser humano, bolas!, uma criatura decaída. O riso vai se insinuar por todas as imperfeições humanas. É uma constatação de decadência e, ao mesmo tempo, um consolo, uma conduta de compensação, para escapar ao desespero e à angústia: rir para não chorar. (MINOIS, 2003, p, 77).

O riso assume um caráter ainda mais negativo, quando na Bíblia a primeira personagem que ri é Sara, a mulher de Abraão. Quando Deus o visita por meio dos três homens (representação da Trindade), conforme é relatado no capítulo dezoito do livro de Gênesis, é feita a promessa de que Sara conceberia um filho. No entanto, Abraão e Sara já eram de idade muito avançada. Ela, descrente da promessa ri. Vejamos o texto:

Eles lhe perguntaram: “Onde está Sara, tua mulher?” - “Está na tenda”, respondeu ele. Um deles disse: “No ano que vem, por este tempo, voltarei a ti, e Sara, tua mulher, já terá um filho”. Sara ouviu isso desde a entrada da tenda, atrás dele. Ora, Abraão e Sara já eram velhos, muito avançados em idade, e ela já não tinha as regras das mulheres. Por isso, Sara se pôs a rir em seu íntimo, dizendo: “Acabada como estou, terei ainda tal prazer, sendo meu marido já velho?” E o SENHOR disse a Abraão: “Por que Sara riu? Pois ela disse: ‘Acaso ainda terei um filho, sendo já velha?’ Existe alguma coisa impossível para o SENHOR? No ano que vem, por este tempo voltarei e Sara já terá um filho”. Sara negou que tivesse rido: “Não ri”, disse ela, pois estava com medo. Mas ele insistiu: “Sim, tu riste”. (Gn 18,9-15).

Assim, o riso foi vinculado a uma atitude contra Deus. No Evangelho segundo Mateus, Jesus também foi ridicularizado ao dizer que a filha de Jairo não estava morta, apenas dormia (Mt 9,24). Na Bíblia, quando o riso não está relacionado à zombaria contra Deus, ele é usado como ameaça, caso o povo não obedeça à lei de Deus, ele será castigado tornando-se motivo de riso para os outros povos, conforme pode-se perceber no primeiro livro dos Reis (9,7). A Bíblia só é favorável ao riso quando coloca nas bem-aventuranças do céu, onde há a verdadeira alegria “Felizes vós que agora estais chorando, porque haveis de rir!” (Lc 6,21).

Dessa forma, o riso foi bastante combatido pelo cristianismo, o que só veio a mudar efetivamente nos séculos XII e XIII. No entanto, antes disso, havia um riso que era permitido, rir do mal. Conforme diz Minois:

Além do riso de puro divertimento inocente, o mais discreto possível, há, de fato, um riso lícito que é a zombaria contra o mal. Os pais²⁰ não se privam dele, em particular são Jerônimo, que também o usa contra os heréticos. São Irineu põe no ridículo os gnósticos; Tertuliano mostra-se muito sarcástico diante das fraquezas humanas; Santo Agostinho zomba de bom grado dos maniqueus e de outros heréticos. (MINOIS, 2003, p. 91).

Foram muitas as práticas condenadas no início do cristianismo, tidas como pagãs. Aquelas que não se conseguiu aniquilar, receberam um significado novo, uma domesticação cristã, assim como aconteceu com o teatro, sobre o que discorreremos no capítulo I deste trabalho. Nesta perspectiva, vejamos nas obras de Ariano Suassuna momentos em que as representações do Mal são usadas para a motivação do riso. Iniciemos destacando um trecho do *Auto de João da Cruz*.

CEGO
É este, é este, é este?

GUIA
É.

CEGO
Em breve ele estará em nossas mãos.
[...]

CEGO
Por mim, eu esmagaria aquele cão!
Assaltaria com meus olhos cegos
a própria fonte que lhe dá visão!
Sim, a fonte das águas, dessas águas
vivas, sim, dessa fonte, as águas vivas.

GUIA
Já ouvi! Diabo de uma mania de dizer tudo três
vezes!
(SUASSUNA, 2021, p. 44-45, grifo nosso).

Para compreendermos melhor a força motivadora do riso nessa cena, voltemos ao que Ariano Suassuna coloca em sua obra *Iniciação à Estética*. Nela, o autor nos dá indicações de situações cômicas que nos ajudarão a entender o trecho acima frisado e alguns outros que destacaremos:

20 Neste caso “pais” se refere aos padres da patrística, tidos como pais da Igreja.

As situações cômicas mais comuns e importantes são a *repetição*, a *inversão* e a *interferência*. Na *repetição*, um acontecimento — ou uma série de acontecimentos — aparece, desaparece e reaparece, num ritmo mais ou menos regular, dando a ideia de uma espécie de “teimosia mecanizada”, de algo que, repellido, teima mecanicamente em voltar. (SUASSUNA, 2018a, p. 140-141, grifos do autor).

O autor enfatiza a repetição dos acontecimentos, mas, neste caso, a repetição é aplicada na fala do personagem Cego, que repete várias vezes as mesmas palavras, conforme grifamos no excerto acima. Isso acontece outras vezes durante a obra, inclusive em momentos anteriores à cena em questão, o que motiva a reclamação do seu auxiliar, o Guia. Neste caso os dois personagens são canais para a comichidade. O Cego pela repetição das palavras gera a queixa do Guia, que funciona como o estopim para o riso.

A repetição também é usada em uma das cenas que Andreza tenta convencer Nevinha a ter um relacionamento com Aderaldo. A referida cena já foi destacada no tópico 4.3.2 deste capítulo e a repetição está nos movimentos de Andreza que pega no pé, na perna e no “bucho” de Nevinha. Essa repetição gera uma mecanização, que indo em sentido contrário à dinâmica da vida, se transforma em fonte de riso, conforme é apontado por Ariano Suassuna “Um movimento humano é risível quando dá ideia de que uma mecânica se instalou nos gestos da pessoa. É por isso que os tiques nervosos são cômicos: no lugar onde devia haver algo de inventivo e sempre novo, diferente de cada vez, aparece um movimento mecanizado e repetido.” (SUASSUNA, 2018a, p. 137).

Como é apontado por Ariano Suassuna, a interferência também é uma situação cômica. No *Auto de João da Cruz*, essa interferência acontece de modo explícito e mecanizado quando o Anjo Cantador tenta narrar a vida de Silvério, no julgamento, e o Cego insiste em interferir no relato, sempre apontando os erros de Silvério, enquanto o Anjo Cantador enfatizava os sofrimentos do personagem, em uma tentativa de justificar os seus erros e alcançar para este a salvação. Não destacamos aqui essa cena pelo fato de que já o fizemos no tópico 4.3.1. Assim, ficam postas os dois momentos em que os personagens do Mal, no *Auto de João da Cruz*, são usados para gerar o riso. Como já mencionamos esta obra é uma tragédia e não apresenta muitos momentos cômicos, embora algumas cenas como as citadas tenham uma presença sutil de humor.

Voltemos à *Farsa da Boa Preguiça*, vamos destacar ainda outros momentos de comichidade. A seguir apresentamos uma cena da obra em que Fedegoso, um demônio metamorfoseado como homem, aparece disfarçado de frade para tentar roubar o cheque que Aderaldo usaria para retirar um dinheiro do banco e comprar gado, aumentando a sua riqueza:

FEDEGOSO (Em tom de canto gregoriano.)
 Minha filha, a paz a tenha em sua guarda
 e a senhora se conserve com os seus
 em saúde e alegria!

CLARABELA
 Ai, que coisa pura e autêntica!
 Que amor de Frade o senhor é!
 Só com esta saudação, em cantoria,
 a gente se transporta para a Idade Média
 com toda a sua poesia!

FEDEGOSO
 Eu sempre fui meio poeta, santa mulher!
 Vim a mandado de seu marido:
 ele está na Coletoria!

CLARABELA
 Eu sei, senhor Frade!

FEDEGOSO
 Eu cheguei de Campina agora mesmo:
 sou do Convento franciscano de Lagoa Seca.
 Sem uma pessoa de confiança para o mandado,
 seu marido recorreu a mim.
 Ele não deixou com a senhora um cheque assinado?

CLARABELA
 Deixou, santo homem!

FEDEGOSO
 Ele mandou dizer que o dinheiro tinha chegado.
 Mandou este peru que comprou na rua
 e disse que a senhora mandasse matá-lo
 para que vocês dois comemorassem, juntos,
 na noite de hoje e com muita alegria
 a chegada do dinheiro!

CLARABELA
 Ai, que coisa pura e poética!
 Não acha, santo homem?

FEDEGOSO
 Acho, santa mulher!
 Seu marido é, a seu modo, um Poeta!

CLARABELA
 Ah, é! Só um gesto desse! Comemorar uma coisa,
 desse jeito e com a mulher! Que coisa pura!

FEDEGOSO
 Pois ele mandou fazer uma coisa mais pura ainda:
 disse que a senhora mandasse o cheque por mim,
 porque ele precisa pagar logo aos homens do gado
 e concluir todo o negócio!

CLARABELA
 Tome, o cheque está aqui! Ainda está quentinho,
 estava guardado bem juntinho do meu coração.
 Leve lá para Aderaldo essa joia valiosa

e diga a ele que eu estou ansiosa,
santo homem, para que tudo saia como ele quer!

FEDEGOSO
Ele vai ficar mais ansioso ainda, santa mulher!

CLARABELA
Então vá e leve, para ele não ficar esperando.
(Canta, gregoriano.) Reze por mim, santo homem!

FEDEGOSO
Rezarei! Faça outro tanto por mim, santa mulher!
Sai.
(SUASSUNA, 2020, p. 82-84).

Temos nessa citação o riso gerado pela inversão. Os personagens, que desejam aumentar ainda mais as suas riquezas, acabam sendo enganados e perdendo o dinheiro. A cena tem continuidade quando Quebrapedra, outro demônio metamorfoseado de homem, aparece como calunga, ou seja, ajudante de caminhão, e rouba o peru que o falso frade havia entregue a Clarabela, afirmando que o ladrão havia sido capturado e ele foi enviado pelo delegado para pegar o peru e fazer o inquérito. Novamente temos a repetição, que já vimos ser também uma causa para o riso.

Por fim, contribui para um caráter cômico, a representação dos personagens sob a forma de bodes, quando eles soltam flatulências. Essa representação constitui uma espécie de caricatura das necessidades fisiológicas às quais os demônios estão subordinados, em vista da corporificação que assumem.

QUEBRAPEDRA
Bê-ê-ê! *Puf, puf!*

SIMÃO
Oi, vem outro, é? Não disseram
que estavam carregando Seu Aderaldo?

QUEBRAPEDRA
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
Vá pra lá! *Vá peidar pra lá!*
[...]
(SUASSUNA, 2020, p. 248, grifo nosso).

Outros momentos mostram essa situação, mas apenas um excerto é necessário para exposição. Ariano Suassuna não aborda esse aspecto em sua obra *Iniciação à Estética*, mas

com certeza ela está relacionada ao que diz Minois (2003, p. 77), citado ao início deste tópico, ao relacionar o riso com a queda do homem, pelo pecado, colocando as suas necessidades fisiológicas como motivo para chacota e riso.

Chegamos ao fim desta análise e constatamos que o modo de Ariano Suassuna alegorizar o Mal em seus personagens possui uma espécie de hibridismo cultural, que mescla resíduos do Diabo medieval, provindos sobretudo dos textos bíblicos, como enfatizamos, com aspectos populares como a ridicularização, a derrota e, conseqüentemente, o riso. Convém lembrar que esse modo popular de representar o Diabo se faz presente em outros textos populares, como destacamos nos contos catalogados por Câmara Cascudo, bem como na literatura de cordel, conforme vimos no capítulo II. Tais literatura contribuíram bastante para a criação literária do autor, que sempre fez questão de destacar essa influência em seus textos, o que pode ser observado nos tópicos 4.1 e 4.2, quando apresentamos as obras analisadas.

5 CONCLUSÃO

Por se tratar de um autor contemporâneo, inserido em uma sociedade muito atravessada pelos valores cristãos, além do conhecimento que temos a respeito das convicções religiosas que o autor possuía, em um primeiro momento apareceu ser muito simples relacionar os personagens alegóricos do Mal, nas obras de Ariano Suassuna, com a figura do Diabo bíblico. Até mesmo pelo fato de que não é esta a única influência do pensamento cristão nas obras. Embora nosso objetivo de análise estivesse voltado a uma classe específica de personagens, no sentido daqueles que representam o Mal, é necessário muitas vezes relacioná-los àqueles que constituem a força do Bem. Nessa correlação, que foi necessária à análise desenvolvida, evidenciamos a presença de elementos cristãos nas obras também nos personagens alegóricos do Bem, além do pensamento, moralidades, vícios e virtudes que compõem o cristianismo.

No entanto, ao observar-se que, mesmo a atmosfera constituinte dos personagens maléficis sendo composta por elementos próprios ao Diabo cristão, não é propriamente esse personagem que é colocado nas obras, bem como eles não são construídos tais quais o Diabo é posto no Novo Testamento e na tradição cristã. Partindo dessa perspectiva, nos dedicamos a examinar como a figura do Diabo e/ou seus representantes foram se constituindo na história da dramaturgia, especialmente aquela que se vincula ao cristianismo, conforme a epistemologia que adotamos inicialmente.

Neste itinerário, elaboramos o primeiro capítulo fazendo um panorama da história da dramaturgia que se vincula ao cristianismo, na Idade Média, sendo apropriada pela Igreja como canal de catequização de uma população cada vez maior e letrada. Assim, passando pelos autos da paixão, da Natividade e tantos outros, a fé cristã foi sendo difundida por toda a Europa através do teatro. Este, por sua vez, ao sair das igrejas e ganhar os espaços públicos recebeu também outras influências que não só as da Igreja. Desta forma surgiu uma representação do Diabo que não apenas era derrotado, como convinha que fosse, mas era mesmo ridicularizado.

Voltando nosso olhar para a Península Ibérica, que se relaciona diretamente com a nossa história enquanto país e como povo, nos detemos na grande figura de Gil Vicente, tido como o pai do teatro português. Este não deixa de colocar o Diabo em suas obras, mas é com esse dramaturgo que o Diabo passa a não sair dos palcos de mãos vazias. As influências do teatro ibérico chegam ao Brasil como parte do processo colonizador, resgatando aquele caráter catequético-pedagógico que havia no teatro litúrgico da Idade Média. Sob a pena dos

padres jesuítas, particularmente José de Anchieta, a história do teatro no Brasil começa a ser contada. Por fim, vimos como, séculos depois, o teatro do Nordeste fez emergir um teatro marcado pelo popular, ou seja, a rica diversidade do povo brasileiro, com especial atenção à cultura nordestina. Nesta amálgama, surge Ariano Suassuna como grande representante e defensor desta junção entre o erudito e o popular, que resultou no movimento armorial.

No segundo capítulo, partimos para o tema do gênero maravilhoso, do qual os personagens sobrenaturais que são inseridos na nossa cultura fazem parte. Dedicamos algumas palavras para apresentarmos o pensamento cristão, herdado dos textos bíblicos, a respeito da entidade maléfica chamada de Diabo, o grande representante do mal e adversário de Deus. Nesta concepção, o Diabo busca sempre o distanciamento dos homens para com Deus, seduzi-los e levá-los para a eterna condenação é o seu objetivo. No entanto, nem sempre foi esta a ideia que se manteve na literatura, sobretudo na literatura oral e popular, conforme destacamos a partir dos estudos de Sílvio Romero e, sobretudo, Câmara Cascudo.

Finalmente, no último capítulo fizemos a análise dos personagens, buscando destacar as inserções do pensamento cristão em suas configurações. Constatou-se que embora Ariano Suassuna não ponha o Diabo propriamente dito nessas duas obras, como o faz no *Auto da Compadecida*, por exemplo, são as características dele que estão postas sobre os personagens. Sedutor, enganador, tentador, mentiroso e acusador são as principais marcas desses personagens, todas herdadas do Diabo. Como vimos, o autor se utiliza também de elementos de outras culturas para a construção desses personagens ao relacionar o animal cão às forças do Mal, na nomenclatura dos personagens. É evidente que o diálogo que pode ser estabelecer com outras culturas é maior que este que fizemos, mas vale ressaltar que nosso objetivo estava na relação dos personagens com maravilhoso cristão.

Buscando os elos entre Ariano Suassuna e o medievalismo, destacamos que o *Auto de João da Cruz* é um auto de Natal como se percebe desde o início da obra. Tal aspecto é enfatizado pela presença do presépio na casa de João da Cruz e pela contrição do protagonista, ao final da obra, em uma noite de natal. Mistura-se ao auto de natal os demônios, como ocorria na Idade Média. Um outro aspecto muito notório do medieval está na *Farsa da Boa Preguiça*, quando Joaquim Simão e Nevinha fazem as vezes dos santos, nos mistérios medievais, e alcançam a salvação dos pecadores Clarabela e Aderaldo, de modo apreensivo, tendo em vista a situação quase irreversível.

Lígia Vassalo (1993, apud LIMA, 2010, p. 253) afirma que embora essa última obra seja tida como uma farsa, ela aproxima-se mais das moralidades, uma vez que nela se sobressai o caráter religioso. Tanto o *Auto de João da Cruz* quanto a *Farsa da Boa Preguiça*

deixam como lição catequética que o Mal nos rodeia e não devemos ceder às suas tentações, evitando os vícios, moralidades, ambições desenfreadas pelas quais caímos nas armadilhas do Diabo. Ao contrário é preferível a humildade do carpinteiro e João da Cruz e do poeta Joaquim Simão e sua esposa, o que nos une a Deus e nos afasta do Mal.

Sejam farsas, moralidades, auto ou mistérios, todos esses gêneros são resíduos do medieval. Contudo recebem das mãos de Ariano Suassuna uma pitada daquele “jeitinho brasileiro” carregado de humor que coloca o Mal contra ele mesmo. O Mal continua sendo derrotado e ainda muito ridicularizado. O autor não só bebe das fontes medievais como também as reelabora. Coloca os demônios como pessoas comuns com as quais convivemos e inverte papéis dos Santos que, ao invés de ajudarem e abençoarem, acabam por amaldiçoar como fazem São Pedro e São Miguel na *Farsa da Boa Preguiça*; e; outra vezes; nem ajudam muito, como é o caso de São Pedro na luta contra os demônios ainda na mesma obra. Afinal para Ariano Suassuna o Céu também faz rir, como disse a Compadecida “Quem gosta de tristeza é o diabo.” (SUASSUNA 2018, p.161).

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Biografia de Ariano Suassuna**. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/ariano-suassuna>. Acesso em: 25 de outubro de 2022.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução Oficial da CNBB. Brasília: Edições CNBB, 2 ed., 2019.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução da CNBB. Brasília: Edições CNBB; São Paulo: Editora Canção Nova, 15 ed., s.d.

CAMÕES, José. A fortuna editorial da obra de Gil Vicente. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso; CAMÕES, José (coord.). **Gil Vicente: compêndio**. Imprensa da Universidade de Coimbra; Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018, p. 123-167.

CARRERO, Raimundo. Contracapa. In: SUASSUNA, Ariano. **Farsa da Boa Preguiça**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 13 ed., 2020.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 13 ed., 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2 ed., 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2 ed., 2006.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

CEBULSKI, Márcia Cristina. **Introdução à história do teatro no ocidente: dos gregos aos nossos dias**. Paraná: Universidade Estadual do Centro-Oeste, 2012.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 31 ed., 2018.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 4 ed., 2012.

ESPECIAL: Homenagem a Ariano Suassuna. [S.l.:s.n.], 2014. 1 vídeo (45 min). Publicado pelo Canal UnBTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=klrD8B4dIIA>. Acesso em: 20 de maio de 2023.

FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O sertão de José Lins do Rêgo e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

FREITAS, Amanda Lopes de. **Gênero Moralidade: uma análise de Auto da Alma e Auto da Barca da Glória, de Gil Vicente**. 2014. Dissertação (Letras), Universidade Federal de Viçosa, 2014.

GANEM, Eliane. **Faustino, um Fausto nordestino**. Rio de Janeiro: Agir, 2 ed., 1998.

JÚNIOR, Carlos Newton. **Auto de João da Cruz**: palestra online gratuita com Carlos Newton Júnior – Cia. Omondé. [S.l.s.n.], 2021a. 1 vídeo (91 min). Publicado pelo Canal Cia Omondé. Disponível em: <https://youtu.be/yRwA4j72Us0>. Acesso em: 26 de novembro de 2022.

JÚNIOR, Carlos Newton. Nota Biobibliográfica. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 39. ed., 2018, p. 203-206.

JÚNIOR, Carlos Newton. Um fausto sertanejo. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto de João da Cruz**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021b, p. 9-19.

LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Tradução de José Antônio Pinto Ribeiro. Lisboa: edições 70, 1983.

LEITE, Rodrigo Morais. **História do teatro ocidental**: da Grécia Antiga ao Neoclassicismo francês. Vol 1. Salvador: UFBA, Escola de Teatro. Superintendência de Educação a Distância, 2020.

LIMA FILHO, Francisco Geraldo de Magela. **Os Nordestes e o teatro brasileiro**. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A representação do diabo no teatro vicentino e seus aspectos residuais no teatro quinhentista do padre José de Anchieta e do contemporâneo de Ariano Suassuna**. 2010. Dissertação (Literatura comparada), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

LIMA, João Severo de. Como São Pedro enganou o Diabo. [s.l.: s.n., 19--?], 8 p.: 32 estrofes: setilhas: 7 sílabas. In: BIBLIOTECA AMADEUS AMARAL. **Cadernos técnicos 1**: Catalogação de folhetos de cordel. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002. Disponível em: http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura_de_Cordel_C0001_a_C7176. Acesso em: 10 de maio de 2023.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo. Editora Ática, 5 ed., 1994.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Funart. 1962.

MARINHO, Celisa Carolina Álvares. **Contribuições Para Uma Poética do Maravilhoso**: Um Estudo Comparativo Entre a Narratividade Literária e Cinematográfica. 2006. Tese (Estudos Comparados de literatura e língua portuguesa), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MONTEIRO FILHO, José Oleriano. **O diabo tem três caras**: as três faces do Diabo apresentadas em cinco contistas brasileiros contemporâneos. 2012. Dissertação (Teoria Literária), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

OLIVEIRA, Estela Ramos de Souza de. **O Diabo ridicularizado na literatura de folhetos do Nordeste**. 2013. Dissertação (Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

PALMEIRA, Roseanny Gomes Santos. **O Espetáculo da Evolução: A Arquitetura do Teatro no Nordeste do Brasil, 1850-1930**. 2017. Monografia (Arquitetura e Urbanismo), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

RAMALHO, Fabíula Martins. **Ariano Suassuna: Um pensador no teatro brasileiro** análise da trajetória intelectual do dramaturgo e da peça Farsa da boa preguiça. 2012. Dissertação (Literatura e Práticas Sociais), Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

RAMOS, Jefferson Evandro Machado. **Sátiros**. Sua Pesquisa.com. 2020. Disponível em: <https://www.suapesquisa.com/mitologiagrega/satiros.htm>. Acesso em: 13 de abril de 2023.

RODRIGUES, Maria Idalina Resina. Gil Vicente: religião em teatro. In: BERNARDES, José Augusto Cardoso; CAMÕES, José (coord.). **Gil Vicente: compêndio**. Imprensa da Universidade de Coimbra; Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2018, p. 299-327.

ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

SANTOS, Rafael Gomes dos. **Qual a face do mal? As concepções sobre o diabo na historiografia contemporânea**. 2018. Monografia (licenciatura em história), Universidade Federal de Sergipe, São Cristovão, 2018.

SENA, André. **O riso como agente do thaumaston no teatro antigo**. Revista Graphos, vol. 23, n° 1, 2021, UFPB/PPGL. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/57377/33526>. Acesso em 07 abril 2023.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 39 ed., 2018b.

SUASSUNA, Ariano. **Auto de João da Cruz**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2021.

SUASSUNA, Ariano. **Farsa da Boa Preguiça**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 13 ed., 2020.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 15 ed., 2018a.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Perspectiva, 1980.