

Reminiscências clássicas e o “exercício da moralidade” em *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna

Classical reminiscences and the “exercise of morality” in Auto da Compadecida, by Ariano Suassuna

Reminiscencias clásicas y el “ejercicio de la moral” en Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna

Eduardo Soczek Mendes

Universidade Federal do Paraná

E-mail: edu.soczek@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0554-5750>

Jaynnoã Fernando Silva Lopes

Universidade Federal da Paraíba

E-mail: jaynnoa_lopes@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5520-5220>

RESUMO

Auto da Compadecida (1955), de Ariano Suassuna (1927-2014), é uma obra de dramaturgia brasileira profícua em encenações e adaptações. Essa peça é uma miscelânea de tradições pretéritas e locais, com reelaborações de funções do teatro clássico e do próprio gênero de origem medieval, o *auto*. Por isso, averiguamos, no texto de Suassuna, as reminiscências do coro clássico nas intervenções da personagem do Palhaço. Além disso, verificamos como essas tais alocações estão intimamente ligadas às ações das personagens eclesiásticas, na construção de um anticlericalismo moralizante. Este estudo dialoga, principalmente, com as propostas de Luís Machado de Abreu (2004; 2019), de Isabel Castiajo (2012), de Anatol Rosenfeld (1985) e de Segismundo Spina (1989).

Palavras-chave: *Auto da Compadecida*; Ariano Suassuna; coro; anticlericalismo.

ABSTRACT

Auto da Compadecida (1955), by Ariano Suassuna (1927-2014), is a work of Brazilian dramaturgy that is fruitful in staging and adaptations. This play is a miscellany of past and local traditions, with re-elaborations of functions from classical theater and the medieval genre itself, the *auto*. Therefore, we found in Suassuna's text the reminiscences of the classic choir in the interventions of the Clown character. Furthermore, we verified how these speeches are closely linked to the actions of ecclesiastical characters, in the construction of a moralizing anti-clericalism. This study mainly dialogues with the proposals of Luís Machado de Abreu (2004; 2019), Isabel Castiajo (2012), Anatol Rosenfeld (1985) and Segismundo Spina (1989).

Keywords: *Auto da Compadecida*; Ariano Suassuna; choir; anticlericalism.

RESUMEN

Auto da Compadecida (1955), de Ariano Suassuna (1927-2014), es una obra de la dramaturgia brasileña fructífera en puestas en escenas y adaptaciones. Esta obra es una mezcla de tradiciones pasadas y locales, con reelaboraciones de funciones del teatro clásico y del propio género medieval, el *auto*. Por tanto, encontramos en el texto de Suassuna reminiscencias del coro clásico en las intervenciones del personaje del Payaso. Además, comprobamos cómo estos discursos están estrechamente vinculados a las acciones de personajes eclesiásticos, en la construcción de un anticlericalismo moralizante. Este estudio dialoga principalmente con las propuestas de Luís Machado de Abreu (2004; 2019), Isabel Castiajo (2012), Anatol Rosenfeld (1985) y Segismundo Spina (1989).

Palabras-clave: *Auto da Compadecida*; Ariano Suassuna; coro; anticlericalismo.

Data de submissão: 16/05/2024

Data de aprovação: 19/09/2024

Introdução

Neste ano de 2024, quando nos aproximamos do centenário de nascimento do paraibano Ariano Vilar Suassuna (1927-2014), recordamos também os dez anos de sua morte: ele que foi um dos mais geniais escritores brasileiros, autor de obras de dramaturgia, como, por exemplo, *Auto da Compadecida* (1955), *O santo e a porca* (1957) e *A pena e a lei* (1959), e de narrativas de ficção, como *o Romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta* (1971). Também foi um dos mais

empenhados integrantes do Movimento Armorial, que, grosso modo, partiu de muitas narrativas orais de tradição nordestina e do romance de cordel e as transpôs, em diálogo com a cultura erudita, para as representações teatral, romanesca, musical, dentre outras manifestações artísticas, em uma prática militante pela cultura popular do Brasil. Suassuna pertenceu também à Academia Brasileira de Letras e foi galardoado, em 1995, pelo então presidente de Portugal, Mário Soares (1924-2017), com a comenda da Ordem do Infante D. Henrique, reservada aos que prestam serviços relevantes à cultura lusitana. De fato, muito da obra de Suassuna, calcada sobre as manifestações populares do Nordeste brasileiro, estão em profundo diálogo com eventos históricos e, igualmente, com a produção literária de Portugal, que, desde o período da colonização, transportou, para o Brasil, uma série de mitos, de imagens e de representações, que envolvem questões políticas, jurídicas, religiosas e folclóricas.

Neste estudo, entretanto, analisaremos a mais célebre obra teatral de Suassuna: *Auto da Compadecida* – que foi representada, pela primeira vez, no Recife, em 1956, sob a direção de Clênio Wanderley (1929-1976), e chegou a ganhar maior popularidade pelas adaptações televisivas e cinematográficas, dirigidas por Guel Arraes (1953), em 2000, sob o título *O Auto da Compadecida*, mas com alguns aspectos que mesclaram a obra filmada com as peças *O santo e a porca* e *A pena e a lei*. Ainda para o fim de 2024, sob a direção do mesmo Guel Arraes, juntamente com Flávia Lacerda, está previsto o lançamento de outra adaptação cinematográfica do texto de Suassuna: *O Auto da Compadecida 2*.

Ainda que a finalidade de qualquer texto dramático seja a encenação, pois “[...] é o palco que o atualiza e o concretiza”¹ (Rosenfeld, 1985, p. 35), é preciso, primeiro, compreender o texto teatral e as suas idiossincrasias para realizar uma digna encenação. Por isso, interessa-nos, neste trabalho, o texto de *Auto da Compadecida*, como fora lavrado por Suassuna e, por questões de recorte temático, não analisaremos as várias encenações já realizadas ou as outras adaptações cinematográficas, embora não neguemos a importância dessas manifestações, que levam a cabo a causa primeira da existência da obra.

Isto posto, levemos, pois, em consideração que o texto de Suassuna se inscreve

[...] na tradição das peças da Alta Idade Média, geralmente designadas como *Milagres de Nossa Senhora* (do séc. XIV), em que, numa história mais ou menos – e às vezes muito – profana, o herói em dificuldades apela para Nossa Senhora que comparece e o salva tanto no plano espiritual como temporal. / Quanto à forma e ao tratamento, nossa tendência é para aproximar a obra dos autos de Gil Vicente [(c.1465-c.1536)] e do teatro espanhol do séc. XVII. Também lhe encontramos algo [...], no desenvolvimento da ação como na concepção das personagens, particularmente na figura de João Grilo, que lembra muito as características do “arlequim”, embora seja um tipo autenticamente brasileiro (Oscar, 1981, p. 9-10).

Como bem propõe Henrique Oscar, sem pretender a uma exaustiva enumeração de intertextualidades, é patente que *Auto da Compadecida* estabelece um diálogo com toda essa tradição literária e cultural antecedente. Porém, além disso, hauriu, igualmente, do teatro grego clássico; da literatura de cordel do Nordeste brasileiro; mesclou elementos com a pantomima circense e, também, representou as perenes manifestações anticlericais da cultura lusitana. Todavia, vale ressaltar que “[...] não houve cópia, imitação servil ou mera transposição, mas autêntica recriação em termos brasileiros, tanto pela ambientação como pela estruturação, sendo uma obra inédita em suas características, nova e, portanto, absolutamente original” (Oscar, 1981, p. 10). Em suma, Suassuna sintetizou, em *Auto da Compadecida*, uma série de vertentes temáticas e estruturais muito complexas e com certa originalidade bastante distante do mero plágio.

Feita essa necessária contextualização, seguimos afirmando que, neste estudo, interessa-nos averiguar se a construção da personagem do Palhaço, presente em *Auto da Compadecida*, é uma reelaboração do coro do teatro clássico e de suas funções, ainda que seja também uma nítida intertextualidade com a pantomima circense e que haja a seguinte declaração no discurso da própria personagem: “Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia...” (Suassuna, 1981, p. 23, grifos nossos). Em outras palavras: o próprio dramaturgo quis fazer constar, no texto teatral, o intuito moralizante central da peça – que, mesmo sendo anticlerical, não é nada antirreligiosa, pois não apresenta uma ruptura com a crença – e que o Palhaço seria a sua voz autoral, que conduziria os espectadores à reflexão – e, segundo a nossa percepção e as nossas análises embasadas, essa seria também uma das funções do coro do teatro clássico.

Por isso, posteriormente, averiguaremos as representações, os discursos e as ações das personagens de Padre João, do Sacristão, do Bispo e do Frade, que reproduzem uma contínua tradição anticlerical, desde os autos e mistérios medievais, bem como o já referido teatro vicentino, chegando à literatura de cordel e à cultura popular do Nordeste. Recordemos, nesse sentido, que o teor de moralidade para com os clérigos é a matriz temática de *Auto da Compadecida*, como é anunciado, desde o princípio do texto pelo Palhaço.

Para levar a termo o que tencionamos, iniciaremos pela discussão, em uma contextualização, acerca da origem e das funções do coro no teatro clássico, estabelecendo, paralelamente, as devidas relações com as intervenções do Palhaço. Em suma: uma proposta de averiguação *pari passu* entre os textos críticos e teóricos e a análise do texto teatral. Refletiremos também acerca da montagem do auto medieval, já que a peça de Suassuna carrega reminiscências de ambas as tradições. Faremos isso, contudo, sem pretensões de esgotar as discussões sobre as complexas culturas Clássica e do Medieval, pois a nossa averiguação se centra, sobretudo, no texto teatral. Verificaremos, ainda, como os comentários do Palhaço anunciam e corroboram boa parte das ações dessas figuras e, por isso, faz-se igualmente imperativo uma contextualização sobre o anticlericalismo em *Auto da Compadecida*. Em suma, abordemos as construções – em didascálias, em falas e em ações – das personagens ligadas à instituição eclesiástica.

Além de outros autores, balizaremos, sobretudo, as nossas propostas em diálogo com o estudo de Isabel Castiajo (2012), a fim de compreendermos o papel do coro no teatro clássico e como isso foi reelaborado por Suassuna em *Auto da Compadecida*. Já para a compreensão do gênero dramático de origem medieval, utilizaremos os trabalhos de Anatol Rosenfeld (1985) e de Segismundo Spina (1989). Por fim, para sustentar as análises sobre o teor anticlerical da peça, recorreremos aos textos de Luís Machado de Abreu (2004; 2019).

Passemos, pois, às reminiscências clássicas e medievais em Suassuna.

***Auto da Compadecida*: reminiscências do coro clássico e dos autos medievais**

Para além do entretenimento, o teatro, muitas vezes, foi um instrumento pedagógico. Os espectadores, na assistência, são convidados a refletir ou podem estremecer com as emoções, ainda que saibam se tratar de uma ficção e de uma encenação. Nesse sentido, é possível, ainda, afirmar que o teatro foi, em tempos diferentes, mais democrático e coletivo, por exemplo, que um romance moderno, consolidado apenas no século XVIII: não é preciso ser alfabetizado para acompanhar um espetáculo, que é representado a um público. Contudo, conhecer os contextos e ter informações prévias ou mesmo o conhecimento cultural auxilia ainda mais o espectador no aproveitamento da peça.

Levando isso em consideração, pensemos, grosso modo, nas origens do teatro na cultura ocidental e em alguns elementos que foram, em maior ou em menor medida, sendo adaptados ou reconfigurados. Como bem declara Isabel Castiajo (2012, p. 33), “As origens do teatro, na Grécia, estão intimamente relacionadas com a vertente religiosa, tão presente no pensamento grego. Para isso concorre, em primeiro lugar, o facto de os jogos cénicos terem resultado do culto dedicado ao deus Dionísos” e mesmo “[...] o coro é um sobrevivente do culto de Dionísos” (Castiajo, 2012, p. 112). Ou seja, as encenações se desenvolvem em festivais de honra a Dionísos, nos quais havia funções litúrgicas ao deus e, posteriormente, concursos para a premiação dos *poetas* – os autores das peças: “O facto de mesmo nos teatros helenísticos, séculos mais tarde, existir um altar dedicado a Dionísos é um resquício dessa mesma função religiosa que começou por caracterizar o teatro grego” (Castiajo, 2012, p. 33).

Com “fortes elementos coreográficos, pantomímicos e musicais” (Rosenfeld, 1985, p. 35), a tragédia deveria, de forma pedagógica, gerar, nos espectadores, a piedade para com o herói e o respeito aos deuses, e, posteriormente, a comédia seria a “[...] imitação de homens inferiores” (Aristóteles, 1994, V, 22, p. 109), conforme já refletia Aristóteles (século IV a.C.) em sua *Poética*. Contudo, a presença do coro é muito marcante no teatro clássico e é um instrumento que ainda hoje é utilizado nos textos dramáticos. Aristóteles mesmo chega a mencioná-lo em sua obra, relatando que o coro só mais tarde apareceria na comédia (Aristóteles, V, 23, p. 109) ou discorrendo que “o coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação” (Aristóteles, 1994, XVIII, 25, p.

130, grifos nossos). Todavia, em que consistia o coro no teatro clássico e como isso foi reaproveitado no texto de Ariano Suassuna? Tratar de tal matéria não é uma tarefa fácil, dado que a utilização de tal elemento poderia variar bastante e remontamos a um período muito distante ao do dramaturgo paraibano. Pensemos, então, em algumas das possíveis funções corais que passaram às produções teatrais vindouras no mundo ocidental:

Desde as origens do teatro até à Época Helenística [III a.C. – II a.C.], o papel do coro nas performances foi sofrendo alterações, de tal forma que passou, em menos de dois séculos, de elemento primordial da ação dramática a mero acessório, destinado mais a entreter o público do que propriamente a contribuir para o desenrolar da ação (Castiajo, 2012, p. 103).

Em outras palavras, a participação do coro nas montagens das peças gregas não é igual em todos os poetas, nem em todas as obras e nem em todos os tempos. Todavia, averiguaremos alguns dos papéis que poderia exercer nas representações teatrais. Castiajo trata de um deles: o possível entretenimento dos espectadores: se pensarmos o Palhaço como uma reminiscência do coro clássico, em *Auto da Compadecida*, ainda que sendo uma personagem solo, devemos observar, sumariamente, em quais momentos ela se faz presente na peça de Suassuna: I) aparece no *introito* do espetáculo e faz a apresentação do auto, discorrendo sobre o seu caráter moral; II) depois, reaparece após as muitas cenas que culminam com o enterro do cachorro em latim e, segundo a didascália, *"aqui o espetáculo pode ser interrompido, a critério do ensaiador, marcando-se o fim do primeiro ato. E pode-se continuá-lo, com a entrada do Palhaço"*² (Suassuna, 1981, p. 71), ou seja, no possível intervalo entre os atos, mas após a conclusão de algo importante na ação; III) o Palhaço, então, reaparecerá após as mortes das personagens e, de acordo com a didascália, *"[...] aqui pode-se novamente interromper o espetáculo. Se se montar a peça com dois cenários, organiza-se então a cena para o julgamento que se segue. Mas pode-se continuá-lo com o mesmo cenário, usando-se somente de pequenas modificações"* (Suassuna, 1981, p. 134), isto é: ao possível fim de outro ato, após cenas impactantes, que geram a curiosidade no público e, ainda, na plausível troca de cenário – seria, portanto, uma maneira de entreter a plateia, enquanto se fariam as modificações cênicas; IV) reaparece o Palhaço, após o julgamento das personagens, anunciando: *"estamos novamente na terra. Levem seus tronos, por favor, enquanto se ajeita o resto do cenário e o espetáculo continua. [...]* Vai

começar o ato final da peça” (Suassuna, 1981, p. 190), ou seja, novamente, é um elemento de entretenimento que introduz o fim da representação; V) por fim, encerra o espetáculo, sendo sua a última fala:

PALHAÇO

A história da *Compadecida* termina aqui. Para encerrá-la, nada melhor do que o verso com que acaba um dos romances populares em que ela se baseou:

“Meu verso acabou-se agora,

Minha história verdadeira.

Toda vez que eu canto ele,

Vêm dez mil-réis pra a algibeira.

Hoje estou dando por cinco,

Talvez não ache quem queira.”

E se não há quem queira pagar, peço pelo menos uma recompensa que não custa nada e é sempre eficiente: seu aplauso.

Pano (Suassuna, 1981, p. 203).

A declaração do fim de *Auto da Compadecida* com a recitação de versos e um pedido de aplausos é algo que remete, de fato, ao espetáculo circense. Porém, como observamos, o Palhaço, mais do que simples personagem truanesca, demarca o ritmo da encenação: principia e conclui, reaparecendo em momentos-chave, entretendo o público e organizando as cenas: “ele se anuncia e anuncia as demais vozes. A partir desta personagem, a peça se desenvolve. Sua voz é o fio condutor junto às demais vozes” (Dal-Sasso, 2012, p. 131). Então, o que essa personagem possui de reminiscência do coro do teatro clássico? Retornemos às proposições de Castiajo (2012, p. 109):

[...] muitas são as funções que se lhe podem atribuir [ao coro]. Uma das mais importantes é, sem dúvida, a de narrador, função que o coro, desde os primórdios da sua existência, sempre foi desempenhando [...]. Assim, à luz da nomenclatura moderna, poder-se-á dizer que ocasiões houve em que o coro foi um narrador onisciente, que demonstrava saber mais do que o comum dos espectadores, pelos indícios que frequentemente ia fornecendo.

O que a autora sublinha é que o coro contextualizava o que se encenava, por exemplo, descrevendo algumas passagens ainda não desveladas ao público e chegando a descortinar até mesmo os pensamentos das personagens – o que a encenação não dava a conhecer totalmente. Levando em consideração, portanto, que o Palhaço de *Auto da Compadecida* faz as vezes do coro do teatro clássico e, a partir dessas informações da autora, passemos à cena inicial da peça de Suassuna:

Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. Se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos, deverá entrar assim. Outro trará uma corneta, na qual dará um alegre toque, anunciando a entrada do grupo. Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores agradecerão os aplausos, erguendo os braços, como no circo. A atriz que for desempenhar o papel de Nossa Senhora deve vir sem caracterização, para deixar bem claro que, no momento, é somente atriz. Imediatamente após o toque do clarim, o Palhaço anuncia o espetáculo.

PALHAÇO, grande voz

Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para o exercício da moralidade.

Toque de clarim.

PALHAÇO

A intervenção de Nossa Senhora no momento propício, para triunfo da misericórdia. Auto da Compadecida!

Toque de clarim.

[...]

PALHAÇO

Auto da Compadecida! O ator que vai representar Manuel, isto é, Nosso Senhor Jesus Cristo, declara-se também indigno de tão alto papel, mas não vem agora, porque sua aparição constituirá um grande efeito teatral e o público seria privado desse elemento surpresa.

Toque de clarim.

PALHAÇO

Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia (Suassuna, 1981, p. 22-24).

Observemos, primeiramente, que há um início bastante circense e a personagem da Compadecida não deve vir caracterizada, segundo a didascália, o que demonstra certo respeito ao sacro, bem ao gosto popular. E, em meio a essa triunfal e festiva entrada dos atores, entremeado de toques de clarim, o Palhaço anuncia o *Auto da Compadecida*, mas também o contextualiza: é aqui que profetizará a temática da peça – o julgamento de alguns canalhas, sublinhando que, dentre eles, há três personagens ligadas à instituição religiosa. Porém, além de ser um início representando a cultura circense, podemos conjecturar que nessa entrada há reminiscências do teatro clássico, no qual havia “[...] indícios que permitem afirmar que, tal como os atores, o coro executava também danças miméticas e expressivas” (Castiajo, 2012, p. 122).

Retornando, pois, ao Palhaço: ele comenta sobre a intervenção da Virgem Maria no julgamento, ou seja, sabe muito mais do que os que assistem ao espetáculo. Ainda nisso, percebemos que o Palhaço pode, eventualmente, fazer as vezes de um narrador, como o coro do teatro clássico também poderia. Ademais, ele situa os espectadores acerca do que se deve encenar e sabe, de antemão, que a entrada de Manuel seria uma grande surpresa para o público – o Cristo, em *Auto da Compadecida*, é preto, mas o efeito deve ser reservado para o momento oportuno. O Palhaço, em outras palavras, é onisciente e, já no início, fomenta a curiosidade dos espectadores da peça.

Em outros momentos, o Palhaço organiza a cena, justifica os ocorridos e comanda a mudança do cenário, como ocorre após a morte das personagens: “peço desculpas ao distinto público que teve de assistir a essa pequena carnificina, mas ela era necessária ao desenrolar da história. Agora a cena vai mudar um pouco. João, levante-se e ajude a mudar o cenário. Chicó! Chame os outros” (Suassuna, 1981, p. 134). O Palhaço conclama João Grilo, já morto, e manda que Chicó faça o mesmo com as outras personagens defuntas, a fim de reordenar o cenário – é uma quebra dentro do que se assistiu, mas sem ferir o pacto de ficção. Aliás, tal atitude da personagem pode dar mais leveza à peça, após os assassinatos, refazendo, guardadas as devidas proporções, o que o coro clássico, muitas vezes, também realizava: “[...] atenuava os acontecimentos chocantes da ação” (Castiajo, 2012, p. 110).

Contudo, após essas contextualizações, atentemos para a questão do título do texto de Suassuna: é um auto, repetidamente proclamado pelo Palhaço, a plenos pulmões, como em um anúncio de espetáculo circense: essa é uma das grandes genialidades do autor, pois conseguiu mesclar as tradições dos circos populares, aproveitando-se e reelaborando as funções do teatro clássico em um gênero dramático de origem medieval, mas circunscrito no Nordeste. Dito isso, pensemos, pois, no conceito de *auto* – a história altamente moral e para o exercício da moralidade – propalado pela personagem. De acordo com Segismundo Spina (1989, p. 14-15),

Os *autos* (que assim se chamaram estas representações teatrais peninsulares, por conterem apenas um *ato*) eram composições dramáticas de caráter religioso, moral e burlesco (mas preferentemente devoto e com personagens alegóricas) desenvolvidas ao longo da Idade Média, de cujo teatro religioso se originaram, adquirindo sua forma típica na Península Ibérica entre os séculos XV e XVI. Suas origens se prendem às representações religiosas do teatro medieval (aos “mistérios”, aos “dramas litúrgicos” e às “moralidades”).

Dito de outro modo, esse gênero dramático cultivado por Suassuna remonta a uma tradição do medievo ibérico, anterior mesmo a Gil Vicente, o teatrólogo português que serviu às Cortes de D. Manuel I (1469-1521) e de D. João III (1502-1557) e que ficou conhecido pelo refinado trabalho estético de suas peças. Porém, Suassuna, em *Auto da Compadecida*, não realiza uma mera cópia dessas formas medievais: antes, como faz com o coro do teatro clássico, reelabora o auto de uma forma moderna: Gil Vicente, por exemplo, escrevia um teatro em versos – metrificado em redondilhas –, enquanto o dramaturgo paraibano já redige o seu auto em prosa, mas mantém o caráter religioso da peça – recordemos, pois, que “também o Teatro Medieval se origina no rito religioso” (Rosenfeld, 1985, p. 43) – e, igualmente, lançando mão de tradições vicentinas, como as temáticas anticlericais – “[...] o clérigo pretensioso, que tudo faz para galgar melhor posição na hierarquia da religiosa” (Spina, 1989, p. 12) – ou a presença dos diabos, sobretudo, em dupla – o Encourado e seu secretário.

Lembremos, ainda, que, no Brasil, os padres da Companhia de Jesus também se valeram das encenações dos autos para a catequese dos indígenas, como bem aponta Anatol Rosenfeld: “no século XVI acentua-se a tendência didática, devido à disputa entre Reforma e Contrarreforma” (Rosenfeld, 1985, p. 56) e o Teatro Jesuíta não deixava de ser uma “[...] manifestação da Igreja militante em luta com a Reforma” (Rosenfeld, 1985, p. 58), ou, em nosso caso, para a expansão católica no processo da colonização. Em que, entretanto, liga-se Suassuna a essa tradição jesuítica? Podemos afirmar que à mesma que ligou os autos de Padre José de Anchieta (1534-1597), por exemplo, às peças religiosas do medievo: a tendência didática e pedagógica, a fim de corrigir o que julgava serem as perversidades – no caso do texto de Suassuna, o *mundanismo* na Igreja, criticado pelo Palhaço. Em suma, em *Auto da Compadecida*, o gênero é medieval, mas atualizado para a linguagem moderna; as tradições pretéritas reaparecem, mas, provavelmente, já são populares para o público; e o Palhaço tem muitas das funções de um coro da dramaturgia clássica.

Passemos, pois, às averiguações das funções do Palhaço e da temática anticlerical no texto de Suassuna.

O “coro” do Palhaço: as reflexões anticlericais que ritmam a ação da peça

Feitas as discussões sobre as tradições utilizadas em *Auto da Compadecida*, voltemos à personagem do Palhaço, em sua segunda aparição na peça. Após o enterro do cachorro, negociado astutamente por João Grilo, que promete uma quantia de dinheiro ao Padre João e outra quantia ao Sacristão, afirmando que o cachorro tinha um testamento, o Palhaço tece as suas considerações:

Saem todos em procissão, atrás do sacristão, com exceção do padre, que fica um momento silencioso, levando depois a mão à boca, em atitude angustiada, e sai correndo para a igreja [...]

PALHAÇO

Muito bem, muito bem, muito bem. Assim se conseguem as coisas neste mundo. E agora, enquanto Xaréu se enterra “em latim”, imaginemos o que se passa na cidade. Antônio Morais saiu furioso com o padre e acaba de ter uma longa conferência com o bispo a esse respeito. Este, que está inspecionando sua diocese, tem que atender a inúmeras conveniências. Em primeiro lugar, não pode desprestigiar a Igreja, que o padre, afinal de contas, representa na paróquia. Mas tem também que pensar em certas conjunturas e transigências, pois Antônio Morais é dono de todas as minas da região e é um homem poderoso, tendo enriquecido fortemente o patrimônio que herdou, e que já era grande (Suassuna, 1981, p. 71-72).

Conforme já abordamos, uma das funções que o coro poderia assumir no teatro clássico seria a de narrador onisciente. No excerto supratranscrito de *Auto da Compadecida*, fica evidente que o Palhaço tem acesso a mais informações que o público – desvelando-as em seu discurso, a fim de que bem se compreenda o desenrolar da ação – e essas informações nem mesmo as outras personagens teriam: sobre a longa conferência, na cidade, do rico Antônio Morais, por exemplo, com o Bispo, a fim de realizar as suas queixas contra Padre João. Há, no entanto, outro elemento importante que a personagem do Palhaço resguarda do coro clássico: “por vezes, [o coro] era também o veículo de transmissão de acontecimentos decorridos nos bastidores” (Castiajo, 2012, p. 112). Isto é, o colóquio entre o Bispo e Antônio Morais não é encenado, mas é o Palhaço, como faria o coro clássico, que o noticia ao público: tal evento será importante, pois justificará a vinda do prelado e de seu secretário, o Frade, para a inspeção na paróquia de Padre João.

Todavia, o Palhaço entremeia essas informações com reflexões de cunho moral e, podemos ainda afirmar, com análises das relações de membros da Igreja com o poder temporal. Se continuarmos a enxergar, no Palhaço, esse eco do coro clássico, devemos, ainda, recordar que, “muitas vezes, o coro

era também a voz da consciência, porquanto, frequentemente, tecia juízos de valor, [...] sendo que, por vezes, o coro agia de acordo com a sua perspectiva pessoal, [...] e, outras vezes, assumia uma voz política e social” (Castiajo, 2012, p. 111). Ora, o Palhaço inicia o seu discurso reprovando a forma como se conseguiu o enterro do cachorro e como o Sacristão e Padre João se corromperam, ao pensarem, puramente, no dinheiro que receberiam: isso já é um juízo de valor em relação às ações das personagens. Posteriormente, o Palhaço assume um discurso de opção política e social, quando relata, com ares de criticidade, os acordos e as concessões que o Bispo deveria fazer ao poderoso Antônio Moraes – uma temática extremamente explorada no discurso anticlerical, pois não deixa de ser uma atualização, em contexto específico, do pacto entre *o trono e o altar*,³ tão representativo no *Ancien Régime*.

Em outras palavras, o Palhaço, fazendo as vezes do coro, não ataca a Igreja em si, mas é tributário do teatro vicentino português, que “[...] nunca atacava instituições: atacava, sim, os homens que nela prevaricavam” (Spina, 1989, p. 11). Ou seja, a personagem possui um discurso anticlerical, sugerindo a maneira como o Bispo poderia pensar: não se podia desagradar o poderoso Antônio Moraes e Padre João era um representante eclesiástico e, portanto, o caso merecia atenção.

Dito isso, é incontornável, a fim de prosseguirmos as nossas análises, levarmos em consideração de *qual* anticlericalismo tratamos, ao averiguarmos o texto dramático de Suassuna. Ponderemos a partir das propostas de Luís Machado de Abreu (2004, p. 13-14):⁴

Se existem assuntos que induzem naturalmente uma perspectiva simplificadora da complexidade das coisas, esse é precisamente o caso do tema anticlerical. A carga negativa transportada pelo prefixo “anti”, com que foi cunhado o termo no século XIX, oculta a riquíssima diversidade de elementos positivos que ele igualmente contém, nomeadamente como agente de mudança e promotor de programas de renovação da existência civil e da vida eclesial. [...] Isso significa tão somente que estamos em presença de uma realidade não só muito mais complexa do que inicialmente poderíamos supor, mas também que atravessa diferentes áreas do território antropológico numa transversalidade disciplinar que ao tema confere dimensão semântica plural.

O anticlericalismo, portanto, é um tema que não se reduz às manifestações puramente negativas e “embora o vocábulo tenha sido criado apenas no século XIX, o universo semântico para o qual ele remete já existia, há muito” (Abreu, 2004, p. 31). Como bem define Abreu, “[...] mais do que de anticlericalismo devemos falar de *anticlericalismos*, tão variados se apresentam os respectivos conte-

údos referenciais” (Abreu, 2004, p. 29, grifo do autor). Portanto, não devemos cair na concepção errônea de que essa manifestação seria uma simples generalização, porque a expressão parece representar, pelo seu prefixo, apenas ataques destrutivos aos religiosos e à instituição eclesial. Na verdade, em suas diferentes expressões, o anticlericalismo pode também representar uma espécie de denúncia às corrupções do clero, porém sem generalizações: em *Auto da Compadecida*, por exemplo, há “o sentido moralizante [...] do ponto de vista cristão, [...] está aliás presente tanto na sua linha geral, como em inúmero de seus pormenores” (Oscar, 1981, p. 12). A título de ilustração, podemos observar isso na seguinte cena:

BISPO

Quanto ao senhor, Senhor João Grilo, vai ver agora o que é administrar. O senhor vai-se arrepender de suas brincadeiras, jogando a Igreja contra Antônio Moraes. Uma vergonha, uma desmoralização!

JOÃO GRILO

É mesmo, é uma vergonha. Um cachorro safado daquele se atrever a deixar três contos para o sacristão, quatro para o padre e seis para o bispo, é demais.

BISPO, *mão em concha no ouvido*

Como?

JOÃO GRILO

Ah! E o senhor não sabe da história do testamento ainda não?

BISPO

Do testamento? Que testamento?

CHICÓ

O testamento do cachorro.

BISPO

Testamento do cachorro?

PADRE, *animando-se*

Sim, o cachorro tinha um testamento. Maluquice de sua dona. Deixou três contos de réis para o sacristão, quatro para a paróquia e seis para a diocese.

BISPO

É por isso que eu vivo dizendo que os animais também são criaturas de Deus. Que animal interessante! Que sentimento nobre!

PADRE, *arriscando*

Para atender à vontade da dona, deixei que o sacristão acompanhasse o...

BISPO, *sorridente*

O enterro!

PADRE, *sorridente*

Sim, o enterro.

BISPO

Em latim?

SACRISTÃO

Nada, eu disse aí umas quatro ou cinco coisas que sabia, coisa pouca.

JOÃO GRILO, *gregoriano*

Não sei quê, não sei quê, defunctorum.

CHICÓ, *mesmo tom*

Amém.

BISPO

É preciso deliberar. É assunto para se discutir com muito cuidado. Vamos reunir o concílio.

Encaminha-se para a igreja. O Sacristão quer ir logo depois dele, mas o Padre o impede e toma para si o lugar de honra. O Frade os segue.

SACRISTÃO, *do limiar, antes de entrar na Igreja*

Na verdade, vê-se logo que é um grande administrador (Suassuna, 1981, p. 84-86).

Antes de saber do testamento do cachorro, o Bispo estava extremamente irritado com Padre João e o ameaça com uma suspensão. Todavia, quando João Grilo, em sua esperteza, revela que também o Bispo tem uma quantia financeira a receber, o comportamento do prelado muda completamente. A didascália, por exemplo, demarca o interesse do Bispo no dinheiro, ordenando que a personagem coloque a mão, em concha, no ouvido ao ouvir o termo “testamento”. Depois, ele e Padre João se desfazem em sorrisos e, por fim, o Bispo convida as personagens eclesásticas a deliberarem. Para entrar no templo, há uma disputa, demarcada pela didascália, entre o Sacristão e Padre João: ambos querem um lugar de honra junto ao prelado. Somente o Frade, que os segue sem esboçar arroubos, parece realmente estar desinteressado dos privilégios – e também não entra no testamento forjado por João Grilo.

Notemos ainda que o Bispo está muito preocupado com a administração: a preocupação dele não é se o ato foi sacrílego, por exemplo, atentando contra a seriedade da crença. Ao contrário, importa ao Bispo que João Grilo tenha jogado a instituição eclesástica contra o rico Antônio Moraes e tenta atemorizar o seu interlocutor, afirmando que ele entenderia o que é “administrar”. Ainda, ao fim do trecho que transcrevemos, o Sacristão reforça a ideia de que o Bispo é um grande administrador. E, se voltarmos ao Palhaço, tecendo os seus juízos de valor – herança, que, como vimos, está calcada no coro clássico – encontraremos, ao sair da cena após apresentar a chegada do Bispo, a seguinte declaração:

PALHAÇO

E agora afasto-me prudentemente, porque a vizinhança desses grandes administradores é sempre uma coisa perigosa e a própria Igreja ensina que o melhor é evitar as ocasiões. (*Ao Bispo.*) Peço licença a Vossa Excelência Reverendíssima, mas tenho que me retirar (Suassuna, 1981, p. 74).

O Palhaço reforça, a esta altura do espetáculo, o caráter administrativo do Bispo, que se desvelaria pelas próprias ações do prelado. Em outras palavras: há um profundo diálogo entre as alocações do Palhaço e os atos das personagens, quer por seus discursos, quer pelas atitudes que tomam perante as situações. Pensemos em como o Bispo muda de atitude ao saber do testamento do cão e o Palhaço, ao sair de cena, já tinha proferido que preferia distância de tal figura. Na verdade, é possível que Suassuna, profundo conhecedor da cultura católica, tenha ecoado, já na escolha e na insistência do vocábulo “administrador”, a parábola bíblica, presente no Evangelho de Lucas (16,1-13), do “administrador infiel”, chamado a prestar contas de seus atos corruptos – como ocorreria, em *Auto da Compadecida*, com o julgamento das personagens eclesiásticas. Seguindo a mesma linha de raciocínio, é plausível entrever que o Palhaço, em seu discurso anticlerical, que não é deletério da instituição católica – na verdade, se refere à pessoa do prelado –, esteja sugerindo um ensinamento da própria Igreja: o de se afastar de ocasiões que levariam ao pecado (Catechismus, IV, XIV, 22, 1866) – logo, o ato de manter distância do Bispo seria também uma forma de se afastar de um corruptor.

Por fim, é possível entrever, igualmente, que o dramaturgo tenha apenas popularizado aquilo que João Cassiano (c. 360-435), um teólogo da Patrística escrevera, a fim de aconselhar os monges e que citamos em paráfrase: “para alcançar a perfeição é preciso fugir absolutamente das mulheres e dos bispos” (Cassiano, 2015, p. 282). Possivelmente, João Cassiano se referia, no caso dos prelados, à fuga da ordenação episcopal e tudo o que ela implicava para um monge. Mas o *Auto da Compadecida*, sob o discurso do Palhaço, refere-se claramente ao “mundanismo” na Igreja e aos prelados que seriam muito mais administradores de recursos que cuidadosos pastores de fiéis. A cena e o discurso do Palhaço, que se entrelaçam e se justificam entre si, são de um anticlericalismo que busca uma reforma nesses costumes de alguns membros da Igreja. Portanto, o anticlericalismo pode também apontar o que não deveria ocorrer e o que necessita de mudanças entre os membros do clero:

[...] a expressão *anticlericalismo interior* [...] insere as disposições e comportamentos próprios do anticlericalismo dentro do próprio campo das instituições da Igreja. Pode exprimir de diferentes maneiras o desagrado e até hostilidade dos cristãos sem ordens sacras, mas membros do povo de Deus, contra procedimentos de figuras do clero, tanto secular como regular. É no seio da comunidade dos batizados, [...] que se formam as contestações da mais variada natureza aos elementos

da hierarquia eclesiástica e das ordens e congregações religiosas, tendo em vista principalmente a correção de abusos e o aperfeiçoamento da existência e espiritualidade cristãs (Abreu, 2004, p. 26).

Abreu enfatiza uma prática de anticlericalismo, que denomina como interno, pois parte mesmo dos próprios fiéis ou de outros membros eclesiásticos, com a finalidade da correção de práticas abusivas ou incoerentes. Em *Auto da Compadecida*, por exemplo, o que é perceptível é a existência de uma denúncia bem-humorada, por meio das alocuções do Palhaço e de situações que podem soar esdrúxulas – como o sepultamento de um cachorro com a oração em latim. Denuncia-se, dessa forma, a ganância dos membros do clero católico e a prática simoniaca – o comércio das coisas sacras, visando ao lucro. Isso se confirma, posteriormente, quando o Bispo declara a legalidade do enterro do cachorro e, com exceção do Frade, todas as personagens eclesiásticas recebem o quinhão de sua herança:

Entram o Bispo, o Padre, o Frade e o Sacristão.
BISPO
Não resta nenhuma dúvida, foi tudo legal, certo e permitido. Código Canônico, artigo 368, parágrafo terceiro, letra b.
SACRISTÃO
Quer dizer que não agi mal?
BISPO
Muito pelo contrário, você agiu muito bem.
JOÃO GRILO
E aqui está a prova de que você agiu muito bem. (Entregando os pacotes.) “Bispo e padre” e “sacristão”.
SACRISTÃO, falsamente admirado
Que é isso? Que é isso?
JOÃO GRILO
O testamento do cachorro, a prova de que você agiu bem, de acordo com o Código Canônico, artigo não sei quanto, parágrafo sete, letra b.
[...]
PADRE, dividindo o pacote
Senhor Bispo...
BISPO
Não há pressa, não há pressa...
Mesmo assim, recebe o dinheiro, conta-o e embolsa-o, rapidamente (Suassuna, 1981, p. 100-101).

O Bispo cita o Código Canônico apenas para justificar o recebimento pecuniário: tal artigo, obviamente, nada tem a ver com sepultamentos (ainda mais de animais) e a cena é elaborada para que se perceba a falsa surpresa das personagens no momento da paga – como é o caso do Sacristão – ou a incoerência entre o discurso e a ação – no caso do Bispo, que afirma não haver pressa, mas

rapidamente toma a quantia, faz a conferência do valor e guarda-a consigo. Notemos, por fim, que as personagens do Sacristão, do Frade e do Bispo não recebem nome próprio em *Auto da Compadecida*. Contudo, o Padre, chamado João, possui um nome extremamente comum no Brasil. Isso pode significar que essas personagens representem, na lógica anticlerical da peça de Suassuna, um grupo de religiosos: os sacristãos, os frades, os padres e os bispos. Portanto, a denúncia não seria pessoal, mas, pedagogicamente, visava combater os abusos praticados no seio da Igreja pelos membros a ela institucionalmente ligados. Por fim, vale recordar que o excerto supratranscrito confirma o discurso do Palhaço sobre o Bispo e reforça a cena de seu anúncio e de sua entrada:

PALHAÇO

[...] De modo que lá vem o bispo. Peço todo o silêncio e respeito do auditório, porque a grande figura que se aproxima é, além de bispo, um grande administrador e político. Sou o primeiro a me curvar diante deste grande príncipe da Igreja, prestando-lhe minhas mais carinhosas homenagens.

Curva-se profundamente e o Bispo entra pela direita, acompanhado pelo Frade. O Bispo é um personagem medíocre, profundamente enfatuado, enquanto o Frade, a quem todos tratam com desprezo mal disfarçado, é a alegria e bondade em pessoa. Ante a curvatura do Palhaço, o Bispo faz um gesto soberano, mandando-o erguer-se. O Frade aponta o Palhaço e dispara na risada, tapando a boca com a mão, mas o Bispo olha-o severamente e o Frade baixa a cabeça, intimidado. Nova curvatura do Palhaço, novo gesto do Bispo.

PALHAÇO, animado pelo acolhimento

Muito bem, olá, como está Vossa Reverendíssima, como vai essa prosápia, essa bizzarria....

Enquanto fala, vai fazendo as graças ingênuas de palhaço, pendurando o chapéu e o paletó, que caem ao chão, num cabide imaginário. Já em mangas de camisa, dirige-se ao Bispo com os braços largamente abertos, como quem vai abraçá-lo, mas o Bispo ergue a mão num gesto de desprezo e o Palhaço ri amarelo, parando à espera.

BISPO

Retro. Onde está o padre?

PALHAÇO

Deve estar na igreja.

O Bispo volta-se para o Frade, fazendo-lhe um aceno majestoso e descuidado. O Frade corre para a igreja.

BISPO

É horrível ter de viver com um débil mental às costas, mas meu antecessor gostava dele e não quis desprestigiá-lo, porque afinal de contas ele era meu colega, de modo que conservei essa lesma no lugar em que a encontrei (Suassuna, 1981, p. 72-74).

Como observamos, o Palhaço apresenta ao público o Bispo – com gestos truanescos, como se espera de sua personagem – mas, ao realizar isso, ele não deixa, novamente, de ter funções semelhantes às do coro do teatro clássico:

Os coros ajudariam também a identificar as novas figuras que entravam em cena ou a que estava a fazer uso da palavra, através da apresentação da personagem e do olhar direcionado para a mesma. A ele competia também, variadas vezes, a caracterização de personagens e o comando ou a antecipação da ação (Castiajo, 2012, p. 111).

Como vimos, o Palhaço já teria antecipado que o Bispo viria fazer uma inspeção na paróquia, após a conferência com Antônio Moraes. Igualmente, notamos como ele reforça, na apresentação, a questão de o Bispo ser também um administrador, porém, no último trecho que transcrevemos de *Auto da Compadecida*, o Palhaço acrescenta o termo “político” para se referir ao prelado. Isto é, certamente a acepção dessa palavra, empregada no texto de Suassuna, estaria muito mais relacionada à astúcia e à habilidade em manipular e tirar proveito das situações – como também já abordamos em relação à situação do testamento do cachorro e pelo que seria futuramente acusado, pelo Encourado, em seu julgamento, na presença de Manuel: “velhacaria: esse bispo tinha fama de grande administrador, mas não passava de um político, apodrecido de sabedoria mundana” (Suassuna, 1981, p. 151). Em outras palavras, fazendo, novamente, as vezes do coro, o Palhaço anunciava a personagem e as suas características, que, posteriormente, se confirmariam na ação da peça teatral.

Notemos, ainda, que em sua entrada em cena, o Bispo tem gestos soberanos: ele manda o Palhaço se erguer das vênias e ordena que o Frade verifique onde estaria Padre João. Todavia, diante do cangaceiro Severino de Aracaju, na hora em que sai da igreja para ser morto, o prelado tem outro comportamento:

SEVERINO, fazendo uma vênia
Senhor Bispo... Não adianta olhar para os lados, porque, se não sair, morre aqui mesmo. Seja homem, dê um exemplo a seus dois secretários que estão em tempo de se acabar de medo.
O Padre e o Sacristão começam a rezar. O Bispo ergue a cabeça e quer sair com dignidade, mas as pernas lhe tremem de tal modo que ele vai tropeçando.
SEVERINO
Sustente as pernas, Senhor Bispo! Que vergonha, chega dá desgosto se matar um homem desse! Vá, vá logo!!
O Bispo sai pela esquerda. Severino faz um aceno para o Cangaceiro. Este sai, atrás do Bispo. Um tiro. Severino baixa a cabeça afirmativamente, sorrindo com a eficiência da execução. O Cangaceiro reaparece, fazendo um gesto horizontal e cortante com a mão (Suassuna, 1981, p. 115-116).

Há um grande contraste entre a entrada do Bispo em cena, soberano e a distribuir ordens, para a saída do prelado, do palco e da vida: mandado por um cangaceiro e, como qualquer ser humano, com medo na hora da morte. Reside nessa cena engraçada de *Auto da Compadecida* algo muito mais profundo do que parece: a reflexão sobre o que é um ser humano perante a morte, ainda que muito poderoso e reconhecido. Isto é, o anticlericalismo do teatro de Suassuna quer fazer rir, mas também pensar sobre a finitude de todo homem, que chega mesmo inesperada, e que as quantias acumuladas, frutos de corrupção, também se corrompem nas mãos alheias, pois, antes de mandar matar o Bispo, o Padre e o Sacristão, Severino de Aracaju os espolia do dinheiro.

Atentemo-nos, no entanto, para uma figura religiosa que destoa de todas as outras: o Frade. De qual Ordem Regular seria? Não está claro, pois as didascálias não referem nada sobre o seu hábito, que identificaria a sua família religiosa. Podemos nos questionar: seria um franciscano? Um dominicano? Ou um carmelita? Ou, ainda, um franciscano capuchinho? Realmente, não sabemos, mas, podemos conjecturar, pela presença forte no Nordeste brasileiro e pelas ações simples, como ficaram popularmente conhecidos, que seria um franciscano. Contudo, isso é apenas uma hipótese. Vejamos que o Frade não consegue conter o riso, com muita simplicidade, quando vê o Palhaço – contrapondo-se à seriedade hipócrita do Bispo. Ao sair, o prelado o qualifica como “débil mental”. A mesma definição, por parte do prelado, ocorre quando o Frade ri, com a mesma ingenuidade, do Padeiro, que reclama ao Bispo de João Grilo por ter vendido à sua mulher um gato que “descomia” dinheiro: “não se incomode, trata-se de um débil mental” (Suassuna, 1981, p. 104). E a terceira vez que o Bispo o caracteriza assim é um pouco antes da própria morte:

FRADE
Severino!
SEVERINO
Senhor!
FRADE
Deixe eu confessar esse povo.
SEVERINO
O senhor frade vai me perdoar, mas não tenho tempo. A polícia pode voltar e tenho que matar vocês de um por um.
FRADE
Então vou absolver todos condicionalmente, e peço ao padre que faça o mesmo comigo.
BISPO
Débil mental! (Suassuna, 1981, p. 114-115).

Para não haver a condenação no julgamento após a morte seria, no entanto, essa a alegação da *Compadecida*: a absolvição condicional do Frade (Suassuna, 1981, p. 181), mas o Bispo também seria acusado, pelo Encourado, por tratar mal o religioso:

ENCOURADO

Arrogância e falta de humildade no desempenho de suas funções: esse bispo, falando com um pequeno, tinha uma soberba só comparável à subserviência que usava para tratar com os grandes. Isto sem se falar no fato de que vivia com um santo homem, tratando-o sempre com o maior desprezo.

BISPO

Com um santo homem, eu?

ENCOURADO

Sim, o frade.

BISPO

Só aquele imbecil mesmo pode ser chamado de santo homem!

ENCOURADO

O processo de santificação dele está encaminhado por aí; Ele acaba de pedir para ser missionário entre os índios e vai ser martirizado. Eu não, para mim isso não passa de uma tolice, mas aí para Manuel você está-se desgraçando.

BISPO

Mas é possível que aquele frade... (Suassuna, 1981, p. 152).

A notícia do processo de santificação do Frade faz o Bispo se admirar: ele, o grande administrador, não conseguiu perceber que convivia com um “santo homem” e, pior, considerava-o um “imbecil”. Está claro, portanto, que o Frade é o contraponto do prelado, mas também de Padre João e do Sacristão. E assim ocorre para que não haja generalizações em *Auto da Compadecida*: em meio a toda iniquidade das personagens eclesiásticas, há uma que representa a bondade e uma crença essencialmente coerente ou, se quisermos, uma parcela do clero, ainda que minoritária, à qual as críticas do teatro de Suassuna não são destinadas. Ademais, a presença dele reforça os crimes dos outros e a recíproca é verdadeira.

O interessante, no entanto, é que essa personagem seja um frade, pois, na tradição anticlerical, abundam as temáticas fradesas: foram, muitas vezes, retratados como “[...] muito pouco dignos de quem se pôs ao serviço da comunidade cristã ou fez profissão de seguir os conselhos evangélicos” (Abreu, 2019, p. 97). A título de exemplificação, há cantigas populares a fazer troça deles, porém, o próprio “Gil Vicente verbera indiscriminadamente os costumes de frades” (Abreu, 2004, p. 35) e, na literatura do Brasil e de Portugal, podemos citar, respectivamente, Gregório de Matos (1636-1696) e Manuel du Bocage (1765-1805), ambos conhecidos por representarem satiricamente os frades em

seus poemas. Todavia, isso, ainda como exemplo, está também em romances do português Camilo Castelo Branco (1825-1890) e no brasileiro Manuel Antônio de Almeida (1830-1861),⁵ dos quais, possivelmente, Suassuna conheceu as obras, dado o seu vasto cabedal cultural.

Ainda assim, o dramaturgo paraibano escolheu o Frade para ser o representante do clero coerente e o motivo disso pode estar nas palavras e na atitude de Severino de Aracaju, na hora de matar o religioso: “FRADE / Agora, eu? / SEVERINO / Não, não gosto de matar frade que dá azar. Vá embora. / (O Frade sai.)” (Suassuna, 1981, p. 118). Nesse particular, o chefe do cangaço pode representar uma voz popular que, em determinados lugares do Brasil, como no Nordeste, entrevê, na figura de um frade, uma santidade muito mais arraigada que na dos outros padres e, por isso, a superstição do cangaceiro valeu ao religioso um prolongamento da vida.

A peça de Suassuna trabalha, portanto, também com os costumes populares e com o possível conhecimento de mundo de um público, usando disso para uma proposta de reforma dentro da instituição, mas sem rompimentos com o Catolicismo.

Considerações finais

Épocas e recursos tão diferentes estão presentes no texto de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* – da reelaboração do coro do teatro clássico ao gênero medieval reconfigurado para o teatro moderno. Exatamente, por isso, talvez a peça do dramaturgo paraibano seja filiada ao que afirmou Italo Calvino (2002, p. 11): “um clássico é aquilo que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Em outras palavras, ainda que esteja ambientada em um contexto muito específico do Nordeste brasileiro, com um forte apelo de um mundo bastante católico e com personagens típicas de uma região, o enredo e a figuração das personagens resguardam temáticas universais e humanas – o medo perante a morte; a constante busca pelo acúmulo de riquezas; mas também a compaixão e o riso dos simples.

Ademais, por meio das intervenções do Palhaço e das ações das personagens, *Auto da Compadecida*

[...] não contém profundas discussões teológicas, nem faz propriamente apologética [...] O seu apostolado é feito através da sugestão de um espírito cristão, de uma visão cristã da vida, apresentada com a simplicidade do espírito popular, da fé simples, sem complicações, do povo, quase sempre mais autêntica (Oscar, 1981, p. 12).

Aliás, Suassuna não promete um tratado teológico, mas um auto de moralidade. Leva a cabo o seu intento valendo-se de um Palhaço – que seria a representação do autor e de uma cultura popular e circense, com liberdades para dizer o que os mais sérios e doutos nem sempre se atreveriam. Todavia, ainda que represente uma individualidade, as entradas, as alocações e as intervenções do Palhaço, como vimos, são reminiscências de um elemento muito antigo do teatro clássico: o coro, que promove “[...] as ligações necessárias” (Rosenfeld, 1985, p. 58) na trama.

É o Palhaço que anuncia o espetáculo e, eventualmente, a entrada de novas personagens, além de ordenar o cenário. Ele também contextualiza e dá as informações que nem sempre foram encenadas, porém que são importantes para a compreensão da peça. O Palhaço, ainda, atenua as cenas que poderiam ser violentas, mas também discorre sobre as ações de outras personagens, tecendo um juízo de valor e convidando o público a uma reflexão. Por fim, como seria de sua essência, ele dança, faz trapalhadas e encerra o espetáculo pedindo aplausos: não está presente o tempo todo na peça, mas em momentos-chave da encenação, a fim de dar cadência e ritmo em *Auto da Compadecida*.

Se no coro clássico “[...] estas odes corais [...] ajudavam a reforçar a mensagem veiculada e a ação ocorrida nos episódios” (Castiajo, 2012, p. 114), as intervenções do Palhaço na peça de Suassuna não são tão diferentes: como um narrador onisciente, sustenta o que seria representado posteriormente pelas outras personagens e essas ações, muito bem integradas, justificam o que fora proferido pelo Palhaço.

Tendo em vista que a mensagem principal de *Auto da Compadecida* é de teor anticlerical – centrando-se em personagens eclesásticas sem nome próprio e uma que possui um nome extremamente comum (Padre João), que podem representar grupos de pessoas –, a participação do Palhaço é fundamental para auxiliar o público a pensar no que se combate e no que se denuncia na peça de Suassuna: é ele, por exemplo, que afirma ser melhor manter distância de figuras políticas, como o Bispo. E as ações do prelado justificam a alocação do Palhaço. Por fim, vale recordar que o

anticlericalismo presente na peça não é uma proposta de destruição da crença ou da instituição religiosa, mas um apelo à reforma dos costumes e uma denúncia contra os membros do clero que prevaricam. Igualmente nisso, Suassuna bebe de uma longínqua tradição, que tomou formas em obras de literatura, mas também em outras manifestações culturais e populares.

Essa miscelânea de erudição com o popular; de medieval com moderno; de herança clássica com a arte circense; de crença com anticlericalismo descortinam um pouco da complexidade de *Auto da Compadecida*: são também próprias do Movimento Armorial. No entanto, a nós fica patente, que revelam o quão complexo é também o ser humano, que, em si, pode carregar um pouco de Palhaço e um tanto de coro clássico; um pouco de Frade, mas também um bocado de Bispo; um pouco de medievo europeu e outro pouco de Nordeste brasileiro.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Machado de. **Ensaio anticlerical**. Lisboa: Roma Editora, 2004.

ABREU, Luís Machado de. **Portugal anticlerical**: uma história do anticlericalismo. Lisboa: Gradiva, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1994.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2011.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASSIANO, João. **Instituições cenobíticas**. Juiz de Fora: Edições Subiaco, 2015.

CASTIAJO, Isabel. **O teatro Grego em contexto de representação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

CATECHISMUS ex decreto Concilii Tridentini. Pio V et Clementis XIII jussu editus. Ratisbonae: Georgii Manz, 1866.

DAL-SASSO, Sonia Maria. Sátira e carnavalização no *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. **Revista Científica da Faminas**, Muriaé, v. 8, n. 3, p. 113-133, set-dez 2012. Disponível em: https://www.faminasbh.edu.br/upload/downloads/20130304124620_67631.pdf. Acesso em: 01 maio 2024.

OSCAR, Henrique. [Sem título]. In: SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1981. P. 9-14.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SPINA, Segismundo. Introdução. *In*: VICENTE, Gil. **O velho da horta. auto da barca do inferno. farsa de Inês Pereira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. P. 7-19.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida**. Rio de Janeiro: Agir, 1981.

NOTAS

1 Atualizamos, em nossas transcrições, a ortografia das publicações consultadas, segundo o Acordo Ortográfico vigente (1990). Para as obras publicadas em Portugal, mantivemos a ortografia local seguindo o mesmo critério.

2 As didascálias de *Auto da Compadecida* foram grafadas em itálico na edição que consultamos. Mantivemos, em nossas transcrições, essa demarcação gráfica, que auxilia, visualmente, a distinguir as orientações de encenação na peça de Suassuna. São sempre, portanto, grifos próprios desse texto teatral.

3 De acordo com Luís Machado de Abreu, “A retórica do anticlericalismo recorre com frequência ao *topos* ‘o Trono e o Altar’. Através dele chama a atenção para uma aliança em que a instituição eclesiástica e a Monarquia se mostram solidárias e se prestam mútuo apoio.” (Abreu, 2004, p. 69), além de que “[...] essa aliança está ao serviço da exploração e do domínio material e espiritual do povo por parte do clero e da realeza.” (Abreu, 2004, p. 49). Em *Auto da Compadecida*, não estamos, obviamente, no mundo da sociedade absolutista, porém, é possível entrever certa atualização dessa mensagem anticlerical nas relações de membros da Igreja com os que detêm o poder.

4 É fato que os aprofundados estudos de Luís Machado de Abreu sobre o anticlericalismo versam muito mais sobre essas manifestações em Portugal. Todavia, como estamos verificando, a forma anticlerical presente em *Auto da Compadecida* é legatária dessa tradição lusitana, que se enraizou fortemente no Nordeste brasileiro. Portanto, as propostas de Abreu são bastante verificáveis no texto teatral de Ariano Suassuna.

5 A título de exemplificação, vale recordar o frade arrábido fabricante e comerciante de relíquias, em *A bruxa de Monte Córdova* (1867), de Camilo Castelo Branco, e, em *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, a prédica fracassada de um capuchinho italiano, em disputa com outro padre, em um dia festivo. Gregório de Matos e Bocage frequentemente satirizam a glotonaria e a vida sexual desregrada de alguns frades, mas isso também está presente lírica galego-portuguesa das Cantigas medievais de Escárnio e de Maldizer (séculos XII-XIII) e no teatro vicentino.