

As Imagens que Surgem pela Força da Escrita: o Auto de Suassuna – do Medieval à Crítica Social*

João Evangelista do Nascimento Neto

Possui graduação em Licenciatura em Letras Vernáculas pela Universidade Estadual de Feira de Santana (1998), especialização em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2003) e mestrado em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (2006). Atualmente é Professor auxiliar da Universidade do Estado da Bahia e professor nível 4 do Colégio Estadual João Batista Pereira Fraga. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura, Cinema e Identidade Nacional.

RESUMO

No presente trabalho, discute-se a aproximação cultural entre a contemporaneidade e o período medieval defendida por Ariano Suassuna. No *Auto da Compadecida*, a ética é enfocada pelo autor como meio de moralizar a sociedade taperoense, através da escatologia religiosa. As personagens do Auto, desse modo, representam as divindades que são caracterizadas de acordo com a concepção dos autos medievais e configuram um aspecto central do discurso da obra: Manuel, a Virgem Maria, o Encourado e seu Demônio apresentam características da tríade escolástica da Idade Média, tanto em sua caracterização física quanto psicológica. Assim, traços culturais do sertão nordestino, revelados através da coexistência de um catolicismo tradicional com o imaginário local, são transpostos para a literatura pelas mãos de Ariano Suassuna e analisados aqui pelos olhares críticos de BENSANÇON (1997), CLASTRES (1990), NOGUEIRA (2002) e VASSALO (1993).

Palavras-chave: medieval; religião; literatura.

ABSTRACT

This paper aims at discussing the cultural approach between the contemporary and the medieval period defended by Ariano Suassuna. In his play *Auto da Compadecida*, ethics is focused as a means to moralize the society of Taperoá, Brazil, using the Christian eschatology. The characters in the play, thus, represent the deities that are typified according to the conception of the medieval documents and establish a central aspect of the discourse in his work: Manuel, Virgin Mary, the Encourado and his Devil. They show features of the scholastic triad of The Middle Ages, not only in their physical characterization but also in the psychological one. Hence, the cultural traits of the interior Northeast revealed by the coexistence between a traditional Catholicism and a local imagery are transposed into literature by Ariano Suassuna and analyzed here by the critical look of BENSANÇON (1997), CLASTRES (1990), NOGUEIRA (2002) and VASSALO (1993).

Keywords: Medieval; Religion; Literature.

* Uma primeira versão deste texto foi apresentada, como comunicação oral, no 17º COLE, em 2009.

As imagens que surgem pela força da escrita: o Auto de Suassuna – do medievo à crítica social

Uma aproximação cultural entre a contemporaneidade e o período medieval é defendida por Suassuna em suas obras e aulas-espetáculo, que ministra por todo o país, como afirma Lígia Vassalo, ao escrever sobre o autor paraibano:

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

Ela também está presente no problema da definição dos subgêneros a que pertencem suas peças, pois nenhuma corresponde à matriz pura, sendo o hibridismo e a ausência de formas genuínas, outro traço medieval (VASSALO, 1993, p. 29).

Essa visão busca a valorização da cultura popular brasileira, formada da mestiçagem entre a cultura indígena e negra e a assimilação da cultura europeia, mais especificamente a ibérica na construção da cultura brasileira.

A obra suassuniana contém um ideário de transformação pelo retorno às origens como resgate das tradições nacionais, numa ojeriza às influências estrangeiras que massificam e destroem as peculiaridades regionais. Ao identificar o conflito e o caos na sociedade, Suassuna aponta a solução, acreditando no

pronto restabelecimento do ser humano e na conversão através da ética e religião, sendo dois elementos muitas vezes tão interligados que fica difícil distinguir um do outro. No *Auto da Compadecida* a ética é enfocada pelo autor como meio de moralizar a sociedade taperoense, através da escatologia religiosa. A moral católico-cristã é que precisa reger e impor a ética social e os problemas político-sociais serão solucionados a partir do instante em que o homem retornar à fé 'verdadeira' em vida ou perdoado na morte.

A corrupção existente na própria Igreja é protagonizada pelo Padre, pelo Bispo e pelo Sacristão do *Auto*, quando as personagens desviam-se de suas funções eclesásticas por motivos financeiros e escusos e são envolvidos pelo processo de reificação e subjugados pelo pecado da ganância, como nos autos de Gil Vicente.

JOÃO GRILO: É Chicó, o padre tem razão. Quem vai ficar engraçado é ele e uma coisa é benzer o motor do Major Antônio Moraes e outra é benzer o cachorro do Major Antônio Moraes.

PADRE (mão em concha no ouvido): Como? [...] E o dono do cachorro de quem vocês estão falando é Antônio Moraes? [...] Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus (*Auto da Compadecida*, p. 23-24).

Todos os pecados são contextualizados, como a influência do coronelismo, que é, para o escritor paraibano, uma corrupção dentro da ordem religiosa, causada pelo afastamento dos 'verdadeiros' ensinamentos da fé.

ANTÔNIO MORAES (voltando): Ah, padre, estava aí? Procurei-o por toda parte.

PADRE (da igreja): Quanta honra! Uma pessoa como Antônio Moraes na igreja! Há quanto tempo esses pés não cruzam os umbrais da casa de Deus!

ANTÔNIO MORAES: Seria melhor dizer logo que faz muito tempo que não venho à missa!

PADRE: Qual o quê, eu sei de suas ocupações, de sua saúde...

ANTÔNIO MORAES: Ocupações? O senhor sabe muito bem que não trabalho e que minha saúde é perfeita.

PADRE (amarelo): Ah, é?

ANTÔNIO MORAES: Os donos da terra é que perderam hoje em dia o senso de sua autoridade. Vêm-se senhores trabalhando em suas terras como qualquer foreiro. Mas comigo as coisas são como antigamente, a velha ociosidade senhorial! (Auto da Compadecida, p. 32).

A relação de opressão entre o padeiro e sua esposa e os seus empregados, Grilo e Chicó, também passa pelo âmbito econômico-social. Os patrões exploram os funcionários dando-lhes um ínfimo salário e obrigando-os a um árduo trabalho, praticando o pecado da avareza, pelo lucro excessivo, aproveitando-se da diferença de classe para humilhar e subjugar os empregados.

MULHER: Quer dizer que não tem jeito de eu arranjar esse gato?

[...]

JOÃO GRILO: Tem um jeito, e é até fácil! [...]
Um conto está bom?

MULHER: Está não, está caro. [...] Só dou quinhentos e, se você não aceitar, será demitido da padaria.

[...]

PADEIRO: Ladrão! Ladrão!

JOÃO GRILO: Ladrão é você, presidente da irmandade! Três dias passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a você e a ela, e nada. Até o padre, que mandei pedir para me confessar, não mandaram. E isso depois de passar seis anos trabalhando naquela desgraça! (Auto da Compadecida, p. 87-88, 92).

As personagens do *Auto* que representam as divindades são caracterizadas de acordo com a concepção dos autos medievais e configuram um aspecto central do discurso da obra. Manuel, a Virgem Maria, o Encourado e seu Demônio apresentam características da tríade escolástica da Idade Média, tanto em sua caracterização física quanto psicológica.

A medievalidade se faz notar ainda, em Suassuna, através da técnica do teatro épico cristão, com suas modalidades específicas e seus personagens estereotipados. Isto ocorre porque a Idade Média é o espaço em que floresceu uma dramaturgia que associa o religioso e o popular através das oposições litúrgico/profano e sério/jocoso. E sobretudo porque, sendo a cultura popular nordestina acentuadamente medievalizante, aquela marca atua como uma espécie de fonte para o próprio romanceiro, onde o aspecto religioso se reforça não só por causa da religiosidade popular da região como também pela opção pessoal da crença do autor, convertido ao catolicismo na maturidade. Por isso as peças de Suassuna se revestem de traços ideológicos próprios da Idade Média, como o maniqueísmo e o tom moralizante (VASSALLO, 1993, p. 29-30).

É na idade medieval que se confere importância à figura do Diabo. Se antes ele apenas representava um desvio do cristianismo e da fé, torna-se, a partir de então, o opositor por excelência. Vindo da tradição hebraica, ele tem seus poderes aumentados sensivelmente e ganha legiões de ajudantes: os anjos decaídos do céu por terem seguido ao traidor Lúcifer. Satanás passa a ser a personificação do mal, o inimigo do Todo-poderoso e de sua criação, a humanidade; daí o interesse do Diabo em destruir o homem, pois assim fazendo, intentava contra o seu oposto, Deus:

Na medida em que são criaturas espirituais, capazes, todavia, de se manifestar de maneira

corpórea sobre a Terra e, como inimigos de Cristo, apostam na debilidade moral dos cristãos, os demônios da Europa medieval possuem seguramente um poder muito grande. No século X, RATHERIUS, bispo de Verona, julga necessário lembrar aos seus subordinados que Satã e suas legiões, por mais poderosos que fossem, estavam submissos à autoridade do Deus todo-poderoso. Afirmção que deveria estar perfeitamente evidente, ao menos para ao clero, e, no entanto, é precisamente esse clero que sublinha a todo momento a quase onipotência de Satã. As pregações eclesásticas tendem a destacar cada vez mais o Mal e as suas conseqüências, a bem-aventurança, cedendo lugar progressivamente à danação, sendo o Bom cada vez mais intuído, implícito na dissipação dos terrores do Mal e do Castigo Eterno (NOGUEIRA, 2002, p. 47-49).

Há um direcionamento dos sermões e das benevolências divinas para a malignidade de Satã e uma conseqüente punição para o homem que seguir seus preceitos: o fogo eterno simbolizado na alegoria do Inferno. O Diabo ascende em poder e torna-se rival de Jesus Cristo, que o venceu, mas não o derrotou definitivamente. Daí, a homilia desviar o foco do amor de Deus para a justiça divina. A partir do século XII, tornam-se freqüente as representações do Juízo Final e do Inferno, inclusive nas paredes das igrejas; e mais, no século XIV as pregações deixam os recônditos dos templos e vão buscar as classes populares em prol de disseminar os ensinamentos religiosos que apontam a morte e o afastamento do Bem, como pagamentos pela desobediência.

Ao longo do período de crescimento medieval, os teólogos haviam domesticado a Morte. No século XIV, o medo volta a se instaurar. A Morte é o abismo negro, a quase certeza da danação eterna. As 'Artes Marandi', coleções de imagens, tornam-se os guias desta inescapável desdita. O leito de morte é o palco de uma ancestral disputa: de um lado o anjo da guarda, o defensor da alma 'inevitavelmente' pecadora, resiste ao assalto

de legiões de demônios, que ameaçam com suas garras a alma do moribundo (NOGUEIRA, 2002, p. 88).

O teatro religioso contribuía para disseminar a crença no Diabo e sua atuação malévola. Para simbolizar essa nova caracterização do Diabo a iconografia também criou um modelo que misturava homem, animal e anjo. Satanás passou a ter um perfil de uma criatura de tez escura, meio homem, meio bode e com asas de um morcego, o que indicava que era um anjo caído. Tal aparência difundida pelo clero era necessária para que a população medieval compreendesse os perigos que corria se permitisse a aproximação do Mal. Era uma preleção erudita baseada nos estudos dos teólogos do Vaticano que intentava agregar os fiéis pelo terror de um ser tão perigoso quanto feio, capaz de rivalizar com o Cristo e, assim assumir a função de carrasco do ser humano:

Contudo, duas imagens de Satã coexistem: uma popular e outra erudita, esta, de longe, a representação mais trágica, pois o Demônio, nas consciências populares, é uma entre outras tantas sobrevivências míticas que uma conversão imposta não conseguiu exterminar. O diabo popular é uma personagem familiar, às vezes benfazeja, muito menos terrível do que o afirma a Igreja, e pode ser, inclusive, facilmente enganado. A mentalidade popular defendia-se, desse modo, da teologia aterrorizante – e muitas vezes incompreensível – da cultura erudita (NOGUEIRA, 2002, p. 98-99).

A figura de Jesus Cristo, que antes reinava absoluto no cenário cristão, agora tem que dividir espaço e poder com Satanás. Seu perfil também sofre uma mudança de curso: se antes personificava as virtudes do amor, da paz e do perdão, agora se transforma mais do que tudo no Deus da Justiça. Devido ao novo *status* de seu inimigo, não cabe mais

um Deus afável, mas um Ser que precisa baixar seu cetro sem titubear sobre aqueles que não seguem as suas leis, seus desígnios. É a contrapartida de existir um acusador que exige de Deus o cumprimento das leis que ele mesmo criou. Mas a teologia medieval ao retirar de Cristo o caráter essencialmente caridoso não deixa uma lacuna, pois o substitui por Maria, sua mãe.

É a Virgem quem exerce a função de mediar o homem e a divindade. Se Jesus passa a ser caracterizado como um ser divino que prega a justiça, e assim minora seus caracteres humanos, a Igreja acentua a misericórdia de sua genitora, ratificando a sua vida simples e seu sofrimento. Os santos também são recorridos com frequência no intento de que esses intercedam junto ao Cristo ou à Virgem Maria para a solução dos problemas mais diversos, mas é Maria quem simboliza a nova temática do cristianismo.

Vê-se no *Auto da Compadecida* o modelo medieval na figura de Maria subordinada ao seu filho, mas que é vista como aquela capaz de persuadi-lo. Há aí a visão ocidental da mãe como o membro mais respeitado da família, pela sua dedicação ao lar e por encerrar em si mesma duas visões: a de fragilidade da mulher; e de fortaleza matriarcal, capaz de gerar a vida e lutar pela subsistência. Logo, Maria ocupa a posição 'privilegiada' para advogar em prol da humanidade e adentrar na guerra espiritual do Bem contra o Mal. Aliás, um grande reforço para o cristianismo e para o homem dependente dessa fé e dessa capacidade de ela intimidar Satã. Há exemplos disso na obra de Gil Vicente, que cronologicamente situa-se no Renascimento, mas de evidente influência do medievo, que repercutem no texto teatral de Ariano Suassuna.

No *Auto da Compadecida*, as personagens divinas possuem estes traços medievais.

Manuel (Cristo) é o magistrado de um julgamento a que todo homem deverá ser submetido após a morte; há o Encourado, de aparência horrenda, mas tentando fingir ser o próprio Senhor, com um livro em suas mãos relatando todos os atos que cada pessoa cometeu; e a Compadecida, resignada advogada de defesa, que luta para salvar o homem das garras do Mal.

Suassuna caracteriza o Encourado como um vaqueiro, utilizando-se de uma crença local para apresentá-lo como rústico e grotesco. Um ser que deseja as glórias destinadas a Manuel e, por isso, utiliza-se do artifício do terror para consegui-lo, mas que é acompanhado por parvos ajudantes:

[...] soam ritmadamente duas pancadas, fortes e secas, de tambor e uma de prato, com uma pausa mais ou menos longa entre elas, ruído que deve se repetir até a aparição do Encourado. Este é o Diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem que se veste como vaqueiro. Esta cena deve se revestir de um caráter meio grotesco, pois a ordem que o Demônio dá, mandando que os personagens de deitem, já insinua o fato de que o maior desejo do diabo é imitar Deus, resultado de seu orgulho grotesco (*Auto*, p.129).

O Cristo da obra suassuniana tem em seu semblante a bondade, caracterizando a missão salvadora, quando veio a terra de boa vontade para morrer pelos pecadores. Sua feição negra na obra é propositadamente pertinente para suscitar a questão da discriminação no ambiente que contextualiza as peripécias de João Grilo. Quando o 'amarelo' diz que o Senhor é 'gente e ao mesmo tempo é Deus', reconhece uma divindade que afasta o Deus dos seus fiéis:

[...] as manifestações do insólito e do extraordinário provocam geralmente o medo e o afastamento. [...] Esta separação tem por vezes efeitos positivos; não se limita a "isolar",

também valoriza. Por isso, a fealdade e a disformidade, embora singularizem aqueles que a manifestam, ao mesmo tempo também os consagram (CLASTRES, 1990, p.24).

Aliás, Manuel logo esclarece que ninguém deve se iludir ao olhar para seu semblante. A sua função benevolente findou-se outrora na cruz, agora ocupa um outro cargo, o de juiz.

[...] De repente, João ajoelha-se, como que levado por uma força irresistível e fica com os olhos fixos fora. Todos vão-se ajoelhando vagarosamente. O Encourado volta rapidamente as costas, para não ver o Cristo que vem entrando. É um preto retinto, com uma bondade simples e digna nos gestos e nos modos. A cena ganha uma intensa suavidade de iluminura. Todos estão de joelhos, com o rosto entre as mãos.

ENCOURADO: [de costas, grande grito, com o braço ocultando os olhos] Quem é? É Manuel?

MANUEL: Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Levantem-se todos, pois vão ser julgados (Auto, p. 136-137).

A *Compadecida* é descrita como símbolo da mansidão e benignidade. Sua aparição dá-se da mesma forma que o filho. Sua voz é mansa, mas firme. Seus gestos discretos, mas significativos. O Encourado classifica-a como bisbilhoteira, quando afirma que 'Lá vem a *Compadecida*! Mulher em tudo se mete!'. Dessa forma está expondo o preconceito contra a mulher e ao mesmo tempo temendo sua atuação. Ele reconhece em Maria o poder de derrotá-lo, ao contrapor-se aos seus argumentos. Vê a autoridade que ela exerce sobre o Juiz, por ser sua genitora e, por extensão, mãe de toda a humanidade. Maria utiliza-se dessa influência em favor do homem, já que a tradição patriarcal eleva a mãe ao posto mais alto, mas dentro de um lar. É ela quem consegue aliar firmeza e doçura e essa temperança peculiar faz com que lute por seus filhos adotivos: os homens.

A *Compadecida* age como a mãe dedicada aos filhos; a sua condição de mãe é, por conseguinte, superior a de filho, assim, o seu poder de convencimento torna-a eficaz no intento de defender os pecadores:

ENCOURADO: Protesto.

MANUEL: Eu já sei que você protesta, mas não tenho o que fazer, meu velho. Discordar de minha mãe é que não vou.

ENCOURADO: Grande coisa esse chamego que ela faz pra salvar todo mundo! Termina desmoralizando tudo (Auto, p. 159).

Suassuna entende que o resgate e pregação da moral cristã empreende uma visão da cultura popular que deve ser restabelecida. Seguir as crenças do catolicismo popular é trazer à tona resquícios míticos, tradições, estilos de vida e expressões artísticas que encerram uma identidade própria. O escritor apropria-se da iconoclastia medieval para reforçar suas idéias; e em todo o *Auto* há a presença dessas imagens. Suscitá-las é fazer com que o leitor compreenda o intento da obra. Percebê-las é constatar a forte marca de uma cultura religiosa que se fortaleceu sobremaneira na Idade Média e que se mantém viva no imaginário popular das camadas mais simples da população.

É no período do medievo que se estabelecem os parâmetros para o catolicismo popular dos dias atuais. A partir do momento em que os sermões deixaram o ambiente sacro: igrejas, mosteiros e conventos para ganhar as praças e ruas dos vilarejos e alcançar uma parcela significativa da população medieval que não compreendia as mensagens proferidas nos púlpitos, abriu-se um espaço para que essas mesmas preleções pudessem interagir com o povo e os seus costumes. Não foi só o discurso sacro que influenciou o homem medieval, mas do mesmo modo ele foi influenciado pelos costumes, pelas

histórias que compunham o imaginário da época.

O cristianismo erudito cedeu lugar a uma fé mais próxima do fiel a ser conquistado, e foi por este adaptado. Costumes pagãos foram acrescentados e alterados para coincidir com acontecimentos bíblicos ou da vida dos santos; e, de acordo com o local, criou-se um cristianismo próprio baseado no folclore regional. No Nordeste brasileiro, a figura do Diabo é representada como um vaqueiro, um ser rústico resultado de um folclore do lugar. Percebe-se, portanto, que a religiosidade popular é a maneira de o povo enxergar e reutilizar o sagrado, apropriando-se do erudito de maneira selecionada e modificada pelos hábitos locais.

O catolicismo no Brasil foi implantado de maneira coercitiva, visando à dominação de um novo mundo. Mas, adaptar o cristianismo era rivalizar com a diversidade de mitos que antecedem a fé trazida pelo lusitano; e contrapor-se aos costumes das diferentes tribos indígenas que habitavam o Brasil e possuíam suas crenças, seus costumes, bem como era resistir à influência dos negros africanos. O catolicismo popular reúne, de certa forma, práticas e crenças de outros troncos religiosos, mesmo que de modo camuflado ou assimilado pela religião dominante. A religião popular é uma religião de sensações, quando os elementos místicos atribuem importância aos eventos sobrenaturais que povoam o imaginário dos seus adeptos e tornam-se comuns na prática da fé. É uma fé que abrange traços oficiais e marginalizados: uma religião não-institucionalizada que reinterpreta a crença tradicional e convencional e adequando-a às transformações sócio-econômicas e culturais do lugar.

Há exemplos no *Auto da Compadecida* que atestam a fé do catolicismo popular

influenciado por nuances de várias culturas. A crença da mulher do padeiro nos efeitos milagrosos do ato de benzer é uma delas, por isso a sua insistência de que o Padre o faça com o seu cachorro, mas orar pelo animal destoa de toda concepção ocidental da destinação das orações, quanto mais em latim:

MULHER: ai, padre, pelo amor de Deus, meu cachorro está morrendo! É o filho que eu conheço neste mundo, padre! Não deixe o cachorrinho morrer, padre!

PADRE: [comovido] Pobre mulher! Pobre cachorro!

[João Grilo estende-lhe um lenço e ele se assoa ruidosamente.]

PADEIRO: O senhor benze o cachorro, Padre João? (Auto, p. 41).

Após a morte do animal, a Esposa do padeiro exige do cônego um enterro para o 'seu filho' em latim. Se um cadáver não fosse enterrado, acreditava-se que teria sua entrada nos céus vedada, por não ter voltado ao pó de onde veio. Mas isso cabe ao ser humano e no *Auto* é ampliado para qualquer ser vivo, mesmo um animal. Baseada nessa concepção de salvação da alma, a Mulher do comerciante quer todas as pompas para o sepultamento de seu ente querido, o animal de estimação que vivia com as maiores regalias. O latim dá o tom cerimonioso à situação e confere-lhe importância; e o cerimonial confere ao cão a sua salvação. O fato realiza-se após um ardil tramado por Grilo, ao inventar um testamento para o animal.

GRILO: Esse era um cachorro inteligente. Antes de morrer, olhava para a torre da igreja toda vez que o sino batia. Nesses últimos tempos, já doente pra morrer, botava uns olhos bem compridos pr'os lados daqui, latindo na maior tristeza. Até que meu patrão entendeu, com a minha patroa, é claro, que ele queria ser abençoado pelo padre e morrer como cristão. Mas nem assim ele sossegou. Foi preciso que

o patrão promettesse que vinha encomendar a bênção e que, no caso dele morrer, teria um enterro em latim. Que em troca do enterro acrescentaria no testamento dele dez contos de réis para o padre e três para o sacristão (Auto, p. 52).

Outro desvio religioso é percebido em Severino que acredita no poder miraculoso de amuletos, retomando certos cultos pagãos, mas transpostos para o contexto do cristianismo, pelo fato de eles serem bentos por um homem santificado pela Igreja ou então pelo próprio povo, como é o caso do Padre Cícero, um exemplo da canonização realizada pela gente do sertão.

SEVERINO: Uma gaita? Pra que eu quero uma gaita?

GRILO: Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.

SEVERINO: Que conversa é essa? Já ouvi falar de chocalho bento que cura mordida de cobra, mas de gaita que cura ferimento de rifle, é a primeira vez.

GRILO: Mas cura! Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer! (Auto, p. 112).

No último ato da peça suassuniana dá-se o julgamento das personagens mortas por Severino e o Cangaceiro. Há aqui a expressão maior de uma religiosidade popular, quando do tratamento de Grilo ao Encourado. O Diabo é visto pelo olhar picaresco como uma assombração em meio a tantas outras que povoam o imaginário nordestino, por isso o pouco respeito ao Demônio. A coragem do 'amarelo' pode ser conferida às presenças de Manuel e da Compadecida, mas também pela visão que tem do próprio inimigo, como alguém que pode ser ludibriado, já que não é dotado de tanta inteligência. O Encourado é um ser 'mágico', um ente que cria ilusões, mas o maior temor que se pode ter dele não se constitui nesses seus poderes, mas em sua capacidade de acusação.

GRILO: Foi gente que eu nunca suportei: promotor, sacristão, cachorro e soldado de polícia. Esse aí é uma mistura disso tudo. [...] Tenho visto poucos sujeitos levar carão e ficar com cara lisa como esse [...].

MANUEL: É besteira do demônio. Esse sujeito tem mania de fazer mágica.

GRILO: Eu logo vi que só podia ser confusão desse catimbozeiro. [...] é que esse filho de chocadeira quer levar a gente pra o inferno [...] (Auto, p. 148-160).

A iconoclastia, também fonte da influência da Idade Média, é um dos pilares do catolicismo popular. As imagens representam passagens bíblicas e reforçam a fé de um homem cada vez mais cético, face às adversidades da vida. Pois é por causa dessas adversidades que ele deve voltar-se para o divino, reconhecendo nele a solução para o seu infortúnio.

[...] a imagem não cai gratuitamente do céu. Ela é tomada numa história santa e autenticada por ela. Ela não é exterior à religião, ela não é um acréscimo supérfluo ou um excitante psicológico de devoção, que um culto em espírito e em verdade pudesse dispensar.

Ela é interior à religião. Ela faz parte de sua explicação teológica. Ela está integrada na liturgia. De uma como da outra ela tira uma garantia. De ambas ela tira também sua vida: é a luz da fé que o ícone desvenda o que se espera dele representar. Quem não tem essa fé não vê mais nada. É na prece que se realiza, através da imagem, o contato deificado com o protótipo (BENSANÇON, 1997, p. 228-229).

A obra do escritor paraibano é permeada das imagens católicas e sua transposição para o cinema, realizada por Guel Arraes, acentua a iconografia, recorrente em toda película, como a do episódio da morte da cachorra. No filme, as paredes da igreja são preenchidas por afrescos que representam a paixão de Cristo. Não obstante, a igreja é recorrente na obra literária e na fílmica. Sua simbologia de lugar santo é reforçada, inclusive na adaptação de

Guel Arraes, que a utiliza como cenário para o Julgamento Final.

CHICÓ: A cachorra cumpriu sua sentença, encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre! (ARRAES, 2000, Capítulo 5).

No filme, o julgamento é iniciado e o ambiente da igreja é na penumbra, isto faz com que as velas dos romeiros caracterizem o local como um ambiente de devoção. As velas simbolizam promessas feitas ou a chama que ilumina o caminho dos mortos. O surgimento do Encourado traz à tona a visão medieval do inferno como um local de terríveis sofrimentos. O cheiro forte de enxofre anuncia o aparecimento de Satã, que tenta esconder sua verdadeira face, mas é desmascarado por João Grilo. Ele possui a capacidade de imitar¹ fisicamente as pessoas e é isso que tenta fazer com Cristo, mas logo é desmascarado também.

Manuel surge sentado em seu trono e rodeado de 'anjos barrocos', trazendo em relevo no peito o seu coração, simbolizando o amor que possui pela humanidade. A

Compadecida surge envolta numa aura de pureza e paz. Está completa a cena do julgamento, que culminará na volta de Grilo a terra a fim de obter uma outra oportunidade e traçar um novo percurso a sua vida. Se o catolicismo tradicional renega a idéia de o homem poder nascer mais de uma vez, em contraponto às doutrinas convencionais da igreja, elas coexistem no imaginário da fé popular do sertanejo nordestino na ressurreição.

Referências

BENSANÇON, Alain. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

O AUTO da Compadecida. Direção de Guel Arraes. Co-produção Globo Filmes. Produtor associado: Daniel Filho. Brasil: Globo Filmes, 2000. 1 bobina cinematográfica (115 min).

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Ed. comemorativa de 50 anos. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

¹ A doutrina católica que afirma ser o Diabo capaz de se metamorfosear em outros seres, humanos ou não, surgiu na Idade Média (NOGUEIRA, 2002).

