

RESÍDUOS DO MEDIEVO: A MORTE E O MACABRO EM GIL VICENTE E ARIANO SUASSUNA

Francisco Wellington Rodrigues Lima¹

RESUMO: O presente trabalho investigativo revisita a dramaturgia de dois grandes nomes da história do teatro mundial: o teatro medieval português vicentino (Trilogia das *Barcas* – do *Inferno* (1517), do *Purgatório* (1518) e da *Glória* (1519) –, *Auto da História de Deus*, *Auto da Alma*) e o teatro brasileiro de Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*) –, abordando os elementos significativos e relativos à morte e ao macabro. O nosso objetivo é demonstrar que há semelhanças e diferenças *residuais* na forma de ver, pensar e sentir a morte e o macabro no teatro vicentino e no de Suassuna; semelhanças e diferenças oriundas de povos e tempos distantes e que, independentemente do tempo e do espaço, continuaram atualizando-se e se modificando continuamente. Para tal, utilizamos os conceitos de *resíduo*, *hibridismo*, *crystalização e mentalidade* trabalhados pela *Teoria da Residualidade* sistematizada por Roberto Pontes. Para a orientação da nossa pesquisa investigativa, o método de procedimento utilizado será o comparativo. Buscaremos subsídios no *corpus* teórico da Literatura Comparada e os mesclaremos aos conceitos operativos da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*.

PALAVRAS-CHAVE: Residualidade, Morte, Macabro, Gil Vicente, Ariano Suassuna

ABSTRACT: The present investigative work revisits the dramaturgy of two great names in the history of world theater: the Vincentian Portuguese medieval theater (Trilogia das *Barcas* - *Inferno* (1517), *Purgatório* (1518) and *Paraíso* (1519) -, *Auto da História de Deus*, *Auto da Alma*) and the Brazilian theater of Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*) - addressing the significant and relative elements of death and macabre. Our aim is to demonstrate that there are residual similarities and differences in the way of seeing, thinking and feeling death and macabre in the Vincentian and Suassuna's theaters; similarities and differences from distant peoples and times which, regardless of time and space, continued to continually update and change. For this, we use the concepts of residue, hybridism, crystallization and mentality worked by the Residuality Theory systematized by Roberto Pontes. To guide our investigative research, the method of procedure used will be the comparative. We will seek subsidies in the theoretical corpus of Comparative

¹ Francisco Wellington Rodrigues Lima é Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura da UFC (2018); Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC (2010); Especialista em Estudos Clássicos - UFC (2005) e Graduado em Letras UFC (2003). É ator, diretor e dramaturgo da Cia. Teatral Moreira Campos. É Professor-Tutor de Letras/Literatura da UAB/UFC VIRTUAL e Professor do Curso de Direito UNINTA Campus Itapipoca-Ce. Atualmente é pesquisador do GERLIC - Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (Dep. Letras-UFC), do GERAM - Grupo de Estudos em Residualidade Antigo-Medieval (Curso de História UVA), do Núcleo de Pesquisas Pós-Coloniais – NePC da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), todos inscritos no Diretório de Pesquisas do CNPq. Foi bolsista FUNCAP. Dissertação de Mestrado: **A Representação do Diabo no Teatro Vicentino e seus Aspectos Residuais no Teatro Quinhentista do Padre José de Anchieta e no Contemporâneo de Ariano Suassuna**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010. Tese de Doutorado: **A Representação da Morte, do Julgamento e da Salvação no Teatro Medieval Português de Gil Vicente e Seus Aspectos Residuais no Teatro Contemporâneo Brasileiro de Ariano Suassuna**. Orientação: Profa. Dra. Elizabeth Dias Martins. E-mail: wellrodrigues2012@yahoo.com.br

Literature and merge them with the operative concepts of Theory of Literary and Cultural Residuality.

KEYWORDS: Residuality, Death, Macabre, Gil Vicente, Ariano Suassuna.

A morte, segundo Ariès (1999), é o fim temporal da vida humana na terra. Nascemos, crescemos e vivemos a vida inteira em busca de coisas que podem nos fazer bem ou mal. No seu devido tempo, como um relógio que marca a hora exata, ela, a morte, chega. Tudo se finda. Dela ninguém escapa. Com ela, começa, para os cristãos e para quem acredita na vida eterna, um novo ciclo: o Além-túmulo.

Diante do mistério da morte e do Além, o homem, desde o início dos tempos, passou a se preocupar consigo, com o corpo e com a alma. Rituais foram desenvolvidos. A tradição ocidental em torno da morte ganhou grandes projeções em épocas diferenciadas – do período clássico ao medieval e à contemporaneidade – ocupando, assim, a mente do povo com imagens e significados diversos da vida e da morte de acordo com a religiosidade, o nível e o tipo de crença de cada um.

De acordo com o pensamento cristão medieval a morte tornou-se símbolo de passagem, de travessia, de viagem ao reino de Deus ou do Diabo. Era esperada e nunca, repentina. Tornou-se ainda símbolo de medo e de angústia diante do desconhecido, algo inevitável que levaria todos ao fim comum: a finitude do ser. Estaria ligada ao Inferno, Purgatório e Paraíso.

A morte seria ainda o horrendo, o disforme, a perda da beleza e do vigor da vitalidade; a perda de todas as conquistas terrenas. Seria o feio e o fim concreto do homem, pois este havia se originado do pó e ao pó retornaria. A forma óssea e/ou a carne humana corroída e/ou devorada pelos vermes seria o fim triste da humanidade, algo que se evitava ver, pensar e admirar. A morte passaria então a ter o seu lado macabro. Passaria também a ter inúmeras representações e habitar a mentalidade do povo cristão, como aquela busca o ser humano, dando-lhes o fim da vida terrena, igualando a todos e mostrando-lhes o caminho a seguir no Além-túmulo.

De certa forma, esse modo de pensar a morte atravessou épocas e transformações culturais. Tornou-se, por exemplo, presente na corte portuguesa do século XVI, sendo representada, como veremos mais adiante, diversificada e repensada no teatro vicentino, de modo compatível com mentalidade cristã que se constituía na Idade Média, na Península Ibérica, híbrida por natureza, e enraizando-se no Brasil, em especial na região Nordeste, como bem demonstra Ariano Suassuna em suas obras.

Portanto, no decorrer deste trabalho investigativo, dissertaremos sobre a morte e o macabro no teatro medieval português vicentino (Trilogia das *Barcas* – do *Inferno* (1517), do *Purgatório*

(1518) e da *Glória* (1519) –, *Auto da História de Deus, Auto da Alma*) e no teatro brasileiro de Ariano Suassuna (*Auto da Compadecida*) –, abordando os elementos significativos e relativos à morte e ao macabro.

O nosso objetivo é demonstrar que há semelhanças e diferenças *residuais* na forma de ver, pensar e sentir a morte e o macabro no teatro vicentino e no de Suassuna; semelhanças e diferenças oriundas de povos e tempos distantes e que, independentemente do tempo e do espaço, continuaram atualizando-se e se modificando continuamente. Para tal, utilizamos os conceitos de *resíduo, hibridismo, cristalização e mentalidade* trabalhados pela *Teoria da Residualidade* sistematizada por Roberto Pontes².

Para a orientação da nossa pesquisa investigativa, o método de procedimento utilizado será o comparativo. Buscaremos subsídios no *corpus* teórico da Literatura Comparada e os mesclaremos aos conceitos operativos da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*.

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado, atualmente publicada em livro, cujo título é *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa* (1999)³, tendo por objetivo demonstrar a presença de resquícios do passado que, ao longo do tempo,

²Desde 2002 a *Teoria da Residualidade* é registrada junto à Pró-Reitoria de Pesquisa e de Pós-Graduação da Universidade Federal do Ceará e ao Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq –, e sua propagação pelo universo da pesquisa ganha, a cada dia, mais notoriedade e espaço entre professores, pesquisadores e alunos de Programas de Pós-Graduação de IES do Brasil – a exemplo da UFC, UFAM, UEPB, UNIFAP, UVA, UNB, UFRR, UERJ, UNICAMP –, e do exterior – Universidade de Coimbra, Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Lérida- Espanha, que reconhecem a importância da teoria no estudo da tradição cultural e literária. A *Teoria da Residualidade* já proporcionou 7 teses de Doutorado concluídas (PUC-Rio, UFC e UFAM); 40 dissertações de mestrado defendidas (PPGL-UFC/PPGL-UFAM). Estão em andamento 6 teses de Doutorado e 10 Dissertações (PPGL UFC, UFAM, UNB, UERJ e Universidade de Coimbra). Foram realizadas 9 Jornadas de *Residualidade*, eventos científicos com participantes e conferencistas de várias universidades brasileiras e estrangeiras. As pesquisas já resultaram em 4 livros publicados, reunindo estudos com base na *Teoria da Residualidade*: 1. PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias (Orgs.). *Residualidade ao Alcance de Todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015. 2. PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do (Orgs.). *Residualidade e Intertemporalidade*. Curitiba: CRV Editora, 2017. 3. PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; LEAL, Tito Barros; NASCIMENTO, Mary; CRAVEIRO, William. (Orgs.) *Todas as Idades são Contemporâneas: Estudos de residualidade literária e cultural*. 4. LIMA, Francisco Wellington Rodrigues; PEREIRA, Marcos Paulo Torres; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do; SILVA, Fernanda Maria Diniz da; COSTA, Willian Gonçalves da. (Orgs.) *Matizes de Sempre-Viva: Residualidade, Literatura e Cultura*. Amapá: UNIFAP, 2020. Além desses livros, também já foram publicados 4 livros autorais com base na *Teoria*: 1. PONTES, Roberto. *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012. Edição virtual 2014. Livro que conquistou o “Prêmio Nacional de Literatura PEN Clube do Brasil 2014”. 2. MARTINS, Elizabeth Dias. *Do Fragmento à Unidade: a Lição de Gnose Almadiana*. Fortaleza: Edições UFC, 2013. Edição virtual 2014. 3. MOREIRA, Rubenita Alves. *Dos Mitos à Picaresca: uma caminhada residual pelo Auto da Compadecida*. Saarbrücken, Alemanha: Editora Novas Edições Acadêmicas, 2016. 4. TORRES, José Willian Craveiro. *Além da Cruz e da Espada: acerca dos resíduos clássicos d’a demanda do Santo Graal*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016. Publicação decorrente do “Prêmio Melhor Dissertação do Centro de Humanidades da UFC 2010”. Atualmente, existem três grupos de pesquisa cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisas do CNPq, desenvolvendo estudos com base na *Teoria da Residualidade*, em plena atividade no Brasil: GERLIC – UFC; GERAM – UVA; LETRAR – UFAM. A teoria tem sido ainda empregada em trabalhos monográficos, além de se propagar em revistas acadêmicas de norte a sul do país, como a *Letras Escreve* (UNIFAP), a *Decifrar* (UFAM), *Labirinto* (UNIR), *Veredas da História* (UFRRJ) e outras. (LIMA, 2020 - Dados atualizados até março de 2020).

³ No capítulo introdutório do livro *Matizes de Sempre-Viva: Residualidade, Literatura e Cultura* (2020), “Pródromos Conceituais da *Teoria da Residualidade*”, Roberto Pontes explica e revisa todo o contexto/processo de sistematização da *Teoria da Residualidade Literária e Cultural*, ressaltando, inclusive, que nos fins dos anos de 1960 e nos anos de 1970/1980/1990 ele já estava a aplicar o conceito de *resíduo* sob a perspectiva da estética literária em artigos e ensaios publicados em livros, revistas e em outros trabalhos acadêmicos.

acumularam-se na mente humana e que são refletidos na cultura e na literatura de forma involuntária através de estruturas atualizadas.

Os termos *resíduo*, *residual* e *residualidade*, na concepção de Roberto Pontes, têm sido empregados relativamente ao que resta ou remanesce na Física, na Química, na Medicina, na Hidrografia, na Geologia e em outras ciências, mas na Literatura (história, teoria, crítica e ensaística) quase não se tem feito uso dos mesmos (PONTES, 2006b).

Segundo Roberto Pontes, *resíduo* é “aquilo que remanesce de uma época para outra e tem força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura” (PONTES, 2006a, p. 01). Bem sabemos que na cultura do povo do Nordeste do Brasil, por exemplo, é possível encontrar resquícios da época medieval muito vivos na mentalidade do homem nordestino⁴, inclusive, daquilo que remanesceu acerca da Morte e do macabro da morte, *corpus* central de nosso estudo, como bem representou Suassuna no Brasil de hoje, pois para Pontes, o *resíduo* “não é um cadáver da cultura grega ou da cultura medieval que deve ser reanimado nem venerado num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto... não é isso... fica como material que tem vida” (PONTES, 2006a, p. 02).

Como podemos perceber, a teoria literária elaborada por Roberto Pontes parte do pressuposto de que “na cultura e na Literatura nada é original; tudo é remanescente; logo, tudo é residual”. Assim sendo, entende-se por resíduo o compósito de *sedimentos mentais* que *remanescem* de uma cultura para outra. (PONTES, 2006a, p. 03). Tal fala, logo nos remete ao *corpus* da *Teoria da Residualidade* e seus conceitos operacionais: *residualidade*⁵, *crystalização*⁶, *mentalidade*⁷ e *hibridismo cultural*⁸. Sobre o assunto, Roberto Pontes afirma o seguinte:

O conceito principal é o da *residualidade*; e se eu tivesse de fazer uma escolha por grau de importância, colocaria este conceito em primeiro lugar; em segundo a *crystalização*; em terceiro a *mentalidade*; em quarto o *hibridismo cultural*. Essas coisas podem ser

⁴ “Partindo-se da premissa de que os cortes cronológicos da historiografia não correspondem às mudanças no universo mental, que se processam muito lentamente, percebemos que esses sinais de mentalidade redivivos nos sinais de identidade nordestina e brasileira, como nas quadrilhas juninas que remetem ao minueto francês, no picaresco João Grilo, nas bandas cabaçais e nos rabequeiros, no ‘amor cortês’ do caboclo, nos lendários reinos encantados, nas narrativas populares, no *Pedro Quengo* do romancero, no mamulengo, nas quadrilhas, no léxico e nas expressões em uso no sertão, na religiosidade do ex-votos (hoje, provas de graças alcançadas; ontem, troféus de guerra), nos jogos e jograis, no tom moralizante das narrativas populares, nas cavalhadas (resquícios das batalhas entre mouros e cristãos, que hoje se festejam em partidos azul e vermelho), nos aboios e no canto pungente dos repentistas, nos adágios populares [...] Cristais de formas simples.” (PEREIRA, 2017, 226-227)

⁵ *Resíduo*, *Residual* e *Residualidade*: refere-se a certas *formações mentais* que persistem através de longas durações. É dotado de extremo vigor e não se confunde com o arcaico. É aquilo que *remanesce* de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura ou obra literária; não é material morto e, sim, material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. (PONTES, 2006a, p. 05).

⁶ A *crystalização* é a *sedimentação de resíduos* culturais de outras épocas em obras contemporâneas. Trata-se de um modo coletivo de compreender a *memória coletiva*, uma vez que é sempre resultante de um processo de modificações contínuas das condições materiais (PONTES, 2006a, p. 05).

⁷ A *mentalidade* é um conjunto difuso de imagens a que se referem todos os membros de um mesmo grupo e está associada intrinsecamente ao *resíduo*. Trata-se de um campo investigativo delimitado pela ideia de longo tempo dos componentes da *École des Annales* (PONTES, 2006a, p. 05).

⁸ O *hibridismo cultural* explica que as culturas não seguem caminhos isolados: elas se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam; apresenta sempre a ideia de algo resultante do cruzamento de culturas diferentes. Pode ser estudada pelo seu aspecto literário, artístico ou sociocultural (PONTES, 2006a, p. 05).

investigadas tanto separadamente quanto em conjunto, porque uma implica na outra e ajuda a esclarecer ao mesmo tempo o objeto investigado. É o que em teoria chamamos *conceitos operativos*, ou *operacionais*, isto é, indispensáveis à operação do esclarecimento (PONTES, 2006a, p. 05).

Dessa forma, podemos dizer, resumidamente, que a *Teoria da Residualidade Literária e Cultural* busca reconhecer as *mentalidades* nas várias épocas e estilos, além de procurar justificar a complexidade teórica aplicada por estudiosos acerca da estética literária de autores e obras, bem como ainda explicar a confusa questão que envolve autor, obra e período, ou seja, a periodologia literária.

Declaramos que é nesse instigante jogo entre religião, tradição, imaginário, mentalidade e *residualidade* que, mergulhando nos diversos saberes, estruturamos este artigo, buscando nas mais antigas tradições o elo entre o passado e o presente no teatro vicentino – *Auto da Barca do Inferno*, *Auto do Purgatório* ou *Auto da Praia*, *Auto da Barca da Glória*, *Auto da História de Deus* e *Auto da Alma* – e no teatro brasileiro de Ariano Suassuna – *Auto da Compadecida*.

Gil Vicente, com base no imaginário cristão difundido pela Idade Média sobre a morte e o macabro da morte, o homem, sua finitude e decomposição, trouxe para a sua obra elementos que definiam o “*memento mori*”, como a concepção cultural e religiosa das tradições das danças da morte ou danças macabras e a concepção da longa tradição religiosa das *Ars Moriendi*.

Além desses elementos que reforçam o pensamento sobre o macabro, Gil Vicente ainda explorou dois outros elementos de extrema importância para a compreensão do macabro: 1. a impossibilidade da fuga da morte, ou seja, a concepção de que da morte ninguém escapa; 2. a morte como o macabro, o feio, o disforme, o sombrio, como se lê, por exemplo, nos trechos abaixo do *Auto da Barca da Glória* e do *Auto da História de Deus*⁹:

CONDE (À MORTE)
Tú no das nunca consuelo.

⁹ Todas as citações das obras vicentinas terão como referência o Centro de Estudos Portugueses (C.E.T), da Universidade de Lisboa, Portugal, coordenado pelo Professor José Camões, no seguinte endereço eletrônico: Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line]. <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> [data / fecha / date]. Neste sítio reúnem-se as obras que fazem parte da história do teatro em Portugal no século XVI – Teatro de Autores Portugueses do século XVI (ISBN 978-989-95460-5-9), dirigida por José Camões, com Helena Reis Silva, Isabel Pinto, Lurdes Patrício, Inês Morais, Filipa Freitas e José Pedro Sousa; contando ainda com a colaboração de José Javier Rodríguez (textos em castelhano; apresentações), Lucília Chacoto (paremiologia), Manuel Calderón (textos em castelhanos; apresentações), Maria Luísa Oliveira Resende (comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos). Todas as obras de Gil Vicente publicadas no referido site são constantemente atualizadas pela equipe que constitui o C.E.T, supervisionado e coordenado pelo Professor Camões. Conforme o Professor José Augusto Cardoso Bernardes, da Universidade de Coimbra, os estudos desenvolvidos pelo Professor Camões no C.E.T. são referência para os pesquisadores do dramaturgo em questão. Todos os textos de Gil Vicente são cuidadosamente apresentados e seguem a sua estrutura original de versificação. Os pesquisadores do C.E.T. ainda registram comentários específicos sobre cada obra vicentina, bem como uma especificação correta das datas de cada texto criado pelo dramaturgo português. Nesta tese todas as citações de obras vicentinas terão o seguinte registro: (VICENTE, nome da obra, C.E.T, Vv. [que significa número dos versos]).

Ó morte escura,
 Pues me diste sepultura,
 No me des nuevas de mi.
 Ya hundiste la figura
 De mi carne sin ventura,
 Tirana, déjame aquí. [...]

DUQUE (À MORTE)
 O ánimo pecador,
 Com fortíssimo dolor,
 Sales de flaco lugar!
 Como quedas, cuerpo triste?
 Dame nuevas, que es de ti. [...]

BISPO (À MORTE)
 Muy crueles vocês dan
 Los gusanos cuantos son,
 Adó mis carnes estan,
 Sobre cuales comeran
 Primero mi corazon. [...]

MORTE
 No cureis,
 Señor Obispo; hecho es:
 A todos hago esa guerra.

BISPO
 O mis manos y mis piés,
 Cuán sin Consuelo estarés,
 Y cuán presto sereis tierra! [...]

ARCEBISPO (À MORTE)
 [...] ó facciones de mi cara!
 O mi cuerpo tierra hecho!

PAPA (À MORTE)
 Ya venciste,
 Mi poder me destruíste
 Com dolor descompasado.

Ó Eva! Porque pariste esta Muerte amara y triste [...]
 (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 59-713).

No trecho citado, a Morte tirana dá ao Conde uma “morte escura”, sem consolo, despida de toda a carne e presa a uma sepultura. Quanto ao Duque, a Morte torna o seu corpo triste, sem vida, causando assim uma intensa dor. O Bispo ressalta em sua fala o cruel momento em que os vermes devoram o corpo humano, “sobre cuales comeran / primero mi corazon”. A Morte, como resposta à fala do Bispo, diz que “a todos hago esa guerra”, ou seja, que toda a humanidade passará por tal tormento – a podridão da carne, os vermes e a decomposição do corpo.

Ainda na fala do Bispo encontramos uma referência ao *Gênesis* 3, 19 – “porque tu és pó, e em pó te há de tornar” –, quando o mesmo diz que suas mãos e pés “presto sereis tierra”. Já o Arcebispo reclama à Morte do estado decomposto do seu rosto e corpo comidos pela terra. O

Papa, vencido pelo poder da Morte, faz uma referência à Eva e à “paridura”, da Morte, fato que nos remete ao *Auto da História de Deus* e à passagem bíblica do Pecado Original:

ADÃO

Vedes aqui, Senhor Mundo, a nossa
Parteira da terra, herdeira das vidas,
Senhora dos vermes, guia das partidas,
Rainha dos prantos, a nunca ociosa,
adela das dores
A embolada dos grandes senhores,
Cruel regateira, que a todos enleia. [...]

MORTE

Não sabeis vós que sou vossa herdeira,
E a vossa filha a primeira gerada?

ADÃO

Ó triste morte, como és espartada! / Como és espantosa, em tanta maneira
Desaventurada!
(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 311-435)

No *Gênesis* (3, 20),

E Adão pôs à sua mulher o nome de Eva, por causa de ela ser a mãe de todos os viventes.

A morte traz consigo a decomposição do corpo e do ser, a perda da beleza, da vaidade e do poder. Tanto as figuras que representam o poder temporal quanto as que representam o poder espiritual trazem consigo as imagens do grotesco que os rebaixa e os aproxima da terra, do disforme, da descorporização e da finitude humana. Dentro desse contexto irônico e satírico, Gil Vicente nos coloca diante daquilo que na Idade Média se ligava ao baixo corporal e material.

Assim, a Morte, como vimos nos trechos citados, traz a ridicularização/carnavalização da degradação humana. E como a morte tem caráter grotesco, cumpre função unificadora, destronadora e, ao mesmo tempo, regeneradora. A vida e a morte estão fundidas numa unidade contraditória, como ressalta Bakhtin (1996). A morte é o castigo do homem perante a desobediência a Deus e reflete a mísera condição humana.

Dessa forma, o pensamento religioso do final da Idade Média, no que se refere à morte e ao processo de decomposição do corpo humano, conheceu apenas, como bem ressalta Huizinga, dois extremos: “o lamento pela perecibilidade, pelo fim do poder, da honra e do prazer, pela decadência da beleza”. Por outro lado, significa “o júbilo da alma que foi salva”. (HUIZINGA, 2015, p. 243).

Assim, criou-se uma visão estranha, desagradável e repugnante da morte na Baixa Idade Média: a Morte personificada, horrenda, esquelética, com a foice na mão, triunfava na mente do povo cristão, vitimado e indefeso, pois a morte, não tardava a vir. Dela, ninguém estaria livre.

Ainda conforme Huizinga, a representação da morte no medievo apareceu nas artes plásticas e na literatura nas formas diferenciadas:

[...] como cavaleiro apocalíptico arremessando-se intempestivo sobre um grupo de pessoas jogadas no chão, como megera com patas de morcego estendidas para baixo [...], como um esqueleto com foice, ou arco e flecha, por vezes indo em uma carruagem puxada por bois ou ainda, montada num boi ou numa vaca (HUIZINGA, 2015, p. 230-231).

E foi esta multiplicidade figurativa da morte, como vimos em Gil Vicente, tanto no *Auto Barca da Glória* quanto no *Auto da História de Deus*, que fez florescer na Europa medieval o macabro e a dança macabra, bem como as advertências e o terror na hora da morte, conforme se mostra nas *Ars Moriendi*.

Para bem entendermos a presença do macabro e da tradição das Danças Macabras nas obras vicentinas, voltemos às Barcas e ao *Auto da História de Deus*, pois conforme afirma Bernardes, precisamos vê-las “como um conjunto que não deixam de refletir a dinâmica da morte e vida” (BERNARDES, 2002, p. 86). Vejamos:

DIABO (AO CORREGEDOR)

Ó amador de perdiz,
Quantos feitos que trazeis! [...]
Ita, ita, daí cá a mão,
Remareis um remo destes.
Fazei conta que nascestes
Pera nosso companheiro. [...]
Ora entrai nos negros fados,
Ireis ao lago dos cães,
E vereis os escrivães

Como estão tão prosperados [...]
(VICENTE, *Auto da Barca do Inferno*, C.E.T, Vv. 607-672)

LAVRADOR

Da morte venho eu cansado,
E cheio de refregéreo
E não posso, mal pecado. [...]
[...] Com’eu a morte passei, [...]
[...] Vida de tão poucos dias,
Tão breve tempo passado,
Tu me trouveste enganado [...]

(VICENTE, *Auto da Barca do Purgatório*, C.E.T, Vv. 126-286)

MORTE

Qué me quieres?

DIABO

Que me digas porqué eres
Tanto de los pobrecitos?
Bajos hombres y mujeres,
Destos matas cuantos quieres,
Y tardan grandes y ricos.
En el viagem primero
Me enviaste oficiales:
No fue mas de um caballero,
Y lo al, Pueblo grosero,
Dejaste los principales

Y villaanage
En el segundo viagem,
Siendo mi barco ensecado.
Á pesar de mi linage,
Los grandes de alto estado
Como tardan en mi passage!

MORTE

[...] yo los porné ante vós.
Voy me allá de soticama
Á mi estrada seguida,
Verás como no me escapa
Desde el Conde hasta el Papa.
Haced prestes la partida. [...]

REI (À MORTE)

Oh ventura,
Fortuna perversa escura!
Pues vida desaparece,
Y la muerte es de tristura,
Adonde estás, glória segura?
Cual dichoso te merece? [...]

MORTE

Vos, Cardenal, perdonad,
Que no pude mas aína.

CARDEAL

O guia de escuridad,
Robadora de la edad,
Ligera ave de rapina!
Que mudanza
Hizo mi triste esperanza! [...]

DIABO

[...] entre vuestra Preeminencia, [...]
Pues moristes
Lhorando por que no fuistes
Siquiera dos días Papa. [...]

(VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 6-645)

MORTE

Vinde cá, bom homem, que esta é dor maior.

JOB

Memento mei, Deus Senhor,
Por que vento é a minha vida.
Apressa-te muito asinha,
Favorece meu temor,
E a minha alma encaminha [...]

(VICENTE, *Auto da História de Deus*, C.E.T, Vv. 548-553)

Vendo as *Barcas* e o *Auto de na História de Deus* como um conjunto, podemos observar primeiramente que a Morte, como personagem que põe fim a vida humana, permeia por todas as obras, implícita e/ou explicitamente. No *Auto da História de Deus*, aliada ao Mundo, ao Tempo e ao Relógio do Tempo, ela torna-se visível, tem ações a executar e voz. A Morte faz chegar o *memento mei*, pois, conforme as palavras de Job, “vento é a minha vida”. Sendo assim, quando chega o tempo de morrer, a Morte vem, e leva consigo quem deseja.

Na Trilogia das *Barcas*, principalmente em *Glória*, a Morte também se faz presente e visível. Tem falas e traz consigo os trespassados da alta linhagem da sociedade – o Conde, o

Duque, o Rei, o Imperador (representantes do poder temporal); o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa (representantes do poder espiritual). Entretanto, na fala do Diabo, como vimos, ele requer à Morte o porquê de trespassar “tantos pobrecitos” na Barca Primeira. O Diabo ainda ressalta que em *Purgatório* ela só havia levado os “vilaanage”. Significa dizer então que, nas duas primeiras barcas, a Morte, de modo implícito, conduzia os trespassados até a margem do rio. No entanto, ela não tinha falas, como na *Barca da Glória*.

Na *Barca do Inferno*, a fala do Diabo ao Corregedor é importante: ele pede-lhe a mão para remar com “um remo destes”. O ato de dar a mão ao Diabo simboliza a dança de pares – a Morte pega a mão do trespassado e o conduz ao Além-túmulo. Em seguida, o Diabo o convida a entrar na barca dos “negros fados”, ou seja, dos negros cânticos lamentosos, de dor. No *Auto do Purgatório*, o Lavrador diz que vem cansado da morte, dando ideia de movimentação. Fala ainda da brevidade da vida e do desengano do mundo que, aliado ao tempo “me trouveste enganado”.

Na *Barca da Glória* todos os trespassados encontram-se sob intensa angustia, pois fizeram a passagem para o mundo dos mortos deixando para trás pertences, desejos, fama, riqueza, glória e poder. Agora se veem à mercê da certeza da morte e da incerteza do seu destino no Além-túmulo.

Ora, tudo até aqui exposto a respeito das obras vicentinas tem a ver com o macabro e com as tradições das Danças da Morte. As Danças da Morte fazem parte de um conjunto artístico-literário surgido na Europa por volta do século XIV, tendo por principal característica a representação da morte personalizada.

Víctor Infantes (1997), pesquisador espanhol, na obra *Las Danzas de la Muerte: Génesis y Desarrollo de um Género Medieval (siglos XIII-XVII)*, elaborou exaustivo estudo sobre a origem e a evolução das danças macabras. Escreve o autor:

Por Dança da Morte, entendo uma sucessão de textos e imagens presididas pela Morte como personagem central – geralmente representada por um esqueleto, um cadáver ou um vivo em decomposição – e que, em ação de dançar, dialoga e arrasta um por um a uma relação de personagens habitualmente representativos das diferentes classes sociais. Definida assim, estaríamos diante de uma Dança da Morte denominada completa, isto é, com texto literário e representação gráfica, nunca sobreposta ou integradas, mas mantendo o seu estatuto de universos estéticos particulares (INFANTES, 1997, p. 21, Tradução do original do autor)¹⁰.

¹⁰ Texto Original: Por Danza de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en decomposición – y que, en actitud de danzar, dialoga y arrasta uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las diferentes clases sociales. Definida así, estaríamos ante una Danza de la Muerte que podríamos denominar completa, es decir, con texto literario y representación gráfica, nunca superpuestas o integradas, sino manteniendo su condición de universos estéticos particulares (INFANTES, 1997, p. 21).

Portanto, mediante referida definição de Infantes, não podemos negar a relação temática *residual* existente entre tais danças e a obra de Gil Vicente, como bem apontam José Augusto Cardoso Bernardes (2002), Eugênio Asensio (1974) e o próprio Víctor Infantes (1997), pois na mentalidade do povo cristão medieval, em especial dos séculos XIV-XVII, acentuou-se a consciência de ser a morte inevitável, o fim de tudo. Qualquer fama aqui na terra era transitória, ou seja, tudo se perdia e da vida, nada se levava. O homem se lamentava diante da perda de si e das coisas mundanas. A beleza física era corrompida pela terra e pelos vermes, transformando-se em terrível visão. Dessa forma, todos esses modos de pensar a morte se projetaram e se difundiram na mentalidade cristã no final da Idade Média, abrangendo a iconografia e a arte literária, bem como as dramatizações existentes nesse período, com destaque para as de Gil Vicente. Sobre a relação das Danças da Morte com a obra vicentina, Bernardes afirma:

[...] Não tenho pois grande dúvida em aceitar a presença da Dança da Morte nas Barcas vicentinas. Essa presença é, desde logo, perfeitamente aceitável em termos de circulação textual e não se vê que possa ter resultado de nenhuma das outras tradições ou fontes pontuais que até aqui se têm apontado como alternativas. Por outro lado, [...] essa presença não tem um caráter puramente emulativo, sendo posta, de forma realmente nova, ao serviço da morigeração de costumes de que Gil Vicente infatigavelmente perseguiu no âmbito da Corte. Por último, é inegável que seus efeitos são extraordinariamente potenciados com a tradução escatológica do tema, feita em moldes perfeitamente ortodoxos. Lembrar a presença dessa tradição não é todavia suficiente para explicar a complexa fisiologia teatral que suporta as Barcas [...] (BERNARDES, 2002, p. 81-82).

Diante desse contexto, é interessante notar que por meio da temática das Danças Macabras, valendo-se da sua maestria, da criatividade dramática, do seu gênio satírico e da sua diversidade retórica e estilística, Gil Vicente confrontou a sociedade de seu tempo e mostrou a irrelevância do ser humano perante as coisas do mundo, do tempo, de Deus e da morte. Na *Barca da Glória*, por exemplo, o Duque, o Conde, o Rei, o Imperador, o Bispo, o Arcebispo, o Cardeal e o Papa queixam-se de ter perdido todo o conquistado em vida: poder, riqueza, luxo. Queixam-se também da perda da beleza corporal. E no dinamismo da vida e da morte, o riso satírico presente com a representação das Danças Macabras invade as *Barcas* vicentinas, principalmente na *Barca Terceira*, ridicularizando claramente a fragilidade humana, em especial, a da corte portuguesa – o poder temporal e o poder espiritual, num jogo que une o sagrado e o profano.

A morte, como se vê nas *Barcas* vicentinas, simboliza a impotência e a destruição física do homem. O cadáver decomposto do Bispo, por exemplo, na *Barca da Glória*, é o fracasso da sua condição de mortal: “Oh, mis manos y mis pés / cuán sin Consuelo estarés / y cuán presto seréis tierra”. (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 457-460). E como uma dança que embala a todos, põe fim as ambições e à vida apaixonante: (Morte ao Papa) “vos padre santo pensastes / ser inmortal. Tal os vistes [...]”. (VICENTE, *Auto da Barca da Glória*, C.E.T, Vv. 704-705).

O *Auto da Alma* também faz parte desse conjunto dialético de obras que reflete a dinâmica da vida e da morte, como afirma Bernardes (2002). Neste auto vicentino também há *resíduos* da tradição das Danças da Morte. Leiamos:

ANJO

Alma humana formada
De nenhua cousa feita
Mui preciosa [...],
Alma bem-aaventurada,
Dos anjos tanto querida, não durmais; [...]
Que a jornada muito breve é fenecida [...]

ALMA

Anjo que sois minha guarda,
Olhai por minha fraqueza terreal: [...]

ANJO

Andemos a estrada nossa;
Olhai não torneis atrás,
Que o inimigo
À vossa vida gloriosa
Porá grossa.
Não creais a Satanás,
Vosso perigo. [...]

DIABO

Tão depressa, ó delicada,
Alva pomba, pera onde is? [...]
Gozai, gozai dos bens da terra,
Procurai por senhorios
E averes.

(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 44-157)

Notemos que nesse fragmento do auto a morte, assim como nas duas primeiras barcas, não aparece explicitamente. Contudo, nos deparamos com um processo de travessia, ou seja, com uma representatividade simbólica da morte. Nesse texto vicentino, também encontramos momentos de lamentação, angústia e de socorro, detalhes característicos das Danças da Morte:

ALMA

Socorrei, hóspeda senhora
Que a mão de Satanás
Me tocou,
E sou já de mim tão fora,
Que agora
Não sei se avante, se atrás,
Nem como vou.

(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 482-488)

Detalhe importante existente no *Auto da Alma*: no momento da travessia a Alma, de “fraqueza terrenal”, sofre com os tormentos do Diabo, que a tenta com o apego às coisas mundanas, o luxo e a beleza terrena. Entretanto, a alma segue a sua viagem rumo ao Além, tentada pelo Diabo, mas protegida pelo Anjo que a guia. Nesse caso, temos um embate entre o Bem e o Mal na luta

pela danação e/ou salvação da alma. Este embate entre o Diabo e o Anjo remete, de imediato, à longa tradição religiosa das *Ars Moriendi*, ou seja, das artes do bem morrer.

As *Ars Moriendis*¹¹, que circularam na Europa em boa parte da Baixa Idade Média, nos séculos XIV-XV, representaram muito bem o momento da morte e a luta do Bem contra o Mal pela alma humana. Trata-se de uma longa tradição religiosa, assim afirma Rebeca Sanmartín Bastida (2006), na obra *El arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*, onde ressalta o processo do juízo que irá decidir a última sorte do homem para a sua viagem Além-túmulo, sendo este, um juízo do corpo e da alma, do apego e do desapego das coisas mundanas. É o momento da luta entre os seres celestes e os infernais pela alma humana, da tentação ou de salvação. Espécie de juízo que acontece na última hora. Tais informações, mostram perfeitamente a relação existente entre as *Ars Moriendi* e o *Auto da Alma*, de Gil Vicente. Nele, a Alma é atormentada pelo Diabo, e, durante a travessia, acontece um juízo, momento no qual a alma, terá que decidir o seu caminho: o do Bem ou o do Mal.

ALMA

Anjo que sois minha guarda
olhai por minha fraqueza
terreal [...]

ANJO

Pera isso sam e a isso vim
[...] cumpre-vos de me ajudar [...]
Nam vos ocupem vaidades
riquezas nem seus debates [...]

DIABO

vivei à vossa vontade [...]
(VICENTE, *Auto da Alma*, C.E.T, Vv. 71-153).

¹¹ Segundo Rebeca Sanmartín Bastida (2006), a *Ars Moriendi* é um manual cristão “que enseña a morir santamente” e em numerosas ocasiões era ilustrado e escrito originalmente em língua latina, difundindo-se pelo Continente Europeu no século XV/XVI. Não se sabe ao certo a autoria original desse manual. Entretanto, supõe-se que o autor era membro das ordens mendicantes, provavelmente um dominicano. “Antes del año 1530 se imprimieron muchas ediciones de este texto y conocemos unos doscientos cuarenta manuscritos con versiones en latín y em lenguas vernáculas. Las artes moriendi latinas se imprimen em Alemania al menos desde del año 1475, y las traducciones tempranas testifican su exitosa aceptación em Europa al final del siglo XV.” (BASTIDA, 2006, p. 14-15). Existiram duas versões das *Ars Moriendi*: uma extensa e uma breve. A primeira circulou em manuscritos e em edições tipográficas; a segunda, com suas onze figuras/gravuras, se difundiu principalmente em edições xilográficas e, em bastante medida, tipográfica. A versão mais extensa consta de seis partes: a primeira é uma introdução sobre a consciência “del bien morir”; a segunda agrupa as cinco tentações do demônio e indica como superar/renunciar essas tentações; a terceira “plantea las preguntas que responderá el moribundo para asegurar su salvación”. A quarta apresenta regras de conduta que o enfermo deve seguir “para asimilarse a la muerte de Cristo” e as orações que se deve rezar; a quinta destaca o comportamento dos amigos e dos familiares que rodeiam o leito do moribundo; a sexta e última parte contém orações que devem ser ditas na hora da agonia final. A versão curta “recoge y encuadra el segundo capítulo de la larga con una introducción y una conclusión que toman prestados elementos de las otras partes y aportan algunas adiciones” (BASTIDA, 2006, p. 14-15) Os componentes que integram essa versão são: uma introdução, dez capítulos com as cinco tentações do demônio e as cinco inspirações do anjo, uma conclusão com conselhos ao moribundo. Esta versão resume vários aspectos da versão mais ampla e prolonga outros. A versão curta foi seguramente escrita para ser “acompañada de los grabados” (BASTIDA, Rebeca Sanmartín. *El arte de morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 14-15).

Notemos que no ato da travessia a personagem Alma, insegura, pede proteção ao Anjo. Este enfatiza a necessidade de força e coragem para resistir às tentações que podem surgir ao longo da caminhada rumo ao Paraíso. No entanto, logo sucede algo a perturbar a Alma e o seu *memento mori*: o Diabo lhe aparece oferecendo as coisas do mundo, carregando-a, interrompendo assim, a simplicidade do momento-chave que poderia levá-la à salvação. Dessa forma, assim como nas *Ars Moriendi*, Gil Vicente no *Auto da Alma* ressalta a questão da luta entre o Bem e o Mal, pois de um lado está o Diabo a tentar, a ludibriar seu alvo, a Alma.

Do outro, o Anjo que, a todo custo, tenta orientá-la para que a mesma consiga fazer a travessia sem cair no pecado e livrar-se do Mal. No entanto, sendo as *Ars Moriendi* uma espécie de preparação para a morte, o Diabo tenta, cabendo à Alma buscar a salvação e viver em conformidade com Deus e com a Igreja Católica, para assim não cair nas garras do Diabo logrando boa morte.

Curiosamente, no referido auto vicentino, a Alma sofre cinco tentações impostas pelo Diabo: é questionada sobre a sua fé; eis que surge a dúvida: “quem vos engana, / e vos leva tão cansada, / por estrada / que somente não sentis / se sois humana? [...] / Zombai de quem vos quiser repreender [...]”. Depois, o Diabo oferece bens terrenos, sobrecarregando a pobre alma e provocando desespero com relação ao peso do pecado: “veste ora este brial [...] / uns chapins haveis mister / de Valença [...].” Mesmo carregada e aflita, a alma continuou cedendo às tentações diabólicas, sentindo-se agora, no decorrer da sua caminhada, orgulhosa e preciosa: “Oh como estou preciosa / tão dina pera servir [...].” Dessa forma, podemos afirmar mais uma vez a presença de *resíduos* das *Ars Moriendi* neste auto vicentino, pois Huizinga (2015) enfatiza terem as *Ars Moriendis*, provocado um grande efeito no pensamento do cristão medieval acerca da morte¹².

E aqui temos uma forte mentalidade daquilo que, segundo Maria Jorge é “metáfora da vida”, ou seja, o momento da morte, da travessia, da tentação diabólica, da proteção angelical, motivo do “*homo viator*”, espécie de “alegoria doutrinária, moralidade e dizer comum” que ressalta a caminhada e a escolha da alma rumo ao Além, onde se manifesta a tentação e o sofrimento espiritual, ideal muito difundido em livretos na Europa medieval que se fez internalizar na obra de Gil Vicente (JORGE, 1993, p. 4-7).

¹² Para Márcio Ricardo Coelho Muniz (2007) os últimos séculos da Idade Média e os primeiros da Idade Moderna foram “momentos frutíferos” em escritos de fundo pedagógico sobre a *arte do bem morrer*. Conforme esse pesquisador, as *artes* alcançaram grande repercussão, tanto as escritas em latim quanto as dadas nas novas línguas europeias, “glosadas, copiadas, referidas, tornadas obras de referência nas universidades e manuais de formação para reis, príncipes, religiosos e senhores de variada estatura social” (MUNIZ, 2007, p. 2). Ainda segundo o autor, a *arte do bem morrer* segue a tradição dos escritos didáticos conhecidos por *Speculum* ou *Ars*, “cuja fortuna neste “outono da Idade Média” e primórdios da Idade Moderna está amplamente documentada [...]” (MUNIZ, 2007, p. 13).

As impressões desses livros traziam xilogravuras que muito contribuíram para a propagação da arte do bem morrer. Conforme Huizinga, trata-se de um conjunto de obras a representar as cinco tentações com as quais o Diabo importunava o moribundo: 1. a dúvida na fé; 2. o desespero com relação aos pecados; 3. a ligação com os bens terrenos; 4. a falta de esperança em relação ao próprio sofrimento; 5. o orgulho da própria virtude. “A cada momento das tentações, eis que surge um anjo para repelir os ataques de Satã com seu conforto” (HUIZINGA, 2015, p. 238).

Desse modo, como vimos no *Auto da Alma*, a consciência da Alma, no momento do trespasse, se vê relutante e perturbada entre a existência do pecado, que envolve a sua essência e existência, assim questionada pelo Diabo, e a probabilidade de salvação mediante renúncia às coisas mundanas sob a orientação e cuidados do Anjo, que lhe mostra o caminho do Bem. Portanto, estamos diante de um conjunto de tradições (Danças da Morte e *Ars Moriendi*) o qual, com o passar do tempo, se enraizou na mentalidade cultural e religiosa do homem cristão medieval, tradições estas representadas de modo significativo nas obras de Gil Vicente, como vimos anteriormente.

No referente a Ariano Suassuna, como bem afirma Lígia Vassalo (1993), a medievalidade imprime uma marca importante na produção dramatúrgica do autor. As fontes populares “que retiveram o modelo medieval”, lhes foram transmitidas de modo indireto, do contato existente entre o autor e seu meio. É o que observamos quando lemos o *Auto da Compadecida*. Neste texto, encontramos *substratos mentais* das Danças da Morte Medieval e das *Ars Moriendi*.

A Morte aparece na obra do autor implicitamente e de forma diferente: primeiro, é anunciada pela Mulher do Padeiro. Em seguida, o Cangaceiro Severino, conforme o desenvolvimento da trama, a representa, pois é o responsável diretamente pela conduta de quase todos ao trespasse. Não adianta lamentar, pois a morte é “aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, por que tudo o que é vivo, morre!” (SUASSUNA, 2005, p. 42). Leiamos:

SEVERINO

Um momento, ninguém corra! O primeiro que tentar fugir, morre! [...]
[...] Numa terra em que o Bispo tem seis contos, o Padre deve ter no mínimo três. (severo)
Deixe ver os bolsos. [...] Quem diria, um ministro de Deus! Enfim, isso é o fim do mundo.
E o Sacristão, que é que me diz disso tudo? [...]
(Tirando três contos do bolso do Sacristão) Três contos! Estou quase pensando em deixar o cangaço [...]

SEVERINO (AO PADEIRO E À MULHER)

[...] O que você deixou no cofre eu tirei tudo, de passagem por lá [...]

JOÃO GRILO (A SEVERINO)

Tome logo meus duzentos e cinquenta mil-rés e deixe eu ir embora. Dê os seus também, Chico, e vamos sair daqui [...]

SEVERINO (A JOÃO GRILO E A CHICÓ)

Nada disso. Você agora fica e vai morrer com os outros [...]

SEVERINO (AO BISPO)

[...] pode gritar à vontade, garanto que não vem ninguém. [...] Vossa Excelência vai ser o primeiro. [...]

SEVERINO (AO PADRE)

Senhor Padre, pela ordem, é a sua vez. [...]
(SUASSUNA, 2005, p. 89-97)

Na tradição medieval das Danças da Morte, esta aparece personificada, conduzindo seus escolhidos ao Além-túmulo, seguindo ainda, conforme certa hierarquização, como vimos nos autos vicentinos e nos apontamentos de Infantes (1997): Papa, Reis, Imperadores, Condes etc. No *Auto da Compadecida*, Severino, simbolizando a personificação da Morte, primeiramente mata os membros da Igreja Católica – Padre, Bispo e Sacristão. Em seguida, conduz à morte a Mulher do Padeiro e o Padeiro, representantes daqueles que detêm o poder e o dinheiro.

Durante a ação de Severino, há um intenso embate, pois todos devem fazer a travessia sem os seus ganhos materiais. Por isso mesmo o Cangaceiro rouba o dinheiro de todos. Nesse momento, a Morte iguala a todos e se torna soberana¹³. Dessa forma, temos em Suassuna uma *atualização residual* das Danças da Morte, porquanto a Morte tem que ser a personagem central da ação e, como se lê na cena do auto, é ela, na pele do Cangaceiro Severino, que arrasta um a um dos personagens para o Além-túmulo, numa dança de pares muito frequente nos autos vicentinos.

Complementando o afirmado, destaquemos uma referência da morte em pares, como acontecia nas Danças Macabras francesas e espanholas:

SEVERINO (AO PADRE E AO SACRISTÃO)

Para não haver discussão, vão os dois de uma vez. [...]

Vou casar vocês dois com a morte. [...]

(ao Sacristão) vá atrás de seu patrão e nunca mais esqueça aqui do juiz que casou vocês!
(o Sacristão sai. Dois tiros).

MULHER

Pois vamos. (Sai firmemente, acompanhada pelo marido, que cambaleia) Eu não disse? Segure aqui, que eu te ajudo. (Saem os dois abraçados. Um só tiro. Os dois morrem).

JOÃO GRILO

E é assim que serão dois numa só carne.

(SUASSUNA, 2005, p. 97-100)

¹³ Assim como nas obras vicentinas, Ariano Suassuna também utiliza o grotesco e a degradação humana – espírito e corpo –, para satirizar a dualidade vida e morte.

Diante da leitura do texto podemos perceber que as mortes das personagens de Suassuna acontecem, na grande maioria, aos pares: Padre e Sacristão; Mulher do Padeiro e o marido; Severino de Aracaju e o Cabra, todos conduzidos ao Além em duplas a bailar a Dança final. Isso demonstra a atualização das Danças da Morte na obra de Suassuna, de modo a ser esta considerada, segundo Infantes (1997), um fenômeno universal.

Entretanto, diante de suas artimanhas e invenções, João Grilo tenta enganar a morte. Ajudado por seu amigo Chicó, coloca em prática o plano da “bexiga cheia de sangue” e da suposta “gaita mágica”¹⁴. Nesse episódio, encontramos dois elementos importantes que atualizam a tradição das Danças Macabras em Suassuna: a musicalidade e a gaita. Segundo João Grilo, este instrumento musical promovia a ida e o retorno de qualquer pessoa ao Além, ou seja, sendo tocada por um vivente, qualquer defunto poderia retornar ressuscitado do mundo dos mortos:

SEVERINO (A JOÃO GRILO)

Chega então a vez de Sua Desgracência, o Senhor João Grilo, o amarelo mais amarelo que já tive a honra de matar. Pode ir, a casa é sua.

JOÃO GRILO

[...] Antes de morrer, quero lhe fazer um grande favor.

SEVERINO

Qual é?

JOÃO GRILO

Dar-lhe esta gaita de presente [...] Pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer.

SEVERINO

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

JOÃO GRILO

Mas cura! Essa gaita foi benzida por Padre Cícero, pouco antes de morrer! [...] queira vossa excelência me ceder um punhal. [...] Agora vou dar uma punhalada na barriga de Chicó.

CHICÓ

Na minha, não!

JOÃO GRILO

Deixe de moleza, Chicó. Depois eu toco na gaita e você fica vivo de novo! (Murmurando, a Chicó) A bexiga, a bexiga! [...] Vamos deixar de conversa. Tome lá! Morra, desgraçado!

¹⁴ A história da bexiga cheia de sangue e da gaita mágica está no segundo ato do *Auto da Compadecida*. Segundo Suassuna (2008), essas histórias têm inspiração no romance popular anônimo *História do cavalo que defecava dinheiro*, também citado por Leonardo Mota em *Violeiros do Norte*. Na história original, o “Compadre Pobre” enfia umas moedas no “fiofô do cavalo”, convence todo mundo de que ele “caga dinheiro”, e assim, o vende por uma fortuna ao velho Duque, interesseiro e cruel. Quando este, descobrindo a verdade, vem “reclamar a trapaça”, o Compadre coloca uma “borrachinha cheia de sangue no peito de sua mulher, dá-lhe uma facada, ressuscitando-a ao som de uma rabeca, diante do Duque embasbacado”. O Duque, cheio de interesses, compra a rabeca por outra fortuna, vai para casa e lá termina matando sua mulher, “certo de ressuscitá-la pelo poder miraculoso da rabeca” (SUASSUNA, 2008, p. 182).

(Dá uma punhalada na bexiga. Com a sugestão, Chicó cai ao solo, apalpa-se, vê a bexiga e só então entende. Ele fecha os olhos e finge que morreu.

JOÃO GRILO (A SEVERINO)

Está vendo o sangue?

SEVERINO

[...] Agora quero ver você curar o homem.

JOÃO GRILO

É já! (Começa a tocar a gaita e Chicó começa a se mover no ritmo da música, primeiro uma mão, depois as duas, os braços, até que se levanta como se estivesse com dança de São Guido.)

SEVERINO

Nossa Senhora! Só tendo sido abençoada por Meu Padrinho Padre Cícero! Você não está sentindo nada?

CHICÓ

Nadinha!

SEVERINO

[...] Agora eu levo um tiro e vejo Meu Padrinho? [...] Ai, eu vou! (ao Cangaceiro) Atire, cabra frouxo, eu não estou mandando? Atire!

JOÃO GRILO

Homem, atire logo pelo amor de Deus!

SEVERINO

Espere! Não esqueça de tocar a gaita. Atire! (O cangaceiro ergue o rifle de novo e atira. Severino cai e o Cangaceiro pega a gaita).

CANGACEIRO

(Toca a gaita) Capitão! Capitão! [...] Está morto!

JOÃO GRILO

Toque na gaita!

CANGACEIRO

(Depois de tocar a gaita) Capitão! Ah, Grilo amaldiçoado, você matou o capitão! (SUASSUNA, 2005, p. 102-109)

Na Dança Macabra medieval, o dramático, o movimento rítmico, a música e a presença de instrumentos musicais (trombetas, flautas de três orifícios, todas as variantes de tambor) são elementos resultantes de tradições antigas do medievo como as tradições poéticas e cortesãs existentes na Península Ibérica, bem como das festividades e rituais de devoção, honra e cuidado ao morto. Todas estas manifestações culturais e religiosas parecem estar unidas à tradição das Danças da Morte. Dessa forma, a Dança Macabra não se constitui apenas como um gênero literário e figurativo, como informa Infantes (1997). Pelo contrário: trata-se de um ritual complexo, que envolve pensamentos abstratos, puramente referencial, de movimentação transcendente, de cosmovisão de mundo e de fontes culturais diversas do medievo que envolve o imaginário acerca da morte, dos mortos e da viagem ao Além-túmulo. (INFANTES, 1997, p. 131-137).

No *Auto da Compadecida*, assumindo agora o papel da Morte personificada, João Grilo dialoga com Severino falando-lhe da gaita que, segundo ele, “foi benzida por Padre Cícero”, instrumento capaz de conceder a qualquer um a imortalidade quando tocada, dizendo-lhe: “pra nunca mais morrer dos ferimentos que a polícia lhe fizer”. Então, logo coloca em prática o plano da “bexiga”. Assim, em meio a uma cena musical, João Grilo conduz Severino de Aracaju ao verdadeiro mundo dos mortos. Portanto, temos aqui uma atualização *residual* da Dança da Morte mediéfica, pois dialogando e bailando João Grilo faz o Cangaceiro realizar a passagem, sem resistência e dor, iludido com a chance de encontrar Padre Cícero no Céu. Entretanto, como bem acontece nas Danças Macabras, nada ou ninguém escapa ao seu fim. O Cangaceiro, comparsa de Severino de Aracaju, assumindo agora o papel da Morte, já moribundo ergue a cabeça, pega o rifle, e atira em João Grilo, matando-o:

CHICÓ

João! João! Morreu! Ai, meu Deus, morreu pobre de João Grilo! [...] Encontrou-se com o único mal irremediável [...].
(SUASSUNA, 2005, p. 113)

Com relação as *Ars Moriendi*, Ariano Suassuna também serviu-se *residualmente* dessa tradição em sua obra. Ainda no *Auto da Compadecida* há uma passagem onde João Grilo, às portas do Inferno, é protegido e orientado pela Compadecida, aproximando-se assim, do *Auto da Alma*, de Gil Vicente, quando a personagem Alma, carregada de coisas mundanais sente cansaço e se entrega às artimanhas do Diabo. Contudo, é salva pelo Anjo. É possível percebermos essa aproximação, no seguinte trecho do *Auto da Compadecida*:

ENCOURADO

Agora você me paga, amarelo! O sacristão, o padre e o bispo fizeram o enterro do cachorro, mas a história foi toda tramada por ele. E vendeu um gato à mulher do padeiro dizendo que ele botava dinheiro.
[...] Depois, foi ele quem matou Severino e o cabra dele, com uma história da gaita [...] história preparada para a mulher do padeiro [...] engana todo mundo [...]

COMPADECIDA (INTERCEDENDO POR JOÃO GRILO)

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, deixe João ir para o Purgatório.
(SUASSUNA, 2005, p. 138-156).

A situação de João Grilo no *Auto da Compadecida* é grave: ele se encontra num embate entre as forças do Bem e as do Mal, carregado de culpas, tendo que seguir seu caminho no Além. Assim, também, se encontrava a personagem Alma no *Auto da Alma*: “cansada” e “carregada” de coisas mundanais. No entanto, Grilo é salvo pela Compadecida e o Diabo se vê derrotado, fato também acontecido na referida obra vicentina. Sendo assim, tais caracteres situacionais de João

Grilo tanto o aproximam do *Auto da Alma* como também são exemplos evidentes da presença *residual* das *Ars Moriendi* na obra Suassuna.

Diante de tais observações verifica-se que os conhecimentos literários e culturais acerca da morte, do macabro e das Danças da Morte, com o passar do tempo, *crystalizaram-se* na mente do povo cristão. A pluralidade de caracterizações e representações que se difundiram e migraram por diversas partes do mundo, portando consigo traços *remanescentes* ressignificados, como vimos neste tópico, no medievo e na contemporaneidade, através da via oral ou pela via escrita, num sentido espacial e temporal, pôde constituir traços *residuais* da morte, do macabro, das Danças da Morte e das *Ars Moriendi* que se fizeram circular por várias épocas, de forma natural, vivos e capazes de originar algo novo, chegando até nós.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *O Homem Diante da Morte*. Vol. I. Trad.: Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: F. Alves, 1989.

ASENSIO, Eugênio. “Las Fuentes de las Barcas de Gil Vicente. Lógica intelectual e imaginación dramática.” In: *Estudos Portugueses*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1974, pp. 59-78.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: UNB, 1999.

BASTIDA, Rebeca Sanmartín. *El Arte de Morir: la puesta en escena de la muerte en un tratado del siglo XV*. Madrid: Iberoamericana, 2006.

BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Gráfica da Coimbra, 1996.

_____. “Danças da Vida e da Morte nas Barcas de Gil Vicente”. In: *Leituras*. Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, n. 11, outono 2002, especial Gil Vicente, p. 81-102.

_____. *Gil Vicente*. Coordenação e Nota Prévia de Carlos Reis. Coimbra: Edições 70, 2008.

_____. “A Copilaçam de todas as obras: o livro e o projeto identitário de Gil Vicente.” In: *Diacrítica*. Revista de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, n. 18/19, 2004/2005, Bocado 200 Anos Depois, p. 178-198.

Bíblia Sagrada. Versão revista e corrigida na grafia simplificada, tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Junta de Educação Religiosa e Publicações/ Imprensa Bíblica Brasileira, 2005.

HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

JORGE, Maria. *Alma*. Lisboa: Quimera, 1993.

INFANTES, Victor. *Las Danzas de la Muerte*. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVIII). Salamanca: Ediciones de la Universidad, 1997.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **A Representação do Diabo no Teatro Vicentino e seus Aspectos Residuais no Teatro Quinhentista do Padre José de Anchieta e no Contemporâneo de Ariano Suassuna**. 2010. *Dissertação de Mestrado em Letras*, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues. **“A Representação da Morte, do Julgamento e da Salvação no Teatro Medieval Português de Gil Vicente e Seus Aspectos Residuais no Teatro Contemporâneo Brasileiro de Ariano Suassuna”**. *Tese de Doutorado em Letras*, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, 2018.

LIMA, Francisco Wellington Rodrigues; PEREIRA, Marcos Paulo Torres; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do; SILVA, Fernanda Maria Diniz da; COSTA, Willian Gonçalves da. (Org.). *Matizes de Sempre-Viva: Residualidade, Literatura e Cultura*. Amapá: UNIFAP, 2020.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho. “Sobre a Arte de Bem Morrer no Outono Medieval”. *Revista Outros Tempos*. Vol. 4. 2007, p. 1-15.

PONTES, Roberto. *Literatura Insubmissa Afrobrasilusa*. Rio de Janeiro/Fortaleza, Oficina do Autor, EDUFC, 1999.

_____. *O Jogo de Duplos na Poesia de Sá-Carneiro*. Fortaleza: Edições UFC, 2012.

_____. MARTINS, Elizabeth Dias. *Residualidade ao Alcance de Todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

_____. MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do. (Organizadores). *Residualidade e Intertemporalidade*. Curitiba: CRV Editora, 2017.

_____. MARTINS, Elizabeth Dias; LEAL, Tito Barros; NASCIMENTO, Mary; CRAVEIRO, William (Organizadores). *Todas as Idades São Contemporâneas: estudos de residualidade literária e cultural*. Macapá: UNIFAP, 2019.

_____. “O viés afrobrasiluso e as literaturas africanas de língua portuguesa”. In: Rita Chaves; Tânia Macedo. (Org.). *Marcas da Diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006, v., pp. 363-372.

_____. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade com Roberto Pontes*, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006a.

_____. *Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade*. Fortaleza: (mimeografado), 2006b.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. “Remanescência e cristalização do espírito medieval através dos heróis da literatura de cordel.” In.: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; CERQUEIRA,

Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do (Org.). *Residualidade e Intertemporalidade*. Curitiba: CRV, 2017.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. “Casa da Flor: Contas de Memória.” In.: PONTES, Roberto; MARTINS, Elizabeth Dias; LEAL, Tito Barros; NASCIMENTO, Mary; CRAVEIRO, William (Orgs.). *Todas as Idades são Contemporâneas: estudos de residualidade literária e cultural*. Macapá: UNIFAP, 2019.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 35 ed., Agir Editora, Rio de Janeiro, 2005.

_____. *Auto da Compadecida*. Edição Especial. Com ilustrações de Manuel Dantas Suassuna, ensaio de Ariano Suassuna e textos de Braulio Tavares, Carlos Newton Júnior, Raimundo Carrero e Barbara Heliodora. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

VASSALLO, Lígia. *O Sertão Medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual [on-line]. <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> [01 /06 /2017 a 01/03/2020].

Recebido em: 02/12/2019
Aprovado em: 10/03/2020
Publicado em: 12/06/2020