

## Do Grande Milagre jacobeu ao *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna: aspectos da transculturação ocorrida

Maria do Amparo Tavares Maleval<sup>1</sup>

Recebido: 28 de março de 2016 / Aceite: 30 de dezembro de 2016

**Resumo.** Dentre os milagres jacobeu coligidos no *Codex Calixtinus*, que remonta à Galiza do século XII, destaca-se um que foi considerado “O Grande Milagre”. O texto narra a ressurreição de um fiel do Apóstolo Tiago Maior por intercessão deste junto a Santa Maria. No Brasil, o famoso escritor Ariano Suassuna (1927-2014), no *Auto da Compadecida* (1955), retomou o tema, trazendo à cena a ressurreição do personagem João Grilo. Maria apresenta-se, então, como advogada de dito personagem junto a seu Filho, defendendo-o das muitas acusações que lhe são imputadas pelo Diabo. Nas epígrafes do Auto, Suassuna se refere a fontes em que se baseara para a composição do mesmo. O autor indica serem essas fontes “romances de cordel”, típicos do Nordeste do Brasil, nos quais se observa a perpetuação de rastros medievais. O tema do Tribunal Celeste, por exemplo, teria sido por ele conhecido através do auto popular anônimo *O castigo da soberba*. Nosso objetivo é observar o processo de transculturação da história desse milagre medieval, certamente trazido para o Brasil pelos colonizadores ibéricos, imbuídos de mentalidade medieval. Buscaremos destacar, nos textos selecionados, através do método comparativista, as formas em que se expressam e os valores que defendem ou os pecados que condenam, geo-historicamente considerados.

**Palavras-chave:** *Codex Calixtinus*; folheto de cordel; teatro brasileiro; Ariano Suassuna.

## [es] Del Gran Milagro jacobeo al *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna: aspectos de su transculturação

**Resumen.** Entre los milagros jacobeu recogidos en el *Codex Calixtinus*, texto procedente de la Galicia del siglo XII, hay uno que se considera “El Gran Milagro”. Éste narra la resurrección de un discípulo del Apóstol Santiago el Mayor a través de su intercesión junto a Santa María, obradora del hecho. En Brasil, el famoso escritor Ariano Suassuna (1927-2014), en el *Auto da Compadecida*, retomó el tema, dramatizando la resurrección de João Grilo. María se presenta, entonces, como abogada del citado personaje junto a su Hijo, defendiéndole de las acusaciones hechas contra él por el diablo. En los epígrafes del Auto, Suassuna se refiere a las fuentes en las que había basado su composición. El autor indica que dichas fuentes son “romances de cordel”, típicos del nordeste de Brasil, en los cuales se encuentran rastros medievales. El tema del Tribunal Celeste lo habría conocido, por ejemplo, a través del auto popular anónimo *O castigo da soberba*. Nuestro objetivo en este estudio es observar el proceso transcultural del referido milagro, sin duda traído a Brasil por los colonizadores ibéricos, imbuídos de una mentalidad medieval. Vamos a tratar de destacar, en los textos seleccionados, a partir del método comparatista, las formas en que se expresan y los valores que defienden o los pecados que condenan, geo-históricamente considerados.

**Palabras clave:** *Codex Calixtinus*; pliegos de cordel; teatro brasileño; Ariano Suassuna.

## [en] From Jacobean “Biggest Miracle” to *Auto da Compadecida* by Ariano Suassuna: aspects of transculturation occurred

**Abstract.** Among the Jacobean miracles collected in the *Codex Calixtinus*, which goes back to Galicia from the twelfth century, there is one that was considered “Biggest Miracle”. Narrates the resurrection of faithful (loyal) of the Apostle James the Greater through the intercession of this next to Santa Maria, obradora's done. In Brazil, the famous writer Ariano Suassuna (1927-2014), in *Auto da Compadecida*, took up the theme, bringing into play the resurrection of the character João Grilo. Maria presents itself, then, as a lawyer that character, defendant, next her Son, the accusations

<sup>1</sup> Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações.  
E-mail: mamparomaleval@gmail.com

made against him by the devil. In the Auto epigraphs, Suassuna refers to sources in which it had founded its composition. It indicates that these are "novels of string", typical of the Northeast of Brazil, in which it notes the perpetuation of medieval tracks. The Celeste Court theme would have been for him known through the popular anonymous self *O castigo da soberba*. Our goal is to observe transcultural process of this miracle, certainly brought to Brazil by Iberian settlers, imbued with medieval mentality. We will seek to highlight the selected text, from the comparativist method, the ways in which they express and the values they defend or the sins that condemn, geo-historically considered.

**Keywords:** *Codex Calixtinus*; Booket Cordel; Brasilien Theater; Ariano Suassuna.

**Sumário.** 1. Introdução: Ariano Suassuna e a Idade Média. 2. O Auto da Compadecida. 2.1. O Castigo da Soberba, fonte explícita. 2.2. O "Grande Milagre" jacobeu, substrato medieval. 2.3. Dos valores e vícios re-apresentados. 3. Referências bibliográficas.

**Como citar:** Maleval, M<sup>a</sup> A. Tavares (2017): "Do Grande Milagre jacobeu ao Auto da Compadecida de Ariano Suassuna: aspectos da transculturação ocorrida", *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 20 (Núm. especial), pp. 157-164.

## 1. Introdução: Ariano Suassuna e a Idade Média

Ariano Suassuna (1927-2014), conhecido escritor brasileiro recentemente falecido, sempre destacou a herança medieval visível nas manifestações culturais do Nordeste brasileiro, de que a sua arte é uma das mais importantes expressões. O próprio "Movimento Armorial", criado por ele em 1970, objetivando a descoberta e a interpretação das raízes histórico-culturais do Nordeste brasileiro, é uma prova evidente do reconhecimento dessa herança medieval<sup>2</sup>. Em sua produção literária, também claramente assume a sua dívida para com a Idade Média, defendendo-a, inclusive –em entrevistas, etc.–, da caracterização de "Idade das Trevas". Costumava argumentar a favor desse período histórico referindo-se a aspectos

tenebrosos de outras épocas, como, por exemplo, às atrocidades impetradas pela Revolução Francesa no século XVIII ou pelo nazismo e pelo stalinismo no século XX (Suassuna 2004: 220-221). A herança das novelas de cavalaria e das suas paródias na picaresca espanhola são facilmente observáveis no seu *Romance da Pedra do Reino*<sup>3</sup>. E, o que mais nos interessa por agora, é claramente evidente a sua dívida para com as farsas, os milagres, mistérios e moralidades medievais; enfim, para com o teatro medieval, que retoma já desde a manutenção do termo *Auto*, corrente no medievo ibérico e nos folhetins nordestinos. Declara que, por exemplo, no *Auto da Compadecida*, do qual nos ocuparemos, teve "profunda influência dos autos marianos". Não sem destacar que "muita coisa da religiosidade medieval" lhe chegou pelo folheto de cordel.

Observaremos essa transculturação do medievo no romanceiro popular nordestino retomado no citado Auto, destacando-lhe a herança dos mistérios, ou, mais propriamente, dos milagres marianos, já que os primeiros denominavam os autos medievos que encenavam passagens dos Evangelhos e os segundos os autos que retomavam episódios miraculosos das vidas dos santos. Mas vale lembrar que a moralidade, auto de tradição também medieval de caráter didático e alegórico, é atualizada e abertamente assumida pela fala do Palhaço, personagem que, à semelhança de um bobo da corte, abre o Auto para apresentar-lhe o argumento e a finalidade moralizante: "Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade" (Suassuna 1990: 22-23). Acrescente-se que, rememorando o teatro medieval, em que as representações via de regra se realizavam no átrio de uma igreja, sem grande aparato coreográfico –característica esta que se poderia

<sup>2</sup> O Movimento Armorial destaca 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". Segundo Suassuna, "no Brasil a Heráldica é uma Arte muito mais popular do que qualquer outra coisa", representada em poemas, em estandartes de Cavallhada, 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. (Suassuna 2004: 212-213).

<sup>3</sup> Mariângela M. F. Capuano recentemente demonstrou este fato, em sua tese de doutoramento –inédita– intitulada "Ressonâncias de heróis e reis medievais na (re)construção dos personagens da Pedra do Reino por Ariano Suassuna" (UERJ, 2014).

atribuir apenas aos ‘momos’<sup>4</sup>—, a encenação tem por cenário, mesmo que apenas imaginado, o pátio 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” (*Ibid.* 25).

## 2. O *Auto da Compadecida*

Quanto aos textos que lhe serviram diretamente de base para a elaboração do *Auto da Compadecida*, o próprio Suassuna os indica em epígrafes introdutórias ao mesmo e em elucidativas confissões em entrevistas, onde assume a sua dívida para com as diversas manifestações da cultura popular nordestina, como o Bumba-meu-boi, o Mamulengo, os desafios de Cantadores e os Autos populares religiosos publicados em folhetos de cordel. Também menciona as pessoas com as quais conviveu e das quais diz ter retirado características para os seus personagens (Suassuna 1973: 158). Frisando o contributo dessa herança cultural, afirma que o “Romanceiro e os espetáculos populares nordestinos foram (...) decisivos” para a construção de certas características do seu *Auto*, como “o jogo dirigido ao público e acentuado por um comentador, a cena representando o tribunal celeste e a intervenção de nossa Senhora” (*Ibid.* 158).

O *Auto da Compadecida* se compõe de três Atos, cada um deles desenvolvido a partir de “romances” ou “autos” populares, segundo as epígrafes apresentadas por Suassuna, que confirmam essa herdade, muito embora tenha composto em prosa a sua peça, não em versos como nas fontes confessas. Passemos a uma breve síntese dos ditos atos e dos seus antecedentes declarados.

No Primeiro Ato, retoma o romance popular anônimo *O enterro do cachorro*, recolhido e publicado por Leonardo Mota, sem indicação de autoria (*Ibid.* 159), mas ao qual temos

acesso principalmente através da versão, mais completa, de Leandro Gomes de Barros, intitulada *O dinheiro (O testamento do cachorro)*, recentemente reimpressa (Barros 2005). Segundo Enrique Martínez López (Suassuna 1973: 159) sua origem seria moura, tendo chegado com a invasão árabe à Península Ibérica na Idade Média e vindo daí para o Brasil. Como diz Suassuna, esta 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” (*Ibid.*). Como também, acrescentamos, não desmerece a autoria de Suassuna, que, utilizando-se do processo de substituição e desdobramento, recria a historieta.

Assim, o autor conserva os personagens Bispo e Padre, desdobrando-os no 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 próximas da tradição do Bumba-meu-boi, como vimos assumida por ele enquanto uma das determinantes na sua arte, neste caso através das personagens “Doutor” e “Catarina” (*Ibid.*). Já o protagonismo de João Grilo, junto com 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 folheteiras, mas uma obra de arte.

Antes de passarmos ao Segundo Ato, lembraríamos que a historieta que lhe serviu de base, bem como a que acabamos de citar, suporte do Primeiro Ato, pertence ao ciclo cômico, satírico e picaresco do Romanceiro nordestino, segundo a classificação do próprio Suassuna. Um parêntese faz-se necessário para lembrar que, para Suassuna, os folhetos e romances

<sup>4</sup> Os ‘momos’, realização cênica medieval aparatosa, obtiveram grande expressão nas cortes da Dinastia de Avis em Portugal, séculos XIV-XVI, servindo à afirmação do poder e à propaganda régia. Eram encenações com pouco ou nenhum diálogo, constituídas por desfiles sobre temas cavaleirescos ou expansionistas e grande suntuosidade nas vestes e na coreografia, dotada inclusive de “efeitos especiais” para a época, utilizando-se de maquinarias. A sua herança mais visível nos dias de hoje é a dos desfiles carnavalescos nos sambódromos brasileiros, como o da Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro. Não é esta, portanto, a herança aproveitada pelos autos nordestinos, relacionados, sim, às farsas e autos religiosos medievos.

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. Afasta-se, dessa forma, da divisão baseada em personagens típica do Romanceiro Ibérico. Aliás, comparado a este, o autor considera que “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 [na Península Ibérica]” (*Ibid.* 156).

O folheto de cordel que retoma no Segundo Ato é a *História do cavalo que defecava dinheiro*, ao qual se refere como romance popular anônimo do Nordeste mas recolhido e publicado em folheto de cordel por Leandro Gomes de Barros (2003). Nesse 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: 44), também assemelhado ao personagem “Capitão” do Bumba-meu-boi (Suassuna 1973: 160-162). O Compadre Pobre é no folhetim o “herói sagaz”, pícaro ou “quengo”, isto é, pessoa astuta, que se serve da esperteza para trapacear. Utiliza-se do estratagema de enfiar moedas no ânus do cavalo para parecer que este as defeca, vendendo-o assim ao Duque por muito dinheiro. Em seguida, diante da reclamação do comprador, inventa outro estratagema, colocando uma borrachinha cheia de sangue no peito da mulher, esfaqueando-a e fingindo ressuscitá-la ao tocar uma rabeca. Dessa forma engana novamente o Compadre Rico, que compra o instrumento e termina por matar a própria mulher, acreditando depois ressuscitá-la com o objeto mágico que tão caro lhe custara. Suassuna o substitui por João Grilo, que vende à mulher do padeiro um gato “que descome dinheiro” (Suassuna 1990: 94); e pratica outros embustes com o fito de arranjar mais dinheiro.

Entrando em cena os cangaceiros, nos quais une a herança dos Romanceiros –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: 462), João Grilo simula a morte de Chicó. Utilizando o mesmo estratagema aprendido da historietta de base, esfaqueia, na verdade, a bexiga do cachorro morto que Chicó escondera junto ao peito, promovendo em seguida a sua ‘ressurreição’ ao som de uma gaita. Dessa forma, engana o cangaceiro Severino, que, querendo provar o poder da gaita, ordena ao cangaceiro, seu comparsa, que o mate; este é por sua vez esfaqueado por João Grilo, em quem, antes de morrer, atira. Enfim, à exceção de Chicó e do frade, todos morrem.

Interessa-nos por agora principalmente o Terceiro Ato, que (re)apresenta a cena do Juízo *post mortem* e o milagre da ressurreição de um morto pela intermediação de Maria junto a seu divino Filho. A fonte referida por Suassuna em epígrafe é um auto popular, anônimo, do romanceiro nordestino, intitulado *O castigo da soberba*, que na versão do cantador paraibano Silvino Pirauá Lima se intitula *A peleja da alma* (*Ibid.* 163). Como influência indireta o dramaturgo cita ainda *O grande teatro do mundo*, de Calderón de la Barca. Acrescentamos ainda a herança de Gil Vicente que, no *Auto da Barca do Inferno*, também colocou em cena tipos sociais julgados após a morte, tendo por acusadores e juízes anjos e demônios, embarcando para a Glória apenas um parvo, além dos Cavaleiros cruzados. Da mesma forma que o dramaturgo português, Suassuna, inclui o riso no espaço do sagrado, questão que foi assunto de acirradas disputas teológicas na Idade Média tardia.

Dessa forma, embora diretamente ligado ao ciclo folhетinesco religioso e de moralidades, aparecem no Auto em questão elementos do ciclo cômico, satírico e picaresco, já presentes nas fontes folhетinescas e aprofundados por Suassuna. Do mesmo modo procedia Gil Vicente, como assinalamos acima, que não excluía a comicidade e a sátira das suas “obras de devoção”<sup>5</sup>. Não iremos adiante na comparação do citado Auto de Suassuna com os de Gil Vicente, o que fizemos em estudo anterior

<sup>5</sup> Desenvolvemos esse tema em estudo anterior (Maleval 1992).

(Maleval 2005b). Por agora, interessam-nos os prodígios medievais que estão na base do *Auto da Compadecida*, adiantando desde já que o milagre é o mesmo, o da ressurreição do fiel por Maria ou por sua intermediação, mas os tipos de pecadores e os pecados em julgamento são diferentes, porque diversos são os contextos.

### 2.1. O castigo da soberba, fonte explícita

*O castigo da soberba* é “auto popular, anônimo, do romancero nordestino”, como indica Suassuna (1990: 16). A versão que de tal fonte conseguimos é a que Leonardo da Mota recolheu, ouvida do cantador cearense Anselmo Vieira de Sousa (Mota 2002: 159-169). Composta de versos redondilhos, de sete sílabas pela contagem portuguesa, narra a história de um homem muito rico, por isto muito respeitado e nobilitado: “E, se era grande em nobreza, / Maior era em soberbia” (*Ibid.* 160). Mas repentinamente perde tudo o que possuía, porque precários são os bens deste mundo –esta a lição que indiretamente o romance ensina. Seu único filho, nascido em meio à pobreza, viveu toda a vida à margem da religião– o que também é uma forma de soberbia. Após morrer, invoca a proteção de Maria para defendê-lo junto a Jesus Cristo das acusações do “Cão”, o que indica “a confiança que os sertanejos depositam na misericórdia divina” (*Ibid.* 159).

Embora sem a prática das orações, da confissão, da persignação, da penitência, da caridade –acusado, pois, de não seguir os preceitos da Igreja para a salvação–, lembra um momento de culto a Maria que presenciara e do qual terminara por participar: “Passando, um dia, / Numa casa de oração, / Eu, vendo o povo louvando / A vossa consagração, / Eu ouvi com muito gosto / Com meus dois joelhos no chão” (*Ibid.* 165). O diabo acusa não apenas o réu, mas também sua advogada, de tolice e mexerico: “Eu já vi que essa mulher / Todo mundo ilude ela!” (*Ibid.*). “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” (*Ibid.* 166). Na epígrafe apresentada por Suassuna, o Diabo é mais veemente, dizendo: “Lá vem a compadecida! / Mulher em tudo se mete” (Suassuna 1990: 15).

Diante dos argumentos de Maria, Jesus termina por ceder ao último deles: “Não se perdendo esta alma, / Faz-se é dar mais gosto ao cão” (Mota 2002: 168). Esse duelo discursivo entre o diabo e a Virgem também se apresentará no auto de Suassuna, sendo que nesse romance a misoginia diabólica se estende à crítica ao próprio Jesus; “Home que a mulher domina / Não pode ser justiceiro!” (*Ibid.* 169). Portanto, o pecado que quase leva o réu ao inferno é a sua não religiosidade, a soberbia dos que dão as costas ao divino. Dessa forma, a necessidade da Igreja se afirma, bem como o machismo expresso pelo discurso do diabo, acusador do pecador, de sua advogada e dos que dão crédito a uma mulher.

### 2.2. O “Grande Milagre” jacobeu, substrato medieval

Com relação à origem do auto popular nordestino que lhe serviu de base, Suassuna refere-se à possibilidade de provir da tradição moura e/ou ibérica. Na verdade, existem vários textos hagiográficos medievais que apresentam versões do mesmo tema –tal seja, da Virgem advogada no Tribunal do Paraíso, para usarmos expressão de José Filgueira Valverde (1985: 58). Em diversos códices medievos encontramos o mesmo embate de Maria com os demônios e a ressurreição do fiel. Vale observar, no entanto, que João Grilo, personagem ressuscitado na peça, não é exatamente um religioso modelar, dado o seu caráter picaresco e o seu atrevimento. Traremos à baila algumas considerações sobre uma fonte primária galega do século XII, um milagre documentado no *Liber Sancti Iacobi* ou *Codex Calixtinus*<sup>6</sup>, que permite a reflexão sobre o sentido das variações operadas na trasladação do milagre mariano para o Nordeste brasileiro. Não é esta a única fonte latina do milagre, pois no século XIII, foram

<sup>6</sup> Esse códice é acessível em edições do século XX, como a que apresenta transcrição, em latim, a partir do códice original, feita por K. Herbers e M. Santos Noia (1998); e a da tradução para o castelhano, com elucidativas notas, de A. Moralejo, F. Torres e J. Feo, realizada em 1951, da qual possuímos a reedição preparada por X. Carro Otero (1998-1999).

escritas as suas primeiras versões em línguas-romances, a saber: em galego-português, nas *Cantigas de Santa Maria*, de Afonso X o Sábio, rei de Leão e Castela (1252-1284)<sup>7</sup>; em castelhano arcaico, nos *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo<sup>8</sup>; e em francês antigo, em *Les miracles de la Sainte Vierge*, de Gautier de Coincy<sup>9</sup>.

Essas versões em vernáculo<sup>10</sup> contam o mesmo famoso milagre, corrente na Europa medieval, do peregrino jacobeu que, havendo cometido o pecado da luxúria e sem purificar-se convenientemente para a peregrinação, enganado pelo Diabo comete suicídio, segundo o códice compostelano decorrente da castração a que este o impelira. 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. Destaque-se que 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 apresentaria no século XII como “o grande milagre”, principalmente ao qual era dedicada uma festa especial na catedral de Santiago de Compostela, no dia 3 de outubro, a festa dos milagres jacobeus. O milagre em pauta é o de número 17 no Livro II, do *Liber Sancti Jacobi*. Sua redação é atribuída a Santo Anselmo, e apresenta uma narrativa muito rica, com vários episódios encadeados. Embora registrado no Livro de São Tiago, é, como vimos, um milagre mariano muito difundido, sendo o Apóstolo apenas um advogado do seu fiel junto à Mãe de Jesus.

Sua versão resumida, com base na tradução do latim medieval<sup>11</sup>, é a seguinte: Um jovem leonês, que peregrinava anualmente a Santiago de Compostela, é induzido ao suicídio pelo demônio, que se faz passar por S. Tiago, cortando as partes pudendas. 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, dá testemunho do que ocorrera após morrer: o demônio que o tentara, seguido por uma multidão de companheiros malignos, arrebatara a sua alma. Aproximando-se de Roma, são interceptados por S. Tiago, que os obriga a dirigirem-se a uma etérea planície próxima à igreja de S. Pedro, em que se realizava uma assembleia de inumeráveis santos presidida pela “venerável Senhora Mãe de Deus e sempre virgem Maria” (Maleval 2005a: 159). 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 forma-se uma verruga, por onde urinava.

Esse milagre foi divulgado pelo agraciado por muitos lugares, mostrando inclusive a verruga que lhe ficou no lugar da genitália estirpada e por onde urinava. Registra-se no códice que inclusive o reverendíssimo Hugo, abade de Cluny, isto teria visto com seus próprios olhos. E Santo Anselmo termina a narrativa dizendo ter ordenado que no dia 3 de outubro se festejasse esse grandioso milagre, bem como os demais do Apóstolo.

Destacamos que nesta narrativa medieval quem opera o milagre é Maria, não o seu Filho. Este maior estatuto dado à Mãe de Jesus, que

<sup>7</sup> O códice afonsino, escrito em galego (ou galego-português), do qual possuímos a edição de W. Metmann (1981), é certamente o mais conhecido, e é 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 oromeiro salvo ingressa na Ordem de Cluny.

<sup>8</sup> Citamos pela edição de A. García Solalinde (1952).

<sup>9</sup> Citamos pela edição de M. l'Abblé Roquet (1972).

<sup>10</sup> Ditas versões apresentam variações em alguns pormenores, como bem demonstrou Ângela Vaz Leão (2000). E Filgueira Valverde resume do seguinte modo a sua genealogia: “Contado por san Hugo de Cluny, recogido por Guibert de Nogent, que lo oyó a un monje llamado Joffredus, aparece en el Liber Beati Jacobi, en versión atribuida a san Anselmo de Cantorbery, y se repite constantemente a lo largo de la Edad Media”. E acrescenta: “En otras versiones el romero se llama Giraldus, 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” (1985: 58).

<sup>11</sup> Citamos pela nossa tradução do milagre para o português (Maleval 2005a: 153-161).

inclusive é mostrada presidindo uma assembleia de santos, aproxima-a das grandes deusas adoradas nas culturas pré-cristãs. Isto constitui uma amostragem bastante clara do sincretismo religioso operado em sua figura, inexpressiva na Bíblia, mas elevada à categoria de divindade, canalizando a Igreja para ela o imaginário matriarcal dos primórdios. Diferentemente do que ocorre nos autos nordestinos, tem autoridade sobre o demo, não argumenta contra as acusações deste, mas simplesmente o repreende e expulsa. Outro dado a ser destacado é que o pecado medieval por excelência, nessa narrativa, é o impetrado contra a castidade, diferindo do(s) auto(s) nordestino(s) em questão.

### 2.3. Valores e vícios re-apresentados

Na peça de Suassuna, os pecados mais destacados são a soberba e a ganância, principalmente graves se praticados por religiosos. Aliás, a galeria das virtudes é mostrada pelo personagem Palhaço, 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: 137). A representação de Jesus, ou Emanuel, 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, no seu entender, pelo medo do sofrimento, da fome, da solidão. É a própria Misericórdia, invocada por sua humanidade. Diz João Grilo: “A distância entre nós e o Senhor é muito grande. Não é por nada não, mas sua mãe é gente como eu, só que gente muito boa, enquanto que eu não

valho nada” (*Ibid.* 174). João Grilo, embora caracterizado pelas suas trapaças e inconveniências –uma mistura de pícaro e bufão–, é passível de ser perdoado pela sua condição de pobreza: “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa. Não o condene...” (*Ibid.* 184). Como não pode ir para o Céu, acusado de assassinato, mentiras e desrespeito ao livre arbítrio, é restituído à vida. Quanto aos demais personagens, Severino e os cangaceiros vão para o Céu por motivo da sua loucura, que os torna irresponsáveis por seus atos; e ficam no Purgatório os restantes: o bispo, o padre, o sacristão, o padeiro e sua mulher. Frustram-se as intenções do demônio, chamado de Encourado na região, que tentava levá-los para o Inferno através das muitas acusações que lhes faz. Como no teatro vicentino e nos autos nordestinos, faz o papel de advogado de acusação no tribunal celeste.

Portanto, outra solução medieval, a do Purgatório, procedente do século XII, é atualizada pelo autor, crítico do seu tempo, sendo que o auto foi encenado pela primeira vez a 11 de setembro de 1956, no Recife. Apresenta-se compadecido, como a Virgem, da precária condição do nordestino em meio às mazelas, às violências dos latifúndios e dos exploradores, dentre os quais se encontravam membros da própria Igreja. Enfim, no processo de transculturação ocorrido os valores são os do contexto nordestino; a piedade de Maria em Suassuna recai sobre a miséria da condição humana, não sendo um exclusivo ato de desagravo do fiel levado à perdição pelo diabo. E o código compostelano do século XII se apresenta como uma das fontes primárias que não podem ser esquecidas ao se examinar as matrizes da cultura brasileira, no caso, do romanceiro nordestino, valorizado e retomado por Suassuna em tantas ocasiões.

## 3. Referências bibliográficas

### 3.1. Fontes primárias

- Barros, Leandro Gomes de (2003): *O cavalo que defecava dinheiro*. 3. Fortaleza: Tupynanquim Editora / ABC, Academia Brasileira de Cordel.
- (2005): *O dinheiro (O testamento do cachorro)*. Seguido de *O casamento do sapo*. Fortaleza: Tupynanquim Editora.
- Filgueira Valverde, José (ed.) (1985): *Cantigas de Santa Maria*. Madrid: Castalia.
- Herbers, Klaus e Manuel Santos Noia (ed.) (1998): *Liber Sancti Jacobi - Codex Calixtinus* (transcrição a partir do códice original). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Maleval, Maria do Amparo Tavares (2005a): *Maravilhas de São Tiago. Narrativas do Liber Sancti Jacobi (Codex Calixtinus)*. Niterói: EdUFF.

- Mettmann, Walter (ed.) (1981): *Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio. Ed. crítica*. Vigo: Xerais, 2 vols.
- Moralejo Laso, Abelardo; Casimiro Torres e Julio Feo García (trads.); Xosé Carro Otero (reed.) (1998): *Liber Sancti Jacobi, "Codex Calixtinus"*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Mota, Leonardo (2002): *Violeiros do Norte*. 7. Rio de Janeiro / São Paulo / Fortaleza: ABC Editora.
- Poquet, M. l'Abblé (ed.) (1972): *Les miracles de la Sainte Vierge de Gautier de Coincy*. Genève: Slatkine Reprints.
- Garía Solalinde, Antonio (ed.) (1952): *Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Suassuna, Ariano (1990): *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir.

### 3.2. Fontes secundárias

- Capuano, Mariângela Monsores Furtado (2014): *Ressonâncias de heróis e reis medievais na (re)construção dos personagens da Pedra do Reino por Ariano Suassuna*. Tese de doutoramento inédita. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Leão, Ângela Vaz (2000): "A presença de São Tiago nas *Cantigas de Santa Maria*", em M<sup>a</sup> A. Tavares Maleval (ed.), *Atualizações da Idade Média*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, pp. 35-49.
- Maleval, Maria do Amparo Tavares (1992): "O Teatro. Gil Vicente", em M. Moisés (dir.), *A literatura portuguesa em perspectiva. I. Trovadorismo, Humanismo*. São Paulo: Editora Atlas, pp. 167-190.
- (2005b): "Tradição medieval e brasilidade no teatro nordestino", em M<sup>a</sup> A. Tavares Maleval e F. Salinas Portugal, *Estudos galego-brasileiros 2*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 183-208.
- Suassuna, Ariano (1973): "A Compadecida e o Romanceiro nordestino", em *Literatura popular em versos. Estudos*. Rio de Janeiro: MEC / Fundação Casa de Rui Barbosa, pp. 153-164.
- Suassuna, Ariano e Lênia Márcia de Medeiros Mongelli (2004): "Ariano Suassuna (entrevistado por Lênia Márcia Mongelli)", *Signum* 6, pp. 211-239.