

## ATUALIZAÇÕES DO MEDIEVO NO ROMANCEIRO NORDESTINO E NO *AUTO DA COMPADECIDA* DE ARIANO SUASSUNA

Maria do Amparo Tavares *MALEVAL*<sup>1</sup>

### RESUMO:

Como se sabe, numerosas são as marcas da literatura e da cultura medievais no Brasil, muito particularmente na Região Nordeste. Aqui, em festividades e na literatura de cordel, temas e formas do medievo são constantemente atualizados, bem como em obras de autores como João Cabral de Melo Neto e Ariano Suassuna, para só citarmos dois dos nossos escritores exponenciais. Como forma de singelamente homenagear a este último, recentemente falecido, pretendo retomar algumas considerações em torno do aproveitamento de romances por ele realizado de forma recorrente. Poemas épico-líricos breves, foram documentados, na Península Ibérica, tendo por base a tradição oral, em recolhas feitas a partir dos séculos XIV-XV e, trazidos pelos colonizadores, perpetuados por nossos cantadores que, como nas origens medievais, os aliaram à música. Dentre os numerosos romances revitalizados por Suassuna em suas obras interessa-me sobretudo “O castigo da soberba”, que aparece nas epígrafes do famoso *Auto da Compadecida*, sendo, pois, uma das suas fontes manifestas. Recriado na parte principal da peça, quando Maria demonstra a sua compaixão pelas fraquezas humanas, filia-se a uma longa tradição de milagres marianos documentados no medievo e que, colocados em confronto, nos permitem observar inclusive aspectos depreciadores do gênero feminino no tocante ao sagrado, perpetrados no correr dos tempos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Idade Média; Romanceiro; Cultura Nordestina; Ariano Suassuna.

Começo por sublinhar que, a modo de singela homenagem a Ariano Suassuna, tecerei algumas considerações em torno do aproveitamento por ele feito de certas marcas da literatura e da cultura medievais que se perpetuaram no Brasil, muito particularmente na Região Nordeste<sup>2</sup>. Mais especificamente, observarei a atualização de romances por ele realizada continuamente a partir de versões existentes no romanceiro nordestino, sua fonte mais imediata segundo suas próprias indicações e depoimentos.

---

<sup>1</sup> UERJ/CNPq

<sup>2</sup> Muitos são os estudos acadêmicos que sobre o assunto se debruçam, dando origem inclusive a dissertações e teses doutorais, como por exemplo a que foi por mim orientada de Mariângela Monsores Furtado Capuano, intitulada “Ressonâncias de heróis e reis medievais na (re)construção dos personagens da Pedra do Reino por Ariano Suassuna”. Rio de Janeiro, UERJ, 2014.

## O Romanceiro, da Ibéria ao Brasil

Começo por lembrar que os *romances* são poemas épico-líricos breves que, a partir da tradição oral preexistente, foram documentados na Península Ibérica dos séculos XIV e XV até à segunda metade do século XVII. A partir de então, passaram a ser depreciados pela estética neoclássica e relegados à oralidade. Sob os ímpetus democrático-nacionalistas do Romantismo, ressurgiram com força no século XIX em coletâneas, como, para só citarmos um exemplo, o *Romanceiro* de Almeida Garrett (1966, v. II, p. 677-1064), em Portugal.

Composições tipicamente espanholas, não foram no entanto exclusivas da Espanha, uma vez que podem ser consideradas suas congêneres as *viser* suecas e dinamarquesas, as *baladas* inglesas e escocesas, certos *cantos* franceses, italianos, alemães, sérvios, gregos, finlandeses, etc. Mas, na competente argumentação de Ramón Menéndez Pidal, nenhum país foi “más tenaz, más tradicionalista en mantener en actualidad un viejo género literário” (1946, p. 10); nem mais original, pelo uso do fragmentarismo como procedimento literário (MENÉNDEZ PIDAL, 1946, p. 26-29).

Isto porque os *romances* hispânicos não apenas se constituíam de fragmentos de canções de gestas ou crônicas, ou ainda de *serranilhas*, etc, e se prestavam à divulgação dos acontecimentos histórico-políticos (e outros) da época, mas caracterizam-se pelo corte brusco, incitador da imaginação do receptor.

Também, acrescenta Menéndez Pidal, o caráter ético e tolerante para com o “outro” — judeu, mouro, etc. —, ao contrário, por exemplo, dos franceses, dão a nota específica ao Romanceiro hispânico. Bem como o fato de “usar exclusivamente, o pouco menos, la versificación épica” constituída por versos de dezesseis sílabas com assonância monórrima<sup>3</sup>. Este fato, na apreciação do erudito especialista, “revela una vez más las condiciones especiales de sus orígenes, más ilustres que los de la canción épico-lírica de los otros pueblos” (MENÉNDEZ PIDAL, 1946, p. 18)<sup>4</sup>.

Enfim, os *romances*, mantidos na memória coletiva e documentados também em Portugal e nos países de colonização ibérica, revivem hoje no Brasil (mas não só), na escrita ou na boca de poetas de diversa formação. Trazidos pelos colonizadores, foram conservados, evidentemente que com algumas variantes, pelos nossos cantadores. Estes, como nas origens medievais, os alia(ra)m à música: eram cantados “al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común” (MENÉNDEZ PIDAL, 1946, p. 9).

Alguns dos seus recriadores na atualidade não mais os subordinam necessariamente à música, como acontece em obras como o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1953) ou o *Romançário*, de Stella Leonardos (1974), dentre outras. Mas a permanência do

<sup>3</sup> Isto é, rimas assoantes, toantes, ou vocálicas, também chamadas de incompletas ou imperfeitas, já que se caracterizam pela repetição da vogal tônica, ou por vezes também da átona, sem as consoantes, no final dos versos, diferindo da rima “consonante”, que apresenta identidade de som a partir da vogal tônica. Monórrimas porque repetidas igualmente por toda a composição.

<sup>4</sup> Isto porque, lembra ele, as *baladas* e *viser* apresentam estrofes geralmente de dois a quatro versos, ao invés das formas estróficas dos velhos poemas germânicos; e as canções épico-líricas francesas, provençais ou piemontesas, embora também empreguem as monórrimas das gestas, usam os dísticos, tercetos, etc., preferentemente à ausência de divisão em estrofes.

acompanhamento musical nas versões dos cantadores brasileiros é um fato que tem sido inclusive documentado em diversos Cds, como o do Conjunto de Música Antiga da UFF, *Medievo-Nordeste - cantigas e romances* (2004). Neste se reproduz, dentre outros, o romance “Juliana e D. Jorge” tendo por base a versão ouvida de D. Maria de Aleixo e registrada no *Cancioneiro de Alcaçus*, elaborado pelo professor e pesquisador da UFRN Deífilo Gurgel (Natal: UFRN / Proex / Cooperativa Cultural, Ed. Universitária, 1992).

Destaco o citado romance por suas implicações com a questão dos gêneros, importante objeto de discussão nos estudos acadêmicos. Trata-se de peça que se inscreve em longa tradição, constituindo uma versão de um dos mais antigos exemplares do Romanceiro hispânico, o “Romance del veneno de Moriana”, que conhecemos pela reconstituição dele feita por Menéndez Pidal (1946, p. 130-131). Tem como assunto a vingança da amante preterida, que envenena o namorado ao saber que se casará com outra.

O mesmo registra-se também no Cd *Romances tradicionais na Galícia e na Bahia* (2000), organizado por Doralice Fernandes Xavier Alcoforado e Maria del Rosario Suárez Albán, reproduzido a partir de versão fornecida por D. Florisbela Ferreira Neves, natural do município de Almenara, Minas Gerais (Prado, Bahia, 1994). E certamente outras muitas versões existirão, às quais infelizmente ainda não tive acesso.

Ariano Suassuna se destaca no grupo dos que se utilizaram da herança desse produto ibérico no Brasil. Aqui, particularmente, o romanceiro nordestino demonstra o fecundo processo de transculturação ocorrido, dando origem a peças cuja singularidade, resultante da adaptação ao novo contexto, não apaga certos traços remanescentes dos antigos romances e, através deles, de suas fontes – fato que o pesquisador cearense Roberto Pontes (2015) chama de resíduos dotados de energia fecunda e fecundante.

Numerosos são os romances revitalizados nas obras de Suassuna, ao lado de outros elementos do medievo. Vou por ora me ater ao seu famoso *Auto da Compadecida*, que, para além do sucesso alcançado na área de Letras, atestado pelos numerosos trabalhos acadêmicos a que deu azo, tem brilhado em nossos palcos, na televisão e no cinema, através de variadas adaptações.

### ***O Auto da Compadecida e suas fontes manifestas***

O próprio Suassuna desvela os textos que lhe serviram diretamente de base para a elaboração do *Auto*, em epígrafes introdutórias ao mesmo e em elucidativas confissões, onde assume a herança das diversas manifestações da cultura popular nordestina<sup>5</sup>, como o Bumba-meu-boi, o Mamulengo, os desafios de Cantadores e os Autos populares religiosos publicados em folhetos; além de pessoas com as quais conviveu e das quais diz haver retirado algumas características para os seus personagens.

---

<sup>5</sup> Cf., a propósito, um seu artigo publicado na revista *Comentário*, 4º semestre de 1969 (SUASSUNA, 1973, p. 157).

O Auto, composto como se sabe por três Atos, no primeiro retoma o romance popular anônimo *O enterro do cachorro*, recolhido e publicado por Leonardo Mota, sem indicação de autoria (SUASSUNA, 1973, p. 159). Dele possui a versão de Leandro Gomes de Barros, intitulada *O dinheiro* (O testamento do cachorro), na reimpressão feita em 2005. Sua origem, segundo Enrique Martínez López (SUASSUNA, 1973, p. 159), seria mourisca, tendo chegado com a invasão árabe na Idade Média à Península Ibérica e vindo daí para o Brasil. Para Suassuna, essa origem em nada desmerece “o caráter perfeitamente nordestino e brasileiro da versão de Leandro Gomes de Barros”, pois “quem diz brasileiro e nordestino, diz ibérico, mouro, negro, vermelho, judeu e mais uma porção de coisas que seria longo enumerar” (SUASSUNA, 1973, p. 159). E também, acrescento, não desmerece a autoria de Suassuna, que, utilizando-se do processo de substituição e desdobramento, recria a historieta.

Na sua recriação da historieta, conserva os personagens Bispo e Padre, acrescidos do Sacristão, e substitui o inglês, que suborna os clérigos objetivando conseguir um enterro cristão para o seu cachorro, pelo Padeiro e sua Mulher. Estes, conforme esclarece Suassuna, são mais adequados à representação da burguesia urbana do interior sertanejo e mais próximos da tradição do Bumba-meu-boi, assumida por ele enquanto uma das determinantes na sua arte, neste caso através das personagens “Doutor” e “Catarina” (SUASSUNA, 1973, p. 159). Já o protagonismo de João Grilo, e seu par Chicó, desde aí se destaca, bem como a presença do latifundiário Antônio de Moraes, projetando-se nos atos seguintes e conferindo unidade ao Auto, que não é uma mera justaposição de histórias folhetinescas, mas uma obra de arte.

O cordel que Suassuna retoma no Segundo Ato é a *História do cavalo que defecava dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (3. ed., 2003). No processo de adequação dos personagens à “realidade” nordestina, substitui o velho Duque, ambicioso e cruel, pelo Major Antônio de Moraes, representante da “velha ociosidade senhorial” (SUASSUNA, 1990, p. 44), também assemelhado ao personagem “Capitão” do Bumba-meu-boi (SUASSUNA, 1973, p. 160-162). O Compadre Pobre é no folhetim o “herói sagaz”, pícaro ou “quengo” – isto é, pessoa astuta, que se utiliza da esperteza para trapacear. Suassuna o substitui por João Grilo, que vende à mulher do padeiro um gato “que descome dinheiro” (SUASSUNA, 1990, p. 94 e ss.); além de praticar outros embustes com o fito de arranjar dinheiro.

Traz para a cena os cangaceiros, nos quais une a herança dos Romanceiros locais - onde cangaceiros como Lampião e Antônio Silvino têm a sua vida de crimes justificada pela morte cruel do pai -, com reminiscências pessoais – de um cangaceiro ligado à sua família, que foi morto pela polícia (SUASSUNA, 1973, p. 462). E o trapaceiro protagonista, João Grilo, utilizando-se do mesmo estratagema aprendido da historieta de base, engana o cangaceiro Severino, que por isto termina sendo morto por um seu comparsa em obediência às suas próprias ordens. João Grilo, que acaba esfaqueando este último, é, pois, culpado por dois assassinatos, embora agindo em legítima defesa. E termina também morto pela sua vítima agonizante. Enfim, à exceção de Chicó e do frade, todos morrem.

A fonte referida em epígrafe para o Terceiro Ato é um auto popular, anônimo, do romanceiro nordestino, intitulado *O castigo da soberba*, que na versão do cantador paraibano Silvino Pirauá Lima, à qual não tive acesso, se intitula *A peleja da alma* (SUASSUNA, 1973, p. 163). Mas na verdade filia-se a uma longa tradição medieval de milagres marianos, como aliás

reconhece o próprio Suassuna<sup>6</sup>. E, se colocados em confronto, os romances da atualidade indicados por ele como motes e as fontes medievais, isto nos permite observar inclusive aspectos depreciadores do gênero feminino no tocante ao sagrado que não se encontram nos textos primevos. A isto retornaremos adiante.

Abrimos por agora um parêntese para lembrar que as historietas indicadas como base para os dois primeiros atos pertencem ao ciclo cômico, satírico e picaresco do Romanceiro nordestino, segundo a classificação do próprio Suassuna. Como se sabe, para ele os folhetos e romances nordestinos podem ser agrupados em seis ciclos principais: 1) ciclo heróico, trágico e épico; 2) ciclo do maravilhoso; 3) ciclo religioso e de moralidades; 4) ciclo cômico, satírico e picaresco; 5) ciclo histórico e circunstancial; 6) ciclo de amor e fidelidade. Repudia, dessa forma, a divisão personalítica do Romanceiro Ibérico, uma vez que, repetindo palavras suas, “o nosso Romanceiro é muito mais rico e variado, principalmente porque é vivo e atuante, cheio de força e vitalidade nos dias de hoje, e não somente uma sobrevivência arcaica como lá”, onde quase que se restringiu ao ciclo heróico (SUASSUNA, 1973, p. 156).

Voltando ao Terceiro Ato, (re)apresenta a cena do Juízo *post* mortem e o milagre da ressurreição de um morto, no caso João Grilo, pela intermediação de Maria junto a seu Filho – portanto, pertence ao ciclo religioso e de moralidades, mas sem excluir o cômico, satírico e picaresco. Além do cordel indicado em epígrafe e das demais expressões da cultura nordestina já referidas, Suassuna confessa ter sido indiretamente influenciado por autores como Calderón de la Barca (*O grande teatro do mundo*). Também diz ter conhecido muito bem o grande dramaturgo português Gil Vicente<sup>7</sup>, com o qual seu parentesco é evidente.

Abro um parêntese para destacar tal parentesco, principalmente através do *Auto da Barca do Inferno* vicentino, no qual são também colocados em cena tipos sociais sendo julgados após a morte. Tendo por acusadores e juízes anjos e demônios, escapa da condenação eterna apenas um parvo, além dos Cavaleiros cruzados. Na *Compadecida*, de modo análogo, alcançam a morada celeste os insanos, no caso os cangaceiros, considerados enlouquecidos pela violência de que foram vítimas na infância; ou permanecem vivos, como o imaginativo Chicó e o frade, ambos tidos por amalucados segundo outros personagens. Ao purgatório são destinados, graças à intermediação mariana, no Auto de Suassuna, os homens da Igreja - bispo, padre, sacristão -, além do padeiro e sua mulher. Seus crimes são sobretudo os ligados aos pecados da cobiça, soberba e avareza, ficando em segundo plano o da luxúria. Gil Vicente, mais impiedoso, não dá a pecadores análogos o mesmo fim, até porque não coloca Maria a defendê-los.

Outro aspecto que aproxima os dois autores é a inclusão do riso no espaço do sagrado, questão que foi assunto de acirradas disputas teológicas na Idade Média tardia. Dessa forma, embora diretamente ligado ao ciclo folhetinesco religioso e de moralidades, junta-lhe elementos do cômico, satírico e picaresco. Até porque, como diz Manuel, o inferno é que é “um lugar sério”. Junto ao Cristo “pode-se brincar” (SUASSUNA, 1990, p. 155). Do mesmo modo

<sup>6</sup> (...) Sim, tive profunda influência dos autos marianos. Porém muita coisa da religiosidade medieval me chegou pelo “folheto”, como, por exemplo, essa paixão “do Jesus, que é tão triste e tão comovedor”...

(...) Mas também [d]os mistérios marianos, dedicados à figura da Virgem Maria. É só observar o *Auto da Compadecida*, para ver ali a influência deles. (SIGNUM, 2004, p. 228).

<sup>7</sup> Conheço alguma coisa do teatro medieval, como *A farsa do advogado Patelão* ou *Aucassin et Nicolette*, em que são evidentes os recursos teatrais. Gil Vicente conheço muito bem” (SIGNUM, 2004, p. 228).

costumava fazer Gil Vicente<sup>8</sup>, que não excluía a comicidade e a sátira das suas “obras de devoção”. Além do mais, ambos enaltecem o franciscanismo, referindo-se Suassuna aos frades que aparecem ou são mencionados em sua obra como santos e Gil Vicente colocando a Humildade como virtude destacada no *Auto dos Mistérios da Virgem*, por exemplo<sup>9</sup>.

Do romance citado por Suassuna como mote, possuo a versão registrada por Leonardo Mota, ouvida, segundo este, do cantador cearense Anselmo Vieira. Aí se apresenta o tribunal *post mortem*, com Maria na função de advogada de defesa em oposição ao Diabo, que acusa ferrenhamente o pecador no intento de apossar-se da sua alma. O pecado em julgamento é o da soberba, no caso sinônimo de falta de religiosidade. E a salvação, não o retorno à vida como no Auto de Suassuna, é alcançada através da hábil argumentação de Maria que, quando Jesus já se dispunha a abandonar a alma para o Diabo, apela para a Paixão redentora do seu Filho e acrescenta: “Não se perdoando esta alma / Faz-se é dar mais gosto ao cão” (MOTA, 2002, p. 168). Assim, a alma é salva e o Diabo conclui, de forma machista por sinal: “Home que a mulher domina / Não pode ser justiceiro!” (MOTA, 2002, p. 169). Aliás, também preconceituosa fora uma sua fala anterior, em que indica ser Maria, diante do apelo que lhe é feito pelo pecador, no mínimo ingênua: “Eu já vi que esta mulher / Todo mundo ilude ela!” (MOTA, 2002, p. 165). Mas isto se desmente pela indicação que ele próprio faz do processo mariano, de buscar uma prova positiva para a defesa do réu: “Ela põe-se a esmiuçar / Puxa de diante pra trás, / Pega com tanta pergunta, / Também isso não se faz. / Até aparecer coisa / Que ninguém se lembra mais” (MOTA, 2002, p. 166).

### **A tradição medieval do milagre mariano. O *Liber Sancti Jacobi***

Visto que o milagre apresentado por Suassuna é não o da salvação eterna, mas o da ressurreição, volto a atenção para os milagres medievais que estão na base do mesmo, adiantando desde já que, se o milagre é o mesmo, o da ressurreição por obra ou intercessão de Maria, os pecados em julgamento são diferentes, porque diversos são os contextos.

Com relação ao auto ou romance popular nordestino que lhe serviu de base, Suassuna referiu-se à possibilidade de se originar da tradição moura e/ou ibérica. Na verdade, podemos afirmar que encontramos em vários textos hagiográficos medievais versões do seu tema, tal seja, da Virgem advogada no Tribunal do Paraíso, para usarmos expressão de José Filgueira Valverde (1985, p. 58). O mesmo embate de Maria com os demônios e a ressurreição do fiel se apresenta em códices medievos.

---

<sup>8</sup> Conforme demonstramos em estudo anterior, “essa presença insistente do cômico popular em obras ‘de devoção’ parece ligar-se à busca de compatibilização do riso, da alegria e da naturalidade com a fé. Tal tendência se desenvolve, por exemplo, em obras [...] como o *Auto da Mofina Mendes*, onde se mesclam elementos tidos por caracterizadores do ‘mistério’, da ‘moralidade’, do ‘pastoril’ e mesmo do ‘sermão burlesco’ e da farsa” (MALEVAL, 1992, p. 177).

<sup>9</sup> Desenvolvemos a questão do franciscanismo em Gil Vicente em estudo apresentado no último congresso da ABRALIC, ainda inédito.

Gostaria de trazer à baila algumas considerações sobre uma fonte primária<sup>10</sup> galega do século XII, o *Liber Sancti Jacobi*, que permite reflexões acerca do sentido das variações operadas na trasladação do milagre mariano para o Nordeste brasileiro. Cumpre lembrar que não é esta a única fonte latina do milagre e que, no século XIII, foram escritas as suas primeiras versões em línguas-romance, a saber: em galego-português, nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X o Sábio, rei de Leão e Castela; em castelhano arcaico, nos *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo; e em francês antigo, em *Les miracles de la Sainte Vierge*, de Gautier de Coincy.

Essas versões em vernáculo contam o mesmo famoso milagre, corrente na Europa medieval, do peregrino jacobeu que, havendo cometido o pecado da luxúria sem purificar-se convenientemente para a peregrinação, enganado pelo Diabo comete suicídio, antecedido de ou causado por castração. E, apesar do pecado cometido por sua extrema gravidade recomendá-lo ao Inferno, é ressuscitado pela Virgem, obtendo dessa forma oportunidade de redenção, por intercessão de São Tiago, que desmascara o falso discurso justiceiro, apoiado na Teologia, do Tentador<sup>11</sup>.

O códice galego, mais conhecido como Códice Calistino, seria possivelmente o mais remoto documento ibérico, escrito em latim, do popular milagre, recolhido da tradição oral. Este se apresentava no século XII como “o grande milagre”. Ressalve-se, no entanto, que o códice afonsino é certamente mais conhecido<sup>12</sup>, e a cantiga referente a esse milagre mais passível de ter vindo com os colonizadores para o Brasil. Até mesmo por se tratar de uma canção em versos em galego-português, portanto mais fácil de ser memorizada. Mas não se afasta substancialmente da versão compostelana, certamente conhecida no *scriptorium* do Rei Sábio, Afonso X.

O milagre em pauta é o de número 17 no Livro II do *Liber Sancti Jacobi*, escrito em latim medieval. Sua redação é atribuída a Santo Anselmo, e apresenta uma narrativa muito rica, com vários episódios encadeados. Embora registrado no Livro dos Milagres de São Tiago, é,

<sup>10</sup> Filgueira Valverde resume do seguinte modo a sua genealogia: “Contado por san Hugo de Cluny, recogido por Guibert de Nogent, que lo oyó a um monje llamado Joffredus, aparece en el Liber Beati Jacobi, en versión atribuída a san Anselmo de Cantorbery, y se repite constantemente a lo largo de la Edad Media. En otras versiones el romero se llama Giralduus, incluso en Berceo y en Gil de Zamora. El tema de la “Virgen Abogada”, en el Tribunal del Paraíso, hizo fortuna y tiene su expresión máxima en un poema anónimo francés del siglo XIV, editado por Chassar, que desarrolla ampliamente el tema (FILGUEIRA VALVERDE, 1985, p. 58).

<sup>11</sup> Apresentam variações em muitos pormenores, como bem demonstrou Ângela Vaz Leão (2000). A começar pelo título, que na cantiga afonsina, de número 26, se apresenta a modo de ementa: “*Esta é como Santa Maria juigou a alma do romeu que ya a Santiago, que sse matou na carreira por engano do diabo, que tornass’ao corpo e fezesse peendença*” (METMANN, 1981). Além de mais extenso, o título, bem como o poema, não determina o beneficiário do milagre, que é apenas “um romeu”. Já o título atribuído ao milagre por Gautier de Coincy, além de mais extenso, o nomeia: “*De Girart qui s’ocist par decevement au Diable, com il aloit à Saint Jacques*” (ROQUET, 1972). E o título de Berceo prima pela concisão e indeterminação: *Milagro VIII - “El romero de Santiago”* (SOLALINDE, 1952).

Outras variações, que não passaram despercebidas à citada especialista, são, além da identificação do beneficiário do milagre (nome, origem, profissão), a do narrador (São Hugo, abade cluniacense, segundo Berceo e Coincy, mas indeterminado na cantiga afonsina), os diferentes disfarces assumidos pelo diabo para enganar o fiel, a sua auto-castração e suicídio, o seu destino após a ressurreição, o teor da disputa encetada pelo Diabo para apossar-se da sua alma.

<sup>12</sup> E se apresenta muito mais sóbrio que as demais versões, como a de Gonzalo de Berceo (em castelhano), que apresenta muitos detalhes circunstanciais e pitorescos e na qual o romeiro salvo ingressa na Ordem de Cluny.

como disse anteriormente, um milagre mariano, sendo o Apóstolo apenas um advogado do seu fiel junto à Mãe de Jesus, papel que esta passou a ter nas versões nossas contemporâneas.

Pode ser resumido da seguinte forma:

Um jovem leonês, que peregrinava anualmente a Santiago de Compostela, é induzido ao suicídio pelo demônio, que, passando-se por S. Tiago, o leva a cortar o pênis. Isto para purificar-se, uma vez que havia fornicado às vésperas da peregrinação, embora levasse uma vida muito casta junto à mãe viúva.

Ressuscitado miraculosamente, passou a dar testemunho do que ocorrera após morrer: o demônio que, passando-se por S. Tiago, o tentara em vida, seguido por uma multidão de companheiros malignos, arrebatara-lhe a alma após sua morte. Mas são interceptados por S. Tiago, que os obriga a dirigirem-se a uma etérea planície próxima à igreja romana de S. Pedro, em que se realizava uma assembleia presidida pela formosíssima Santa Maria, Mãe de Deus. Advogando pelo morto, o Apóstolo narra à Virgem o modo como o peregrino fora enganado, e esta, repreendendo severamente ao demônio, faz com que a vítima seja ressuscitada. Tendo as suas feridas cicatrizadas, no lugar da genitália formou-se uma verruga, por onde urinava. Esta prova do milagre foi por ele mostrada em muitos lugares, registrando-se que inclusive o reverendíssimo Hugo, abade de Cluny, a teria visto com seus próprios olhos. Santo Anselmo, indicado como autor, termina a narrativa dizendo ter ordenado que no dia 3 de outubro se festejasse este grandioso milagre, bem como os demais do Apóstolo.

Insisto no fato de que nesta narrativa medieval quem opera o milagre é Maria, não o seu Filho. Este maior estatuto dado à Mãe de Jesus aproxima-a das grandes deusas cultuadas nas culturas pré-cristãs, numa amostragem bastante clara do sincretismo religioso operado em sua figura. Inexpressiva na Bíblia, foi elevada à categoria de divindade, canalizando a Igreja para ela o imaginário matriarcal dos primórdios. Outro dado a ser destacado é que o pecado medieval por excelência, que leva à perdição o fiel de São Tiago, foi o da luxúria, diferindo-se dos autos ou romances nordestinos.

### **Novo contexto, novos valores e pecados**

Na peça de Suassuna e em suas fontes locais, os pecados mais destacados são a soberba, a avareza e a ganância ou cobiça, principalmente graves se praticados por religiosos. Aliás, a galeria das virtudes é apresentada pelo Palhaço, em que se mascara o autor, arrolando-se como virtuosos os que vivem no “amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes” (SUASSUNA, 1990, p. 137). A representação de Jesus como o negro Manuel também denuncia um pecado de todos os tempos, mas particularmente atual: o do racismo.

Maria é apresentada como a advogada compadecida das misérias humanas, que desculpa todas as falhas, praticadas pelo medo do sofrimento, da fome, da solidão. João Grilo, embora caracterizado pelas suas trapaças e inconveniências, como um pícaro e/ou um bufão, embora tenha sido o provocador ou autor de dois assassinatos, é perdoado pela sua condição de



extrema pobreza. E volta à vida, enquanto os demais ficam no Purgatório, frustrando as intenções do demônio, regionalizado no Encourado, que intentava levá-los para o Inferno através das muitas acusações que lhes faz. Portanto, outra solução medieval, a do Purgatório, invenção do século XII, é atualizada pelo autor, crítico do seu tempo, mas compadecido, como a Virgem, da precária condição humana.

Finalmente, retomo um último ponto para reflexão: se no documento do século XII, bem como nos do século XIII, Maria é a obradora do milagre, mesmo que fórmulas protocolares se acrescentem por vezes ao final da narrativa para o indicarem como procedente de Deus, no *Auto de Suassuna*, bem como nos romances ou autos nordestinos por ele indicados como fonte, a *Compadecida* não obra o milagre, intercede pelo réu como advogada de defesa. Embora persuasiva e com isto alcançando o seu intento, seu Filho é o juiz, a ele cabe a decisão final. Percebe-se, pois, neste pormenor, como Maria, e através dela a Mulher, no correr dos séculos sofreu um processo de desvalorização altamente misógino, que em “O castigo da soberba” fica bastante claro, como assinalamos anteriormente. Embora Suassuna enalteça a humanidade de Maria como algo positivo através de João Grilo, bem como o seu prestígio junto ao Filho que com ela já combinara o final do processo de absolvição de João Grilo, ainda assim. Dele é a palavra final. O Deus é masculino.

Concluo, pois, com uma indagação: Idade Média, Idade das Trevas? ... O próprio Suassuna considerava que não, dando como exemplo outros períodos da História muito mais tenebrosos, como o da Revolução Francesa, do Nazismo, do Estalinismo (SIGNUM, 2004, p. 220-221). E sempre destacou a importância da herança medieval visível nas manifestações culturais do Nordeste brasileiro, de que a sua arte é uma das mais importantes expressões<sup>13</sup>.

Enfim, Suassuna foi não apenas um atualizador de temas e formas medievais<sup>14</sup>, mas um defensor da Meia Idade e seus clarões até hoje luzentes!

---

<sup>13</sup> Por exemplo, essa herança é reconhecidamente manifesta nas suas “iluminogravuras”, que, a exemplo dos códices medievos, ornaram textos seus: “Apanhei as técnicas modernas de gravar pela luz e juntei com iluminura medieval, que somava texto e ilustração juntos. É de imagens literárias que vêm as ilustrações. Em vez de chamar ‘iluminura’, troquei para ‘iluminogravura’. Tomei por base muito do *Apocalipse* do Beato de Liébana (+785), bem como da cópia portuguesa chamada *O Apocalipse de Lorvão* (1.189). E a presença dos animais nessas ‘iluminogravuras’ vem de sua semelhança com os *Bestiários* medievais” (SIGNUM, 2004, p. 217-218).

Esse processo de recriação do antigo, em interação com o novo, também pode ser observado nos textos literários e/ou teatrais, como vimos. Vale também sublinhar que o próprio Movimento Armorial, criado por Suassuna em 1970, objetivando a descoberta e a interpretação das raízes histórico-culturais do Nordeste brasileiro, é uma prova evidente do reconhecimento dessa herança medieval. Propugna a heráldica enquanto elemento de uma “arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa cultura”, uma vez que o termo “armorial” significa “o conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeiras de um Povo”. E salienta que “no Brasil a Heráldica é uma Arte muito mais popular do que qualquer outra coisa”, representada em poemas, em estandartes de Cavalaria, em portões e frontadas do Barroco brasileiro, nos cantares do Romanceiro, nos toques de viola e rabeça dos Cantadores, na pintura de Miguel dos Santos, etc.” (SIGNUM, 2004, p. 212-213).

<sup>14</sup> Por exemplo, é clara a sua dívida às novelas de cavalaria e às suas paródias na picaresca espanhola; a Cervantes, de um lado, a Dante, de outro; heranças que confluiriam no *Romance da Pedra do Reino*, no qual a francesa Idelette Muzart, especialista na obra de Suassuna (SANTOS, 1999), viu *Um romance de cavalaria e sua recriação por um escritor brasileiro contemporâneo* em sua tese de doutoramento.

Além do mais, rememorando o teatro medieval, em que as representações via de regra se realizavam no átrio de uma igreja, sem grande aparato coreográfico - características que não se aplicariam possivelmente apenas aos ‘momos’ -, a encenação do próprio *Auto da Compadecida* tem por cenário, mesmo que apenas imaginado, o pátio

## Referências bibliográficas

- AFONSO X, o Sábio. *Cantigas de Santa Maria*. Ed. crítica de Walter Mettman.
- ALCOFORADO, Doralice F. X, ALBÀN, Maria del Rosário S. (Orgs.). *Romanceiro ibérico na Bahia*. Salvador: Livraria Universitária, 1996.
- BARROS, Leandro Gomes de. *O cavalo que defecava dinheiro*. 3. Ed. Fortaleza: Tupynanquim Editora / ABC – Academia Brasileira de Cordel, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O dinheiro (O testamento do cachorro)*. Seguido de *O casamento do sapo*. Fortaleza: Tupynanquim Ed., 2005.
- BERCEO, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. 4. ed. Edición y notas de A G. Solalinde. Madrid: Espasa-Calpe, 1952.
- BÍBLIA de Jerusalém (A) [1981]. São Paulo: Edições Paulina.
- COINCY, Gautier de. *Les miracles de la Sainte Vierge*. Publiés par M. l'Abblé Roquet. Geève: Statkine Reprints, 1972.
- FILGUEIRA VALVERDE, José. *Cantigas de Santa Maria*. Introd., versión cast. y coment. Madrid: Editorial Castalia, 1985.
- GARRETT, Almeida. *Romanceiro. Obras*. 2 vols.. Porto: Lello & Irmão Editores, 1966. Vol. I, p. 1811-1944; vol. II p. 677-1064.
- LEÃO, Ângela Vaz. A presença de São Tiago nas *Cantigas de Santa Maria*. In MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Org.). *Atualizações da Idade Média*. Rio de Janeiro: Ágora da ilha, 2000, p. 35-49.
- LIBER SANCTI JACOBI – Codex Calixtinus* (1998a). Transcrição a partir do códice original por Klaus Herbers e Manuel Santos Noia. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- LIBER SANCTI JACOBI – “Codex Calixtinus”* (1998b). Tradução e notas de A Moralejo, C. Torres, J. Feo. Reedição preparada por X. Carro Otero. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. O TEATRO. Gil Vicente. MOISÉS, Massaud (Org.). *A literatura portuguesa em perspectiva*. Vol. I – Trovadorismo. Humanismo. São Paulo: Editora Atlas, 1992, p. 167-190.
- \_\_\_\_\_. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Ed. Ágora da Ilha, 1999.

---

de uma igreja, como indica a fala do Palhaço: “O distinto público imagine à sua direita uma igreja, da qual o centro do palco será o pátio. A saída para a rua é à sua esquerda. (...) O resto é com os atores” (SUASSUNA, 1990, p. 25).

\_\_\_\_\_. Tradição medieval e brasilidade no teatro nordestino. *Estudos galego-brasileiros 2*. A Coruna: Universidade da Corunha, 2005, p. 183-208.

MARTINS, Mário. *Peregrinações e Livros de Milagres na nossa Idade Média*. 2 ed. Lisboa: Brotéria, 1957.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. 6. Ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1946.

MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. Poesia e linguagem do sertão nordestino. Prefácio de Herman Lima. 7 ed. Rio, São Paulo, Fortaleza; ABC Editora, 2002.

MÚSICA ANTIGA DA UFF. *Medievo-Nordeste*. Cantigas e romances. Cd, Niterói, RJ, 2004.

PONTES, Roberto. Cristalização estética como polimento na literatura e na cultura. In PONTES, Roberto, MARTINS, Elizabeth (Orgs.). *Residualidade ao alcance de todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015, p. 111-124.

SANTOS, I. M. F. dos. *Em demanda da poética popular. Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

SUASSUNA, Ariano. “A Compadecida e o Romanceiro nordestino”. In *Literatura popular em versos – Estudos*. Rio de Janeiro: MEC / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. P. 153-164.

\_\_\_\_\_. *Auto da Compadecida*. 25. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1990.

\_\_\_\_\_, MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. Ariano Entrevista (Suassuna entrevistado por Lênia Márcia Mongelli). *Signum 6*: p. 211-239, 2004.

RECEBIDO EM 28/06/2015

ACEITO EM 10/07/2015