

## A herança ibérica no *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna

LUISA TRIAS FOLCH  
Universidad de Granada

Numa entrevista feita por Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho em 1998, na *Revista Vintém*, Ariano Suassuna oferece três informações de grande interesse para o tema do nosso trabalho. Na primeira, mostra o seu reconhecimento pelo teatro espanhol:

Eu escrevia poesia, e foi ele [Hermilo Borba Filho] quem começou a me estimular a escrever teatro. Inclusive quando eu conheci Hermilo eu já tinha feito os meus primeiros poemas, baseados no romance popular. Aí ele disse: “Ariano, você precisa escrever para teatro, e você precisa conhecer o teatro de Garcia Lorca”. Pela minha poesia ele achava que eu ia encontrar em Lorca um guia, um irmão mais velho, porque antes eu tinha tentado uma experiência com teatro, mas muito menino, com dezessete anos de idade.

Mas quando Hermilo me colocou nas mãos o teatro de Lorca, aí foi uma revelação. Porque o mundo de Lorca parecia com o meu, era um mundo de cavalos, de touros, de ciganos e coisas parecidas com o sertão. Aí eu comecei a escrever teatro. Escrevi minha primeira peça por encomenda dele, por estímulo e insistência dele. Lembrei da experiência falhada, mas aí eu disse: “Vamos lá, vamos tentar”. E foi aí que eu fiz *Uma mulher vestida de Sol*. Na primeira versão de *Uma Mulher Vestida de Sol* nota-se muito presente a influência de Lorca, e não só de Lorca, também de outros autores espanhóis pelos quais eu tinha sido encantado na época. Alejandro Casona, por exemplo, isso sem falar nos clássicos, como Calderón de la Barca, que exerceu uma influência muito grande sobre mim. Inclusive depois que eu fui me aproximando muito mais de Calderón, Lope de Vega e Cervantes do que de Garcia Lorca. Mas Lorca foi quem indicou o caminho.

Na segunda, valoriza o barroco:

Eu acho o barroco uma coisa muito importante para o Brasil. Na minha visão, boa parte dos grandes artistas brasileiros baseia-se no barroco ainda hoje. Normalmente a palavra barroco é usada no sentido pejorativo. Para mim não é. A grande coisa do barroco é que ele é um estilo de arte e uma visão do mundo, que se caracteriza pela unidade dos contrários, o que é muito importante para o Brasil. [...] o lado religioso do barroco tem sua contrapartida nisso que eu estava chamando de estilo picaresco. Eu gosto muito do auto sacramental. Eu gosto muito do auto da linha vicentina, onde se une o pensamento religioso a uma visão cômica e satírica. Para isso se corrige esse excesso de idealismo por um risco realista, do mesmo jeito que acontece em *Quixote*, que é um sujeito idealista: Sancho o chama a terra de vez em quando.

Na terceira, reconhece a sua dívida com a literatura de cordel:

O meu interesse por teatro surgiu no circo. Porque eu fui um menino sertanejo, do interior, e os primeiros espetáculos de teatro que eu vi foram no circo. [...] No circo eu conheci também um palhaço que se chamava Gregório, que me marcou muito. [...] Eu tenho para mim que essas coisas, junto com os folhetos de cordel, foram muito importantes na minha formação de dramaturgo<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Vid. “Ariano Suassuna: uma dramaturgia da impureza, da mistura”, in *Revista VINTÉM –Ensaios para um Teatro Dialético*, 2, maio/junho/julho 1998.

Para um comentário esclarecedor destas três citações de Ariano Suassuna, é indispensável começar falando, especialmente, sobre o que é o auto sacramental.

O auto sacramental, variedade teatral originária de Espanha, é diferente da comédia religiosa, mas procede do teatro religioso. Segundo a crítica<sup>2</sup>, os autos sacramentais procedem diretamente da liturgia da festividade do “Corpus Christi” (parecido a como sucedeu com os *tropos* medievais), assim como do teatro religioso de Juan del Encina (procedente do *Officium Pastorum*) e de certas obras pastoris do Natal de princípios do século XVI. A instituição da festividade do “Corpus Christi” foi impondo-se aos poucos no cristianismo medieval. O Papa recomendou primeiro, e ordenou depois, esta celebração para que os fiéis honrassem o sacramento da Eucaristia, no milagre perpétuo da transustanciação, na Missa, do pão e do vinho no corpo e no sangue do Redentor. Adotada a festividade em 1355, o Concílio de Trento –de composição predominantemente espanhola– promulgou um decreto que definia a significação do “Corpus Christi” num sentido muito similar à missão evangelizadora de Espanha. Na Sessão XIII, de 11 de outubro de 1551, de novo se afirmou a doutrina tradicional: a Eucaristia era, como os outros sacramentos, o símbolo sagrado e a forma visível de uma graça invisível. A esta afirmação tradicional agregou-se um elemento novo: o Concílio recomendou que se celebrasse a festividade como manifestação do trunfo da verdade sobre a heregia.

De todas as cerimônias do “Corpus Christi”, a procissão é a que mais nos interessa, por ser o centro vital do dia e por ter, em suas danças e *quadros ao vivo*, um parentesco evidente com o drama. Aos poucos iam-se introduzindo elementos dramáticos na procissão. Mas, no referente à emergência dum primitivo drama do “Corpus Christi” a história bifurca-se. É conveniente dar duas narrações diferentes: primeiro temos de ver o desenvolvimento do drama na região de fala catalã, e depois na de fala castelhana.

Em Valência é fácil demonstrar que os *quadros ao vivo* que se levavam na procissão se transformaram paulatinamente em breves *mistérios*, isto é, peças que tratavam das vidas de santos ou de assuntos bíblicos. Essa tendencia, característica do Levante espanhol, não contribuiu em nada para o desenvolvimento do auto sacramental. Este tipo de drama sacro chamava-se em valenciano *misteri* ou *entramés a peu*.

Em Sevilha não houve uma procissão do “Corpus Christi” até 1454; assim que também não pôde haver *quadros ao vivo* nem representações teatrais. Representava-se o drama litúrgico dentro do templo até produzir um tipo elemental de auto sacramental.

O drama litúrgico saiu da catedral no século XVI, e se se tiver conformado ao modelo europeu, teria produzido um ciclo de *mistérios*. Pelo contrário, produziu autos sacramentais. Temos, por conseguinte, que considerar o género sacramental como uma forma do drama litúrgico que não conheceu as etapas intermédias: isto é, os *quadros ao vivo* e os *mistérios*. Os autos, pois, são produtos peculiares de Castela e Andaluzia e, quando se encontram em Levante, são uma forma dramática exótica.

Na segunda metade do século XVII, os autos iam distanciando-se por completo do templo e do pórtico. Aos poucos se secularizou a reglamentação da festividade e os autos apresentavam-se em casas de vizinhos e, posteriormente, nos teatros públicos. Em Castela é verossímil que os primeiros atores dos autos e farsas sacramentais fossem padres. Depois de 1561, foram profissionais de teatro.

Os autos são uma fusão dos sentimentos artísticos e religiosos do povo, como a liturgia mesma. É por isso porque têm sido tão populares e tão eficazes em propagar conceitos complexos da teologia. O povo espanhol, vendo os autos, sentia-se unido com Deus; o povo

---

<sup>2</sup>Vid. Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Madrid, Anaya, 1967, cap. XI e XII.

no seu sentido mais amplo, claro está, porque nestas ocasiões se reuniam povo, atores e autor, dignidades nacionais, locais e eclesiásticas, com o único propósito de adorar a Deus.

Não há razão para se supor que o maior atrativo dos autos fosse o seu contido intelectual. Provavelmente o que mais impressionava ao público eram as tramoias, a maquinária cênica, a beleza da música e dos versos: eram estes elementos os que transmitiam ao povo a mensagem divina.

Agora bem, qualquer tratamento literário dos sacramentos tende a utilizar a mesma linguagem que a teologia sacramental: os signos, é dizer, a alegoria. O uso da linguagem dos signos –da alegoria- possibilita a representação dramática dos dogmas. Outro aspecto do mundo sacramental que tem uma conexão com sua representação nos autos é sua independência da cronologia. Trata-se dum mundo eterno, intemporal. A alegoria e o anacronismo, duas características essenciais do Sacramento, não podiam estar ausentes dos autos.

A alegoria, no sentido figural de Auerbach, não no Barroco de Benjamin, é a forma literária mais natural para dramatizar o mundo dos sacramentos. Este mundo, mais real, mais vivo para o crente que o mundo tangível, não está povoado de seres humanos, mas de conceitos. Estes conceitos –os dogmas- estão, porém, vivos; não são novos conceitos intelectuais, mas Artigos de Fé, que vivem na suprarrealidade, que é o mundo da Fé. É neste mundo que se movem e falam os personagens dos autos sacramentais.

Na representação dramática do dogma, os autos constituem a maior inovação na tradição teatral da Idade Média. As antigas *moralidades* de Inglaterra e de França não tratam do dogma. Sua alegoria compendia e universaliza as forças do bem e do mal que regem a vida humana e que lutam entre si para dominá-la. A alegoria dos autos, pelo contrário, converte em plástica e visível a estrutura dogmática da crença cristã, a qual, apesar de sua importância para a alma individual, é para o intelecto inexperto sumamente difícil de compreender. Os autos traduziram as sutilezas teológicas a termos quotidianos, seguros de que a habilidade prática nativa, que há em todos os homens, deduziria as analogias correspondentes.

Os autos sacramentais são um fenômeno rigorosamente espanhol, principalmente porque só em Espanha não há solução de continuidade das tradições medievais no Renascimento. O auto sacramental não provem do drama cíclico medieval, mas diretamente da liturgia do “Corpus Christi”<sup>3</sup>.

A finalidade dos autos sacramentais é idêntica à do drama litúrgico: estender e embelezar a liturgia. Mas, contribuíram com algo novo à tradição litúrgica: a união da alegoria, da poesia e da música. Este algo novo é o auto sacramental.

A origem do auto alegórico, ainda não concretizado no tema do “Corpus Christi”, encontra-se, embora com limitações, no *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, composto em volta de 1500. Parte da inovação que Fernández introduz respeito dos procedimentos de Juan del Encina foi aproveitada depois por Gil Vicente no seu *Auto pastoril castelhano* (1502).

Não há, propriamente, um auto sacramental consagrado à festividade do “Corpus Christi” até a *Farsa sacramental* de Hernán López de Yanguas (1520-1521). A trajetória do auto conseguiu maior auge entre 1525 e 1550. Diego Sánchez de Badajoz foi o primeiro em mostrar uma ação eucarística, embora limitada a narração, sem a intervenção de personagens

---

<sup>3</sup> O trabalho de investigação da Lúcia Vassallo na sua obra *O sertão medieval. Origens europeias do teatro de Ariano Suassuna* (Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1993) é de grande interesse para conhecer as fontes diversas dos temas da obra teatral de Suassuna, mas no que respeita ao aspecto formal das mesmas deveria dar mais atenção a literatura espanhola. Estamos falando não só da literatura espanhola medieval e inclusive barroca, mas também da atitude perante a literatura espanhola da Geração de 27 em Espanha, cujo objetivo foi, entre outros, a recuperação do próprio teatro clássico. Vid. Nicolás Extremera Tapia, “João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27” in *Artifara* 8, 2008.

alegóricos; outro passo foi dado no *Auto de los hierros de Adán* do *Códice de autos viejos*, porque o único personagem real é Adão, e o resto são dez símbolos personificados (o Livre Alvedrio, o Desejo, o Trabalho, a Ignorância, a Fé, a Sabedoria, a Esperança, a Caridade, o Erro e a Misericórdia). A enumeração destes personagens ilustra o conjunto de roles abstratos que atingiu o auto entre 1550 e 1650. Posteriormente cabe sublinhar os nomes de Juan de Timoneda, Lope de Vega, Antonio Mira de Amescua, Tirso de Molina e José de Valdivielso, precursores muito relevantes do grande mestre do gênero, Pedro Calderón de la Barca.

Com Gil Vicente, e a *Obra de geracão humana*, utilizam-se já personagens alegóricos que representam personagens simbólicos (a Justiça, a Razão, a Graça, Adão=a humanidade pecadora) e aparece um mundo fora do tempo em que se fundem diversas idades (*Auto da Sibila Casandra*: Salomão, Moisés, Abraam, Issaías e as Sibilas clássicas). Nesta tradição é que se deve inserir no Brasil a obra lírica e dramática de José de Anchieta. Para a composição dos seus autos, escritos (em espanhol, português e tupi) para a catequese, Anchieta utilizou romances ibéricos profanos, transformados em poemas sagrados<sup>4</sup>. Neles, encontram-se às vezes figuras alegóricas, como por exemplo, no *Auto da Vila da Vitória*. O padre José de Anchieta representa em sua pessoa e em sua obra a mais importante aportação e a maior contribuição espanhola daquela época à cultura brasileira. Sua obra, situada entre a Idade Média e o Barroco<sup>5</sup>, inaugura a história da literatura brasileira.

As influências do auto vicentino na peça de Suassuna têm sido estudadas por Leon F. Lyday, "The *Barcas* and the *Compadecida*: Autos Past and Present"<sup>6</sup>. Mas, até agora, não têm sido examinados pormenorizadamente os vínculos entre a peça de Suassuna e os autos de Calderón de la Barca, com a exceção do artigo de George Wingerter, "El *Auto da Compadecida* y los *autos* de Calderón", e do estudo de Ligia Vassallo, "O grande teatro do mundo"<sup>7</sup>.

A evolução de Calderón é evidente. A partir de 1650, e durante os últimos trinta anos de sua vida, abandonou a comédia para se dedicar a um teatro mais simbólico e abstrato, o dos autos sacramentais, e mais cortesão, de tramóias e comédias mitológicas<sup>8</sup>.

A capacidade de síntese possibilita a Calderón apresentar o dogma nas suas linhas essenciais, através duma exuberante retórica poética dentro de uma rigurosa unidade de ação dramática. Assim conseguia chegar ao público através, nomeadamente, dos sentidos: a palavra e a frase, belas e musicais, e o espectáculo cenográfico que admirava o espectador.

Por outra parte, através da liberdade que dava o uso da alegoria<sup>9</sup>, figura clave e única forma de representar questões sobre os dogmas religiosos<sup>10</sup>, os autos sacramentais ficavam livres de qualquer sujeição ao real, e, apesar de sua dificuldade semântica ou de compreensão, o autor sentia-se liberado de obrigações técnicas. Tudo é possível no auto sacramental, tudo pode contribuir à ação dramática: o pensamento, a música, a poesia, os milagres, os

<sup>4</sup> Vid. Extremera tapia, Nicolás "A lírica de Anchieta: os *contrafacta*", in *Actas do Congresso Internacional, "Anchieta em Coimbra-Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)"*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 2000, pp. 1073-1105.

<sup>5</sup> Vid. Leodegário de A. Azevedo Filho, *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1966.

<sup>6</sup> Vid. Leon F. Lyday, "The *Barcas* and the *Compadecida*: Utos Past and Present", in *Luso-Brazilian Review*, 11, 1 (1974) pp. 84-88.

<sup>7</sup> Cfr. George Wingerter, "El *Auto da Compadecida* y los *autos* de Calderón", in *Luso-Brazilian Review*, 20, 1 (1983) pp. 150-163, e Ligia Vassallo, "O grande teatro do mundo", in *Cadernos de Literatura Brasileira. Ariano Suassuna*, 10 (nov. 2000) pp. 147-180.

<sup>8</sup> Alexander A.Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.

<sup>9</sup> "Alegoría: La alegoría no es más / que un espejo que traslada / lo que es con lo que no es, / y está toda su elegancia / en que salga parecida / tanto la copia en la tabla / que el que está mirando a una / piense que está viendo a entrambas". (*La segunda esposa, loa*). Vid. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Ed. de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1997.

<sup>10</sup> Através da alegoria podem-se converter em personagens todos os elementos do dogma.

anacronismos e as mais diversas fusões culturais; tudo, porque o auto sacramental situa-se num espaço intemporal: o espaço da abstração e da Fé.

Como não são obras de tese, pelo contrário, trata-se de obras literárias, os autos estavam guiados pelo princípio horaciano de “*utile dulce*”, de *ensinar deleitando*. Ou melhor, partindo do deleite da festa, acrescentou-se o ensino, a intenção didática, passando a ser complemento idôneo aos sermões religiosos pregados no interior das igrejas. E assim, seguindo esse princípio do “*utile dulce*”, transformava-se o dogma em poesia, que, escrita para ser representada, se combinava com um brilhante cenário.

O homem era apresentado como um microcosmos, em que seus atributos pessoais e seus sentidos eram individualizados num extraordinário jogo dramático. Do uso que ele fazia destes sentidos, sobre os que se situava a capacidade de eleição (ou livre arbítrio, chamado também “*alvedrio*”, “*pensamento*”, “*inocência*”, etc.), desse uso, dependia sua salvação ou condenação.

O universo e a humanidade, as diferentes crenças também se individualizavam, para explicar aos espectadores a vaidade existente, e a necessidade de estabelecer ordem e uniformidade nas crenças, que só era possível sob o império da Graça de Deus.

Igualmente acontecia com as diferentes camadas sociais, de entre as quais Calderón tirava personagens arquetípicos (vid., p. ex., *El gran teatro del mundo*), a fim de explicar as vantagens e desvantagens para alcançar a outra vida. A finalidade do auto sacramental na festividade do “*Corpus Christi*” era a concelebração da Eucaristia, que contém em si a Redenção, isto é, a Encarnação de Jesucristo e o Sacrifício na Cruz.

Calderón consegue criar no seu auto *El gran teatro del mundo* o drama síntese da conceição da vida como teatro. O fingimento teatral é um tema que Calderón dá também especial relevância em *La vida es sueño*. Mas, é em *El gran teatro del mundo* onde a ficção ocupa a obra inteira: aquilo que consideramos realidade, isto é, a existência humana, resulta ser fictícia, pura representação; a realidade é o plano sobrenatural, no princípio e no final da obra, quando assistimos ao diálogo de Deus com o mundo, e quando se realiza a justiça de Deus<sup>11</sup>.

Os principais símbolos que aparecem nos autos sacramentais de Calderón são: *arrepentimento*, que junto com a *penitência*, é a figura capital. O esquema que responde a esta seqüência é o seguinte: inocência ou graça – pecado – arrependimento (dor pelos pecados e propósito da emenda) – confissão – penitência – comunhão (recuperação do estado de graça).

Também se apresentam através de símbolos alegóricos as manifestações de Deus: o autor (*Gran teatro del mundo*); o pai de família (*El gran mercado del mundo*); o rei (*El divino cazador*); Orfeo (*El divino Orfeo*) é o divino pastor ou o verbo divino, pelos dons da sua voz, sendo Cristo redentor na segunda parte do auto.

O livre arbítrio é um conceito capital que harmoniza a capacidade de eleição do homem com a predeterminação divina. Consiste na liberdade para agir corretamente. Os personagens sempre têm liberdade para escolher, no caso de agir bem, se salvam; mas, se incorrer em erro, ainda podem ser salvos pelo arrependimento; no caso contrário, serão condenados. «Obrar bien, que Dios es Dios» diz o personagem do autor em *El gran teatro del mundo* (v. 438).

Embora matizado, em muitos autos aparece um personagem que lembra nas suas intervenções o personagem do “*gracioso*”, criado pela comédia espanhola, cuja origem se encontra na *commedia dell'arte*. Trata-se em todos os casos do personagem mais falto de constância e perseverança, que age por uma moral de circunstâncias.

*El gran teatro del mundo* trata da vida humana e o destino da alma. O autor é Deus, e o ator é o homem. A missão do homem é representar bem o seu papel a fim de alcançar a

<sup>11</sup> A Vida é considerada como representação. Vid. *El gran teatro del mundo*, “*Autor: Llegando ahora a advertir / que, siendo el cielo juez, / se ha de acertar de una vez / cuanto es nacer y morir*”. (versos 459-462).

salvação. No final, assistimos ao juízo dos atores pelo autor-espectador (Deus). A mensagem de *El gran teatro del mundo* consiste em que cada espectador possa encontrar o seu correspondente ou identificar-se socialmente com algum dos personagens da obra e, assim, seguir, com todos os sentidos, o percurso e desenlace da peça.

Abandonamos o Século de Ouro espanhol para ir ao século XX<sup>12</sup>. A renovação estética da arte teatral, que se ia produzindo na Europa, incluída nos movimentos das vanguardas históricas, influenciaram o teatro espanhol no sentido de reformar o conceito de espaço cénico e também nos critérios para recuperar o teatro clássico. Os autos sacramentais, suspensos em Espanha desde 1755, foram recuperados pela primeira vez em Granada, em 1927, por Antonio Gallego Burín, por indicação de Valle-Inclán, com a representação, na praça dos Aljibes, de *El Gran Teatro del Mundo*, com música original de Manuel de Falla, dirigida por Ángel Barrios, coreografia de Manuel Fernández de Prada e os desenhos para a cenografia do pintor e conservador de “La Alhambra”, Hermenegildo Lanz<sup>13</sup>.

Desde o governo da II República (1931) lançam-se dois projetos que tinham como primeiro objetivo a recuperação do teatro clássico: “Misiones Pedagógicas” (setembro de 1931) e “La Barraca” (julho de 1932). Ambos projetos pretendiam democratizar e difundir, com critérios didáticos, o teatro com a finalidade de fazê-lo chegar às camadas sociais menos favorecidas.

O dramaturgo asturiano Alejandro Casona (1903-1965)<sup>14</sup> -seudônimo de Alejandro Rodríguez Álvarez- foi o diretor do grupo universitário “Teatro del Pueblo”, integrante da campanha de difusão cultural do governo republicano dentro das “Misiones Pedagógicas”. O sucesso de *La sirena varada*, representada, em 1933, pela companhia Xirgu-Borrás, fez com que fosse reconhecido entre os renovadores da cena espanhola, junto com Lorca, Rivas Cherif, Max Aub e Jardiel Poncela. Na sua vida, como na de tantos outros, produz-se um triste parêntese: a guerra civil espanhola. Alejandro Casona parte para França, e desde ali, como diretor artístico da companhia Díaz de Artigas-Collado, inicia uma viagem artística por diferentes países de Hispanoamérica. Em julho de 1939 estabelece sua residência em Buenos Aires, então, centro cultural da América do Sul, onde permanecerá até ao seu definitivo regresso a Espanha na década de 1960. Em Buenos Aires prossegue com o seu labor de dramaturgo, alcançando êxitos mundiais. Entre eles destacam *Prohibido suicidarse en primavera* (1937), *La dama del alba* (1944), *Los árboles mueren de pie* (1949), *La tercera palabra* (1953), e a obra que oferece o “Grupo Cirata de Teatro”, *La barca sin pescador* (1945).

O grande projeto do Teatro Universitário de “La Barraca”<sup>15</sup>, fundado por Federico García Lorca e Eduardo Ugarte, formado em sua maior parte por estudantes procedentes do “Instituto Escuela”, teve o apoio -com uma importante ajuda econômica- do ministro Fernando de los Ríos. Sob a direção de Lorca e Ugarte, o ideário era restituir ao povo sua própria imagem cultural, através da tradição popular e o teatro clássico. Por conseguinte “La

---

<sup>12</sup> Autores modernos espanhóis, em particular da Geração de 27 e posteriores, tentaram restituir o gênero: Rafael Alberti e Miguel Hernández escreveram autos sacramentais, e mais modernamente Gonzalo Torrente Ballester. Não foi por acaso que, antes de “Morte e Vida Severina”, João Cabral de Melo Neto traduziu para português o auto sacramental de Calderón: *Os Mistérios da Missa: Auto sacramental alegórico*, Rio de Janeiro, Coleção Universitária de Teatro. Série 1, Livros de Texto, Editora Civilização Brasileira, 1962. Vid. Humblé, Philippe, “João Cabral de Melo Neto, tradutor de Calderón de la Barca”, in *Fragmentos*, 25, 2003, pp. 41-44.

<sup>13</sup> Vid. Antonio Gallego Morell, “Resurrección de los autos sacramentales en Granada en 1927”, in Luciano García Lorenzo, (ed.) *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 1411-20.

<sup>14</sup> Cfr. Prólogo de José R. Rodríguez Richart à edição de *La Dama del Alba*, Madrid, Cátedra.

<sup>15</sup> Sob a inspiração de García Lorca, o grupo do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) pensou na montagem de uma “Barraca”, um palco móvel para fazer teatro ambulante. Cfr. C. Lima Júnior, *O pai, o exílio e o reino: A poesia armorial de Ariano Suassuna*, Natal, 1996, p. 38.

Barraca” ocupar-se-ia do repertório do teatro clássico espanhol, de acordo com a geração de 27, que desejava uma recuperação da literatura espanhola.

Em 1932, “La Barraca” apresenta em Burgo de Osma, o auto sacramental *La Vida es Sueño*, de Calderón. A obra, foi harmonizada pelo compositor Julián Bautista, e o próprio Lorca interpretou o personagem de “la Sombra”. “La Barraca” de Federico percorria as remotas aldeias de Espanha, apresentando o melhor do teatro clássico espanhol de todos os tempos. Praças, universidades e muitos outros lugares vieram com emoção esse teatro, com toda a graça de um teatro verdadeiramente imortal.

Por outra parte, como assinala Andrés Soria Olmedo<sup>16</sup>, a vontade de criação, que se encontra no núcleo das poéticas das vanguardas europeias, dirige-se, na Geração de 27, para o exame das coisas próprias de Espanha, atitude apreendida dos autores da Geração de 98 e de 14. Ortega, no *El espectador*, matizava essa atitude criacionista:

Las cosas no se crean, se inventan en la buena acepción vieja de la palabra: se hallan. Y las cosas nuevas [...] se encuentran no más allá, sino más acá de lo ya conocido y consagrado, más cerca de vuestra intimidad y domesticidad...

Conseqüentemente, para a Geração de 27, o impulso face ao novo e ao concreto resolvia-se numa forma, também nova, de atenção para com o passado, o que separava estes escritores do tradicionalismo conservador, olhando para a tradição, em suas duas vertentes, popular e culta, mas com olhos de vanguarda. A arte nova servia de filtro para selecionar o diálogo com o passado e vê-lo em função do presente. Nessa perspectiva deve ser colocado o interesse de García Lorca pelas formas da arte popular e pelo romanceiro, estimulado pela obra de Menéndez Pidal.

Outro aspecto, ainda mais determinante, por indicar como deve ser tratado o material popular, é a aprendizagem das lições de estilização proporcionadas por Juan Ramón Jiménez (“No hay arte popular, sino imitación, tradición popular del arte”), e da arte musical como evocação por Manuel de Falla. Nessa mesma linha, o musicólogo Adolfo Sanz, muito amigo de Lorca, ponderava a importância de “tomar al canto del pueblo formas elementales de expresión que renueven y aumenten el capital cosmopolita”<sup>17</sup>.

Os objetivos da arte para a Geração de 27 em Espanha parecem encontrar-se muito perto do “Movimento Armorial” de Suassuna que, como é sabido, parte do folheto de cordel, não como fonte única, mas como ponto de convergência que associa a música dos instrumentos, a palavra da cantoria e a imagem da xilografia segundo o ponto de vista da arte popular.

Vamos finalmente falar de O *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, comédia de tipo sacramental em três atos, que põe em relevo, fundamentalmente, os problemas do Nordeste brasileiro, utilizando, como o mesmo autor reconhece, o folheto de cordel transcrito em situações e falas típicas. Mas, evidentemente, a obra tem, como tratamos de mostrar, influência de Calderón, e sua conceição não é estranha ao espírito barroco católico espanhol, misturando a tradição religiosa com a popular, sobretudo ressaltando o ambiente, as crenças do povo, situando-se também assim na melhor tradição brasileira. Por outra parte, o próprio autor, reconhece a sua dívida com Lorca e Casona, coisa evidente, como temos visto, já que eles também tiveram grande devoção por Calderón e o teatro clássico espanhol.

<sup>16</sup> Cfr. Andrés Soria Olmedo, “Federico García Lorca y su época” in *Federico Garcia Lorca*, Madrid, Eneida, 2000, pp. 11-24.

<sup>17</sup> Vid. Maurer, in *Lecciones sobre Federico García Lorca*, ed. de Andrés Soria Ortega, Granada, 1986, pp. 42-61.

O interesse de García Lorca pelas formas da arte popular e pelo romanceiro encontrámo-las nas tramas de *O Auto da Compadecida*, baseadas em histórias do Romanceiro Popular Nordestino. Se Suassuna se baseou no primeiro e no segundo atos em textos de Leandro Gomes, *O Enterro do Cachorro* e *A História do Cavalo que defecava dinheiro*, respectivamente, o terceiro ato é uma mistura de *O castigo da sabedoria* de Anselmo Vieira com *A peleja da alma* de Silvino Pirauá Lima.

Cada uma destas histórias é utilizada como ponto de partida para a composição dos atos. Assim o afirma o próprio autor, para depois confirmar que o tema do primeiro ato, recolhido em folheto de cordel, era muito mais antigo:

Peguei *O Auto da Compadecida* de um folheto de um grande poeta popular, Leandro Gomes de Barros. Ele se chamava "O Enterro do Cachorro". Mas eu transportei para o teatro. Evidente que modifiquei, porque estava fazendo outra arte. Assim como Leandro já tinha modificado, porque a história vem do século V.

[...] Isto é, no primeiro ato do *Auto da Compadecida* eu só fiz acrescentar o sacristão e escrever mais alguma coisa. Pois bem, agora você veja, essa história, depois, quando a peça foi encenada na França e na Espanha, eu descobri, surpreso, que um grande escritor francês do século XVIII tinha usado uma versão parecida, que foi Le Sage na obra *Gil Blas de Santillana*, que é uma novela picaresca. E outros escritores espanhóis tinham escrito também essa história, que era do século V e veio do norte da África, passou pela Península Ibérica e aí passou para cá, e foi onde me baseei<sup>18</sup>.

A novela picaresca entrou para a tradição ibérica com o barroco, no fim do século XVI e começo do XVII. É aí que nasce a novela picaresca com aquele elemento popular extraordinário. O *Dom Quixote* é uma obra típica do barroco. Se a obra de ficção típica da Idade Média é a novela de cavalaria, idealista, aristocrática, a obra de ficção em prosa do Renascimento é a novela picaresca, popular, realista. Na novela picaresca o assunto principal é a fome, porque todas as astúcias que o personagem pratica é para conseguir a comida do dia. São duas vertentes bastante contraditórias, a novela de cavalaria e a picaresca. Ariano Suassuna afirma a este respeito:

Ora, em uma obra barroca, como a meu ver é o *Dom Quixote*, Cervantes faz convergir as duas vertentes: a novela de cavalaria aparece no romance através do Quixote, e a vertente da novela picaresca a través de Sancho.

Algum outro dado sobre a possível herança ibérica no *Auto da Compadecida*. O próprio autor informa na entrevista acima citada: "[...] um primo me levou para ver, no mercado de Taperoá, num dia de feira, um espetáculo de mamulengo, o teatro popular de bonecos. Me deixou deliciado".

O teatro de Lorca junto ao de Valle-Inclán é o mais importante, escrito em língua espanhola, do século XX. Trata-se de um teatro de grande variedade com símbolos ou personagens fantásticos como a morte e a lua, às vezes, lírico, com um profundo sentido das forças da natureza e da vida. Entre as farsas lorqueanas, escritas de 1921 a 1928, destacam *Tragicomedia de don Cristóbal* e *Retablillo de don Cristóbal*, obras de teatro popular de bonecos, e especialmente *La zapatera prodigiosa*, obra de ambiente andaluz, na qual confronta realidade e

<sup>18</sup> Enrique Martínez-López em sua "Guía, para lectores hispanos, del *Auto da Compadecida*" (in *Revista do Livro* 26, Ano VII, Setembro 1964, pp. 85-103) assinala a existência de 105 versões diferentes da "História do cavalo que defecava dinheiro", das quais 27 são hispânicas, 62 não hispânicas e 16 orientais e africanas e afirma também que o tema de "O enterro do cachorro" pertence a uma fábula de Esopo, e que se pode ler, com suas variantes, em conhecidas coleções orientais, latinas, francesas, alemãs e espanholas.

imaginação. Também pertence à categoria de farsa, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

Por outro lado, como já foi dito, Calderón conseguiu criar no seu auto *El gran teatro del mundo* o drama síntese da conceição da vida como teatro: em *El gran teatro del mundo* a ficção ocupa a obra inteira.

Do ponto de vista técnico, no caso de *O Auto da Compadecida*, o autor concebe a peça como uma representação dentro de outra representação, que se caracteriza:

a) pela apresentação da peça como parte de um espetáculo circense, espetáculo simbolizado no Palhaço, que faz a apresentação da peça e dos atores.

b) pela apresentação do auto propriamente dito, com suas personagens.

Como a representação acontece num circo, o Palhaço marca as situações técnicas e estabelece a ligação entre o circo e a representação no circo.

— Como afirma o próprio Ariano Suassuna: “[...] o meu interesse por teatro surgiu no circo. Porque eu fui um menino sertanejo, do interior, e os primeiros espetáculos de teatro que eu vi foram no circo”.

Foi, portanto, a partir dessa raiz popular, que, em 1955, Ariano Suassuna transpôs para o teatro uma obra que recolhe e aglutina tradições ibéricas, com raízes gilvicentinas, cervantinas, calderonianas, picarescas e lorqueanas. O texto de Suassuna não se deve propor unicamente como resultado de uma pesquisa sobre a tradição oral dos romanceiros e narrativas nordestinas, fixados ou não em termos de literatura de cordel, porque a síntese é resultado de um modelo pertencente a literatura ibérica, primeiro medieval e depois fundamentalmente barroca e espanhola. Menéndez Pidal garante que romances e “romancero viejo” da Península Ibérica foram transmitidos às Américas pela literatura de cordel.

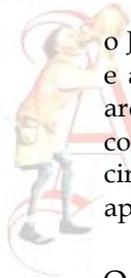
João Grilo, protagonista do *Auto da compadecida*, misto de personagens convencionais, como o arlequim<sup>19</sup> ou o pícaro, é um malandro cheio de artimanhas. A primeira idéia que se tem de João Grilo, quer pelo nome, quer pelas características com que é descrito, é que se trata do mais brasileiro e mais nordestino dos heróis ladinos que povoam a literatura de cordel. A descrição de suas características leva de imediato à composição do tipo físico perfeitamente ajustado à figura do “herói picaresco nordestino”, sua contibuição, no nível do homem de caatinga ao todo brasileiro e, mais precisamente, do camponês nordestino- feio, desnutrido, franzino, de aparência débil mas de tino aguçado, como o descreve João Ferreira de Lima no folheto *As palhaçadas de João Grilo*, título original do texto que mais tarde seria ampliado e publicado sob a denominação de *Proezas de João Grilo*:

João Grilo foi um cristão  
que nasceu antes do dia  
criou-se sem formosura  
mas tinha sabedoria  
e morreu depois da hora  
pelas artes que fazia.  
Assim mesmo ele criou-se  
pequeno, magro e sambudo  
as pernas tortas e finas

<sup>19</sup> Arlequim é um dos personagens de teatro mais conhecido de todos os tempos e países, cujo nome deriva de “Hellequin”, um pequeno diabo das lendas medievais. Personagem da *commedia dell'arte*, cuja função, no início, se restringia a divertir o público durante os intervalos. Sua importância foi gradativamente afirmando-se, e o seu fato, feito de retalhos multicoloridos geralmente em forma de losango, o destacava mais ainda na cena. Em sentido figurado passou a significar bufão, gracioso, farsante, truão, palhaço. No Nordeste é um dos personagens do bumba-meu-boi, moço de recados do cavalo-marinho, adaptação no século XIX do *arlequim* da *commedia dell'arte*.

a boca grande e beijudo  
no sítio onde morava  
dava notícia de tudo.

Neste trecho, comenta Ribamar Lopes, encontra-se retratado o tipo ideal para realizar a expectativa popular: “o ideal de vencer “grandes”, pregar peças a poderosos, ludibriar espertalhões e desbancar sabichões”. Porém, ressalta o pesquisador:



o João Grilo que encontramos em *Contos populares portugueses*- antologia, coletânea organizada e anotada por Viale Moutinho<sup>20</sup>, em nada se parece com o nosso endiabrado, inteligente e ardiloso João Grilo nordestino em que o transformamos. O personagem de um dos mais conhecidos contos da tradição oral portuguesa é um tolo, um falso adivinhão favorecido pelas circunstâncias. Pelo menos é assim que o encontramos no conto *História de João Grilo*, apresentado na citada antologia.

O pesquisador continua a esclarecer que o episódio primeiro e principal desse conto tradicional português, na versão recolhida por Viale Moutinho, não tem sido incorporado às aventuras do nosso travesso herói -versão nordestina- glosadas na literatura de cordel.

No texto original de João Ferreira de Lima, *As palhaçadas de João Grilo*, (constituído de trinta e uma sextilhas que compoem um folheto de oito páginas), o personagem é apenas um herói travesso, na verdade um anti-herói protagonista de algumas inconveniências maldosas. Mas, como afirma Ribamar Lopes, é na ampliação do folheto para trinta e duas páginas, na editora de João Martins de Ataíde, em que “o herói sabina seu professor, ludibria ladrões e responde a perguntas formuladas pelo sultão (ou pelo rei), além de dar lições de ética e justiça a potentados. É aí que surge o João Grilo inteligente, arguto, justiceiro, adivinho e satírico implacável- o João Grilo, cujas potencialidades não explora o folheto original, embora seu autor as reconheça latentes na criatura mítica ainda no início do texto, ao se referir ao seu nascimento, conforme evidência a segunda estrofe da narrativa:

E nasceu de sete meses  
chorou no bucho da mãe  
quando ela pegou um gato  
ele gritou. Não me arranhe  
não jogue nesse animal  
que talvez você não ganhe.

E comenta Ribamar:

Ora, é corrente na crença popular a alusão segundo a qual os nascidos de sete meses são inteligentes e argutos, sendo conhecida também a crendice de que serão adivinhos aqueles que choram ainda no ventre da mãe.

Exatamente, Ariano Suassuna define João Grilo como um herói:

Você pega o João Grilo e compara com Macunaíma. Em Macunaíma o povo brasileiro é olhado de uma maneira triste, e toda a visão é de pessimismo. Eu sempre me zanguei muito quando dizem que João Grilo é um anti-herói. É nada! Ele é um herói, um camarada que vence os poderosos. Repare uma coisa: no *Auto da Compadecida*, o padeiro representa a burguesia urbana;

<sup>20</sup> Cfr. *Os Melhores Contos Portugueses do Século XIX*, org. de José Viale Moutinho. São Paulo, Landy, 2003.

o major Antônio Moraes representa os proprietários rurais; o sacristão, o padre e o bispo, o clero. Então você tem ali o clero, a nobreza e a burguesia e ele, João Grilo, é o representante do povo. E ele vence esse pessoal todo, e como se não bastasse ainda vence o diabo. Se ele não é um herói, eu não sei quem é herói, não.

No entanto, seu ponto de vista não é abonado pela melhor crítica histórico-literária no Brasil. Isto porque *Macunaíma*, quer na visão de seu *Roteiros* por Manuel Cavalcante Proença, quer na leitura vanguardista de Haroldo de Campos, que o aproxima do *João Miramar* oswaldiano, é tido como um herói parodístico postulado para um além dos limites morais do caráter, isso pela via da comédia, do cômico. Ora até, então, tal desígnio fora atribuído apenas ao clássico herói trágico de Sófocles. A categoria de herói de agora a que se refere é romântico e, neste sentido, *Macunaíma* e, também, o seu “João Grilo” estariam mais próximos do picaresco em *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida.

A invocação de João Grilo à Maria com o nome da “Compadecida” também está inspirado em textos populares. João Grilo é o herói picaresco, passou fome e mente para ganhar o que quer, seu amigo Chicó também é um mentiroso. A infidelidade da mulher do padeiro, a mesquinhez deste, o anticlericalismo e o cangaço são analisados por Suassuna num julgamento presidido por Maria, Jesus (negro), e promovido por uma figura diabólica e o seu subserviente. No final, João Grilo volta à vida depois de morto. Quanto ao Encourado, o autor dá a seguinte explicação: “[...] este é o diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem muito moreno, que se veste como um vaqueiro”.

Não se pode deixar de citar aqui os autos de José de Anchieta. Suassuna apresenta, seguindo a tradição de Anchieta (Satanás e Lúcifer em *Na Vila de Vitória*, Guaixará e Aimbiré no *Auto de S. Lourenço*), dois diabos, um subserviente ao outro, Demônio e Encourado. Lígia Vassallo mostra nas suas pesquisas, em termos de *O sertão medieval- Origens européias do teatro de A. Suassuna*<sup>21</sup>, como as estruturas semântico-formais abstratas (ou arquitextos) da obra de Suassuna são escolhidas entre as práticas mais antigas da cena ibérica, de que o romanceiro tradicional nordestino guarda muitas “consonâncias nas técnicas e nos temas”. Neste sentido: a literatura oral que sobrevive no Nordeste era difundida e arraigada na Península Ibérica do s. XVI, de onde veio a população pobre, em grande maioria analfabeta, que ouvia as suas leituras pelo ali tardio equivalente de bardos ou menestrelis populares, os famosos cantores dos sertões, também capazes de criativas interpretações e renovações, tradição aproveitada e praticada nos autos de José de Anchieta.

Os tipos heróicos de *O Auto da Compadecida* pertencem aos ciclos cômicos, satírico e picaresco, cujos personagens são variantes do pícaro ibérico de origem popular, dos graciosos do teatro de Calderón de la Barca e de Lope de Vega, do Sancho Panza e do Dom Quixote. Tipos que se entrelaçam também a outros da Literatura de Cordel, do mamulengo, da oralidade, dos desafios dos Cantadores e dos autos populares religiosos publicados em folhetos no Nordeste. João Grilo pertence ao imaginário popular nordestino, cantado por violeiros e cordelistas, que sempre vence os mais ricos e os mais fortes pela esperteza e através de intrigas bem elaboradas. O nome de João Grilo significa, segundo uma letra de samba, intitulada “Cancão de Fogo, Viramundo, Malazartes”: “me chamam cobra cascavel, sou João Grilo, menino traquino, que grilo que dá, Cancão de Fogo, Viramundo, Malazartes”<sup>22</sup>. Dos

<sup>21</sup> Cfr. Vassallo, op. cit. p. 69.

<sup>22</sup> “Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos. Convergência para o ciclo de Malasartes episódios de várias procedências europeias, vivendo mesmo nos contos orais dos irmãos Grimm, de Hans Andersen, dos exemplários da Europa de Leste e do Norte. Em Portugal a mais antiga citação é a cantiga 1132 do *Cancioneiro da Vaticana: chegou Payo de maas Artes*, datada de fins do séc. XIV. Em Espanha foi aproveitado literariamente em vários livros do séc. XVI. Na *Lozana Andaluza* de Francisco Delicado, 1528, cita-se

personagens que permeiam o texto, Chicó é visto como uma pessoa sem confiança porque mente, inventa histórias nas quais é difícil de acreditar. É lógico que se tem de associar o “contar histórias” de Chicó com o costume popular nordestino.

Ariano Suassuna incorpora muito bem essa cultura no seu texto. Assim, Chicó é inventivo, mentiroso, gosta de falar contando vantagens. Já o “major” identifica uma característica social típica do Nordeste, porque o título de “major” ou “coronel” é uma forma popular utilizada lá como referência a mostrar-se subordinado a alguém poderoso. Igualmente acontece com o tema do cangaço, representado por Severino.

Não nos vamos demorar mais no tema da literatura de cordel, já estudada com pormenor<sup>23</sup>. Queremos insistir, porém, em que, Ariano Suassuna, ao contar a história de João Grilo e seu companheiro de trapanças e espertezas, Chicó, cheia de aventuras para sobreviver à fome e à pobreza, resgata a imagem do pícaro clássico, cuja vida também esteve povoada do “buscarse la vida”. A partir da morte de João Grilo, a alma deste nordestino, astuto e fraudulento, se vê perdida e suplica pela misericórdia da Virgem, diante das apelações do Diabo, que insiste na justiça divina. O papel da Virgem Maria, aparece como “advogada nossa”, na linha dos autos e mistérios, título atribuído também pela oração da Salve-Rainha.

É evidente a índole regionalista do auto, reelaborando tradições locais transmitidas através dos anônimos romances e histórias populares que circulam pelo sertão; como assim também os tipos humanos são tirados do folclore local, como o *amarelo* João Grilo; Chicó, o contador de histórias fantásticas; os *cangaceiros* e sua devoção pelo padre Cícero; o demônio como vaqueiro típico; a Nossa Senhora, vista como *Compadecida*, etc. Assim, para Martínez López, podemos observar que os temas pertencem a duas tradições populares de caráter universal: a tradição mariana e a picaresca<sup>24</sup>. Efetivamente o *Auto da Compadecida* é um auto mariano, mas sem teologia nem simbolismos, nem complicação formal. A Nossa Senhora que nos apresenta Suassuna é a das *Cantigas* de Alfonso X El Sábio e a dos *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Trata-se da Santa Maria da literatura medieval que realiza milagres para proteger e salvar os seus devotos, num mundo, cuja estrutura social e religiosa é ainda medieval, como no sertão do *Auto da Compadecida* de Suassuna.

O *Auto da Compadecida* pertence ao gênero dramático, isto é, foi escrito para ser representado no palco por atores. É contemporâneo, pois faz referência a estrutura social nordestina: o autor mostra-se completamente envolvido com a realidade de sua época, criticando problemas sociais como a falta de virtudes, a preocupação com a aparência e dinheiro, as diferenças sociais determinando a ação do clero, além de criticar, é claro, a prática da simonia. Mas, o autor recupera também o conflito entre a Justiça e a Misericórdia, com o diálogo entre o pícaro João Grilo e o Tribunal Celeste, que apresenta um contraste entre o espiritual e o carnal, segundo as normas da Idade Média e dos autos sacramentais de Calderón. Suassuna, ao criar este Juízo Final, consegue fundir a este legado cristão os intuitos de crítica

---

Pedro de Urdemalas. Tirso de Molina (*Don Gil de las Calzas Verdes*, 2º ato, cena primeira) compara a heroína com Pedro de Urdemalas. Cervantes escreveu a *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas* (Madrid, 1615). Em meados do séc. XVII, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo publicou a primeira parte de *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*. Também D. Francisco Manuel de Melo, no *Apólogo dos Relógios Falantes*, cita a Pedro de Malas Artes. Pedro Malasartes, Urdemalas, Urdimale, veio com portugueses e espanhóis para a América, onde se aclimatou e vive num vasto anedotário”. Vid. Luís de Câmara Cascudo, *Vaqueiros e Cantadores*, Porto Alegre, 1939. Jorge de Lima e Mateus de Lima publicaram no Rio de Janeiro (2º ed. 1946) um volume, *Aventuras de Malasartes*, mas, na opinião de Cascudo, trata-se de sucesos de Till Eulenspiegel, estranhos à literatura oral brasileira.

<sup>23</sup> Vid. Mark J. Curran, “Influência da Literatura de cordel na literatura brasileira”, *Revista Brasileira de Folclore*, 24 (1969), pp.11-23. Ariano Suassuna, em uma entrevista com J. A. Guerra “El mundo mágico y poético de Ariano Suassuna”, *Revista de Cultura Brasileira*, 35 (1973), também clarifica este tema.

<sup>24</sup> Vid. Martínez López, “Guía, para lectores hispanos, del *Auto da Compadecida*” (in *Revista do Livro* 26), op. cit. pp. 89-90. Vid. *Apéndice B*.

social e folclore nordestino numa mesma cena, que culmina com a compaixão da Nossa Senhora para com a alma do pícaro João Grilo.

No quadro do tribunal Celeste, com a aparição do Cristo negro, Manuel, Emmanuel, código semântico de Jesus está conosco, e da Santa Maria, a Compadecida, se configura um exemplo gótico dos retábulos espanhóis: se pinta, com as imagens dos santos, um mural de cor, brilho, de auréolas douradas, indicadoras de santidade, que se contrapõem a um outro composto pelas figuras simples dos personagens da terra. Unem-se, assim, espiritualidade e realidade. Toda a delicadeza da cena vê-se contrastada pela aparição do diabo, com suas intervenções irônicas e vingativas, na esperança de se apossar das almas dos mortos. O espectador atento sabe ler, na alegórica e inusitada cena, quando Jesus dá aos homens uma nova oportunidade de salvação, um tom didático que alerta sobre os pecados, como em *O Teatro del mundo*. Assim, João Grilo, com seu arrependimento e o seu discurso cheio de picardia, é salvo pela intervenção majestosa e piedosa da Compadecida.

Vamos terminar esta exposição com umas palavras de Ariano Suassuna sobre o teatro e a vida:

Eu estava uma vez em São Paulo com dois mil estudantes. E eu fiz uma brincadeira. Disse: “Olha, eu vou mostrar a vocês como a formação da gente é alienada da realidade do Brasil. A formação da gente é européia, ultimamente mais americana. Me digam uma coisa: quem foi aqui que já ouviu falar de um filósofo chamado Kant?” Quase todo mundo levantou a mão. “Agora eu vou perguntar quem já ouviu falar de um filósofo chamado Matias Aires?”. Levantou a mão um estudante. Eu falei: “Vocês estão vendo? Matias Aires, um filósofo paulista, brasileiro, e aqui só esse rapaz conhece”. Aí eu perguntei a ele como é que ele conhecia. Ele respondeu: “Eu não conheço, não, é porque eu moro numa rua com esse nome.” (risos). Pois bem, esse Matias Aires era um pensador muito bom. Eu vou dizer um texto dele, você vai ver que ele era barroco e que era um bom escritor:

Que são os homens mais do que aparências de teatro? A vaidade e a fortuna governam a farsa dessa vida. Ninguém recebe o seu papel. Cada um recebe o que lhe dão. Aquele que sai sem fausto nem cortejo e que logo no rosto indica a dor e o sofrimento, este representa o papel do homem. A morte, que está de sentinela, em uma das mãos tem o relógio do tempo e na outra tem a foice fatal. E com ela, de um golpe só, dá fim à tragédia, fecha a cortina e desaparece.

Não é bom? É uma visão típica do barroco, a vida como representação, uma herança de Calderón de la Barca, a provisoriedade, a passagem do tempo!