



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA**

**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**

**FRANCISCO WELLINGTON RODRIGUES LIMA**

**FORTALEZA – CE  
2010**

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**FRANCISCO WELLINGTON RODRIGUES LIMA**

**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**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras – Área de concentração em Literatura Comparada.

Orientadora: Professora Doutora Elizabeth Dias Martins

FORTALEZA – CE  
2010

**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**

---

FRANCISCO WELLINGTON RODRIGUES LIMA

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_\_\_

Comissão Examinadora:

---

Profª. Dra. Elizabeth Dias Martins  
ORIENTADORA – PRESIDENTE DA COMISSÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

---

Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo  
1º EXAMINADOR  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

---

Profª. Dra. Sarah Diva da Silva Ipiranga  
2º EXAMINADOR

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por  
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593  
tregina@ufc.br  
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

L698r

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 / por Francisco Wellington Rodrigues Lima. – 2010.

287f. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE), 30/06/2010.

Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elizabeth Dias Martins.

Inclui bibliografia.

1-VICENTE,GIL,CA.1465-1536? – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.2-ANCHIETA, JOSÉ DE,1534-1597 – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.3-SUASSUNA,ARIANO, 1927- - CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO.4- TEORIA DA RESIDUALIDADE (LITERATURA).5-DEMÔNIO NA LITERATURA.I- Martins, Elizabeth Dias, orientador. II-Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras. III-Título.

CDD(22ª ed.) B869.2

59/10

## DEDICATÓRIA

*Aos meus pais, Francisco Wilton Lima e Maria do Socorro Rodrigues Lima, que me orientaram pelos caminhos da vida e me apoiaram nessa grande jornada de trabalho.*

*Aos meus irmãos Glória, Mônica, Verônica, Júnior, Jair e Camila, pelo companheirismo de todos os momentos.*

*À Palmira Torres, minha madrastra, a quem tenho apreço e admiração e que muito me ajudou.*

*Aos meus sobrinhos Milena, Mirli, Mireli, Rodrigo, Renan, João Guilherme e Gabriel, que tanto amo.*

*À Fátima dos Santos Rodrigues e Lucas Rodrigues dos Santos Maia, pelo carinho de sempre.*

*A Charles Ferreira, pela amizade e pela presteza em ajudar nas horas difíceis.*

*À Maria das Graça Rodrigues Costa, pela força e vitalidade.*

*Aos meus avós paternos e maternos... que já se foram...*

*A Gisleno Maia, meu amigo de sempre, a quem tanto admiro e devo.*

*Aos amigos Anderson William, Expedito Luis, Juliana Ferreira, Bianca Júdice, Valéria do Nascimento, Nubélia Oliveira, Guaracyane Campelo, Cristiane Borges, Meirice Barbosa, Evanir Morais, Ana Maria de Sousa, Rejane Oliveira, pelos momentos de alegria e de sabedoria.*

*Às amigas Adalucami Menezes, Cássia Alves, Isabel Mônica, Isabel Guimarães, Cíntya Kelly Barroso, Aline Leitão, Polyanna Ervedosa e ao amigo Wesley Ribeiro, pela sincera amizade, pelos empréstimos de livros e por acreditarem em mim.*

*À Graça Medeiros, Sheylla Oliveira, Socorro Medeiros, pela amizade, confiança e pelos trabalhos que juntos realizamos.*

*À Francinice Campos, a quem tanto admiro e que muito me ajudou.*

*Ao humorista e diretor teatral Luciano Lopes, pela confiança, aprendizado e pela amizade de sempre.*

*A Gil Brandão, pelos empréstimos de livros, carinho, confiança e amizade.*

*À Professora Ana Maria César Pompeu, pela amizade, apoio, contribuição e atenção dada ao meu trabalho.*

*Ao Professor Márcio Muniz, pela amizade, confiança e pelo material que muito me ajudou na elaboração da pesquisa.*

*Ao Teatro, pela minha fonte de vida e inspiração.*

*Aos professores e alunos da Faculdade Cearense, por acreditarem no meu trabalho e pela confiança de sempre.*

*À E.E.M. Tecla Ferreira, pelos momentos de aprendizagem e por muito contribuir para a elaboração de minha pesquisa.*

*A Caio Macelo, Ariston e Filipe Marinho, pela força e pelos momentos de alegria e sabedoria.*

*Ao Professor Doutor Roberto Pontes, pela Teoria da Residualidade Cultural e seus ensinamentos literários.*

*A Gil Vicente, pelo seu grande legado cultural e artístico.*

*Ao Padre José de Anchieta, pelas obras que fizeram parte do início da história da Literatura Brasileira.*

*A Ariano Suassuna, por suas obras que enriquecem o cenário teatral contemporâneo brasileiro e mundial.*

*A Padre Cícero Romão Batista, São Jorge, Nossa Senhora de Fátima e Nossa Senhora Aparecida, que sempre me protegeram e me acudiram nas horas de aflição.*

*A Deus, cuja luz me guiou pelo caminho da fé, da felicidade e da segurança.*

## AGRADECIMENTOS

*À Professora Doutora Elizabeth Dias Martins, pela paciência, cordialidade, dedicação nos momentos de orientação, pela amizade e confiança, e pela contribuição que traz para o campo teórico da Literatura, com o desenvolvimento da Teoria da Residualidade.*

*Ao Professor Doutor Orlando Luiz de Araújo, pelas sugestões apresentadas no momento da Qualificação, que muito me ajudaram.*

*À Professora Sarah Diva da Silva Ipiranga, por fazer parte da minha banca examinadora e pela dedicação e atenção à leitura da minha pesquisa.*



Alguns anjos pecaram e foram reclusos nos abismos deste mundo, cárceres para eles, até à condenação final e futura no dia do juízo. Expressa-o com clareza meridiana o apóstolo São Pedro, ao dizer que Deus não perdoou aos Anjos prevaricadores, mas, precipitando-os nas tenebrosas prisões do inferno, reservou para o dia do juízo seu castigo.

(AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus Contra os pagãos*. Parte II. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001, p. 54.)

## RESUMO

Figura emblemática presente no imaginário popular europeu, devido à ascensão do Cristianismo como religião dominante, o Diabo recebeu diversas definições e transformações que o moldaram através dos séculos. Na Literatura Brasileira, em especial, no Quinhentismo e na Contemporaneidade, temos de maneira bastante significativa a representação *residual* de tais personificações do Diabo, seguindo os moldes do imaginário cristão medieval conforme se encontra no *Auto da Alma*, no *Auto da Barca do Inferno*, no *Auto da Barca do Purgatório* e no *Auto da Barca da Glória*, de Gil Vicente. O intuito deste trabalho é demonstrar os aspectos *residuais* da representação do Diabo medieval vicentino no teatro brasileiro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna.

**Palavras-Chave:** Teatro, Medieval, Diabo, *Residualidade*.

## ABSTRACT

Emblematic present figure in the European popular imaginary, due to the ascent of the Christianity like dominant religion, the Devil received several definitions and transformations that moulded it through the centuries. In the Brazilian literature, specially, in the *Quinhentismo* and in the Contemporaneusness, we have in quite significant way the residual representation of such personifications of the Devil, following the molds of the Christian conformable medieval imaginary there is n' *Auto da Alma*, n' *Auto da Barca do Inferno*, n' *Auto da Barca do Purgatório* and n' *Auto da Barca da Glória*, of Gil Vicente. The intention of this work is to demonstrate the *residual* aspects of the representation of the vicentino medieval Devil in the Brazilian sixteenth century theater of the Priest José de Anchieta and the contemporary's Ariano Suassuna.

**Key words:** Theater, Medieval period, Devil, *Residuality*.

## SUMÁRIO

<b>I: Introdução .....</b>	<b>11</b>
<b>1. A Representação do Diabo no Imaginário Popular Medieval.....</b>	<b>23</b>
1.1. A presença do Mal na Cultura Pagã .....	27
1.2. O surgimento e a personificação do Diabo na mentalidade cristã medieval ....	47
1.3. O riso pagão e o riso do Diabo na Idade Média .....	68
<b>2. O Diabo e o Teatro Medieval.....</b>	<b>90</b>
2.1. O Teatro: da Grécia Clássica ao período Medieval .....	91
2.2. Gil Vicente e o Teatro Humanista Português: o Diabo entra em cena .....	113
2.3. O Diabo medieval e seus caracteres no Auto da Alma e na Trilogia das Barcas .....	139
<b>3. As <i>Residualidades</i> do Diabo Vicentino no Teatro do Padre José de Anchieta e de Ariano Suassuna .....</b>	<b>160</b>
3.1 José de Anchieta e o Teatro Quinhentista Brasileiro.....	161
3.2 <i>Resíduos</i> do Diabo medieval e vicentino no teatro anchietano .....	176
3.3 Ariano Suassuna e o Teatro Contemporâneo Brasileiro.....	226
3.4 Os <i>Resíduos</i> do Diabo medieval e vicentino no Teatro Contemporâneo de Ariano Suassuna .....	236
<b>II: Considerações Finais.....</b>	<b>278</b>
<b>III: Referências .....</b>	<b>281</b>

# 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

## I: Introdução

Sendo o Diabo resultado de uma tradição de séculos, elaborado a partir de culturas diversas do universo pagão, mesclando-se mais tarde à mentalidade cristã medieval, a figura representativa do Mal ganhou força e notoriedade na mente das mais diferentes classes sociais da Europa medieval e, mais tarde, no Atlântico Sul, Brasil, graças ao advento de uma das maiores instituições teológicas do mundo, a Igreja Católica.

A representação do Diabo durante toda a Idade Média fez surgir uma série de reflexões sobre o mundo em que vivemos, o homem, o circunstancial e o Criador. Teólogos cristãos elaboraram teorias acerca da origem do Mal, dentre eles, Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino, considerados os pais da teologia cristã. Eis que surgiram então questionamentos em torno do pecado, da tentação sofrida pelo primeiro homem e pela primeira mulher; discussões sobre Deus e o Diabo, o Céu e o Inferno, Anjos e Demônios.

Ninguém jamais recebeu tantas denominações como a figura representante do Mal, o Diabo. Ele ficou conhecido como Satã, Lúcifer, Diabo, Satanás, Demônio, Maldito, Belial etc. Assumiu nomes populares como Pai da Mentira, Anjo Mal, Capiroto, Cão, Coisa Ruim, Espírito do Mal etc. Constituiu-se de inúmeras formas híbridas, dentre elas a de serpente, lobo, bode, corvo.

Sobre sua origem, conforme apontam teólogos e pesquisadores diversos, ainda há uma série de incertezas. Segundo relatos bíblicos, teria sido ele um Anjo de Luz que, ao se revoltar contra a figura divina, foi expulso do Reino Celestial. Era ele um Anjo Serafim, em outras versões, um Anjo Querubim, de linda forma áurea, mas, após sua queda, diante do pecado da soberba, assumiu formas representativas deformadas, pavorosas, que provocaram medo na mentalidade do povo cristão durante quase toda a Idade Média, sendo ele, o Diabo, possuidor e tentador das almas humanas mundanas e más após a morte: o Senhor das Terras Infernais.

De acordo com a tradição do povo cristão medieval, o Diabo tornou-se o grande adversário de Deus e inimigo implacável de Jesus Cristo e de seus discípulos, tendo por missão combater o Bem, e fazer reinar o Mal sobre a terra e os homens.

O opositor de Deus ganhou, ao longo dos tempos, grande proporção nas narrativas de cunho religioso. Ele foi, por exemplo, mencionado cinquenta e três vezes no Novo Testamento e descrito uma vez no Antigo Testamento. Segundo pesquisadores, o Diabo tomou forma a partir do momento em que o pensamento criador e o discurso religioso entraram em jogo, conferindo-lhe vida e concedendo-lhe poder.

Diferentemente de outras narrativas, a história do Diabo colocou-nos diante de uma infinidade de variantes. A pluralidade gerada em torno desse ser enigmático quase sempre revelou um jogo de metamorfoses que, no imaginário do povo cristão medieval, resultou numa série de combinações sobrenaturais envolvendo rituais de invocações ao Maldito, bruxarias, incubatos, possessões, pactos, sabás, licantropia e todo um conjunto de elementos relacionados com a concepção do Mal e com a de seu representante principal, o Diabo.

Satã adquiriu, por volta do século XIII, uma importância crescente, inclusive no mundo das artes. Ele cresceu fértilmente na tradição do povo cristão medieval, justamente no momento em que a Europa procurava uma estabilidade religiosa e política, preparando-se para a conquista do mundo, por volta do século XV. Nesse momento, o Inferno e o Diabo deixaram de ser metafóricos, pois a arte medieval produziu, segundo teólogos e pesquisadores, um discurso preciso e figurativo sobre o reino demoníaco, propagando uma imagem detalhada do Inferno e daquele que o representava.

Tomando grandes proporções nas representações artísticas, o Diabo apareceu, do século XIII ao XV, adornado com insígnias de um poder soberano; representando sempre uma ânsia de subversão que se expressava no registro de seu poder; Satã, Lúcifer, Satanás ou Diabo tornou-se a sombra aterrorizadora da mentalidade cristã medieval.

Nesse período, a popularização desse ser maligno foi incontestável. No Teatro Medieval, por exemplo, seu conceito, surgimento e aparência, voltaram-se para algo extremamente emblemático, variável, contestador, inquietante; e ao mesmo tempo símbolo de medo e, para alívio dos fiéis cristãos, símbolo de derrição.

Esse pluralismo diabólico, que se projetou na sociedade cristã medieval através do fazer teatral, será de grande importância para o desenvolvimento de nossa pesquisa,

uma vez que esta transcorrerá, como veremos a seguir, no campo das artes cênicas, tendo como base as obras que trazem o Diabo, protagonista de nosso estudo, no conjunto dramático de Gil Vicente, principal representante do teatro português humanista do século XVI, e sua projeção *residual* na América do Sul, através do teatro do Padre José de Anchieta, que, notoriamente, principiou a história do teatro quinhentista brasileiro, deixando marcas profundas numa cultura que aqui se constituía, mesclando *substratos mentais* (valores e pensamentos culturais) advindos do além mar medieval, com tradições ainda primitivas dos povos que aqui viviam, transpassando, independente de tempo e de espaço, *resíduos* de uma mentalidade medieval acerca do Diabo, que hoje, em pleno século XXI, cristalizou-se e se atualizou na obra de um dos maiores dramaturgos do Brasil, Ariano Suassuna.

E é através da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, defendida, elaborada e sistematizada por Roberto Pontes, que surge o elo entre o Diabo medieval e sua atuação no teatro humanista português de Gil Vicente e suas *residualidades* no teatro quinhentista do Padre José de Anchieta e no contemporâneo de Ariano Suassuna, sendo esse o objeto do nosso trabalho dissertativo.

Roberto Pontes empregou o termo *residualidade* inicialmente em sua dissertação de mestrado, atualmente publicada em livro, cujo título é *Poesia insubmissa afrobrasílica* (1999), tendo por objetivo demonstrar a presença de resquícios do passado que, ao longo do tempo, acumularam-se na mente humana e que são refletidos em textos de forma involuntária através de estruturas atualizadas<sup>1</sup>.

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<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Hoje, 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 espaço e notoriedade entre alunos e professores pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e outras IES que reconhecem a importância do termo no estudo da tradição cultural e literária de nosso País.

<sup>2</sup> MARTINS, Elizabeth Dias. “O caráter afrobrasílico, residual e medieval no Auto da Compadecida”. In: SOARES, Maria Elias. ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de (Orgs) XVII Jornada de Estudos Linguísticos. Anais. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – UFC/Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste – GELNE, 2000, V.II. p. 264.

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”<sup>3</sup>. Bem sabemos que na cultura do povo do Nordeste do Brasil, por exemplo, é possível encontrar resquícios da época medieval ainda vivos na mentalidade do homem nordestino, inclusive, daquilo que remanesceu acerca do Diabo, *corpus* central de nosso estudo, como bem representou Anchieta no período colonial brasileiro e 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”<sup>4</sup>.

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 resíduo em sua origem. Assim sendo, entende-se por resíduo o compósito de *sedimentos mentais*<sup>5</sup> que *remanescem* de uma cultura para outra. Sobre a transmissão de valores culturais de um povo para outro, o autor diz o seguinte:

Ora, todos sabemos que a transmissão dos padrões culturais se dá através do contato entre povos no processo civilizatório. Assim, pois, com os primeiros portugueses aqui chegados com a missão de firmar o domínio do império luso nos trópicos americanos, não vieram em seus malotes volumes d’*Os Lusíadas* nem rimas de Luis Vaz de Camões, publicados em edições princeps apenas, respectivamente, em 1572 e 1595.

Na bagagem dos nautas, degredados, colonos, soldados e nobres aportados em nosso litoral, entretanto, se não vieram exemplares impressos de romances populares da Península Ibérica nem os provenientes da Inglaterra, Alemanha e França, pelo menos aqueles homens trouxeram gravados na memória os que divulgaram pela reprodução oral das narrativas em verso.

Assim, desde cedo, e à mingua de uma Idade Média que nos faltou, recebemos um repositório de composições mais do que representativo da Literatura oral de extração geográfica e histórica, cujas raízes estão postas na Europa ibérica do final da Idade Média, justamente quando ganhavam definição as línguas românicas.<sup>6</sup>

Essa citação, que relata a bagagem cultural trazida pelos portugueses durante o processo de colonização do Brasil, literária ou revivida na *mentalidade* desse povo,

---

<sup>3</sup> PONTES, Roberto. *Reflexões sobre a residualidade. Entrevista à Rubenita Alves Moreira*. Comunicação na Jornada Literária “A residualidade ao alcance de todos”. Departamento de Literatura da UFC, Fortaleza, julho de 2006.

<sup>4</sup> Idem, *Ibidem*, p. 3.

<sup>5</sup> Roberto Pontes denomina de sedimentos mentais os resquícios do passado que se acumulam na mente humana, por meio de palavras que permanecem em toda a sua história, mesmo em diferentes épocas.

<sup>6</sup> PONTES, Roberto. *Residualidade e Mentalidade Trovadoresca no Romance de Clara Menina*. Rio de Janeiro: comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais, 1999.



torna evidente as características empregadas à *Teoria da Residualidade* e ao termo *resíduo* (o que remanesce de uma cultura para outra, independente do tempo e do espaço) e seus conceitos operacionais: *residualidade*<sup>7</sup>, *crystalização*<sup>8</sup>, *mentalidade*<sup>9</sup> e *hibridismo cultural*<sup>10</sup>. Sobre o assunto em questão, Roberto Pontes ainda 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 investigadas tanto separadamente quanto em conjunto, porque uma implica na outra e ajuda a esclarecer ao mesmo tempo o objeto investigado. São o que em teoria chamamos *conceitos operativos*, ou *operacionais*, isto é, indispensáveis à operação do esclarecimento.<sup>11</sup>

Dessa forma, podemos dizer, resumidamente, que a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* 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.

Dando procedimento ao nosso estudo, vale a pena ressaltar que muitos autores como Massaud Moisés, Raymond Williams, Peter Burke, Georges Duby já dedicaram algumas linhas ao *aspecto residual* da Literatura, porém, nenhum deles se preocupou em sistematizar ou dedicar-se com maior profundidade ao termo cunhado por Roberto Pontes, *residualidade*. Massaud Moisés, por exemplo, crítico literário, reconheceu o *caráter residual* dentro da obra literária. Comparando a obra de Eugênio Sue e de Homero, ele se pergunta e, ao mesmo tempo afirma:

---

<sup>7</sup> *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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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 idéia de longo tempo dos componentes da *École des Annales*.

<sup>10</sup> O *hibridismo cultural* explica que as culturas não seguem caminhos isolados: elas se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam; apresenta sempre a idéia de algo resultante do cruzamento de culturas diferentes. Pode ser estudada pelo seu aspecto literário, artístico ou sócio-cultural.

<sup>11</sup> PONTES, Roberto. *Reflexões sobre a residualidade*. Op.cit., p. 3.

Que seria então resíduo das obras? Seria o que resta delas após a retirada das camadas que envelheceram ou morreram? Se o que fica é mínimo (Eugênio Sue), indubitavelmente se trata de uma obra de inferior categoria; se o que resta é considerável, estamos diante da obra-prima (Homero). Noutras palavras: a obra de Eugênio Sue não resiste a mais superficial crítica, porque tudo ali passou de moda e o núcleo essente carece de interesse. Ao contrário, a obra de Homero resiste sempre, e possivelmente assim permanecerá, à investida dos críticos. De modo mais específico: Eugênio Sue não nos diz mais nada, representa um mundo ultrapassado, enquanto a *Odisséia* contém respostas (ou situações) às perguntas que cada geração formula dum modo novo acerca dos problemas de sempre: Quem sou? Donde vim? Para onde vou? Essas respostas constituem o núcleo residual como se fosse um gigantesco núcleo de urânio a irradiar força. Ainda se poderia ver uma sutileza na comparação entre esses extremos. Eugênio Sue observou a transitividade das coisas e simplesmente as fixou, fator que era do talento de ver o eterno ou o permanente através do fluxo da História. Homero soube precisamente ver nos episódios que poetou a faceta persistente da criatura humana, enquadrando-a em situações que desde sempre se repetem: soube divisar aquilo que perdura para além das contínuas mudanças de tudo. Por isso, Eugênio Sue está esquecido, apesar de sua fama enquanto viveu, e Homero permanece vivo, a despeito das oscilações de gosto.<sup>12</sup>

Massaud Moisés, assim como Roberto Pontes, embora o primeiro nunca tenha sistematizado o termo *residualidade*, como já o dissemos antes, deixa claro que o *resíduo* nunca morre, pelo contrário, permanece vivo nas obras através do processo de recriação artística, qualificado por Pontes de *crystalização*, pois para este, “resíduo não é um cadáver...”. Ele remanesce “dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma”<sup>13</sup>.

O autor da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* ainda nos chama a atenção para aquilo que seria *residual* e aquilo que seria *arcaico*. Para o pesquisador, o *arcaico* é algo fossilizado, presente e atuante apenas no passado, ao contrário do *resíduo*, que deve ser entendido como elemento vivo e que remanesce de uma cultura em outra. Essa distinção feita por Roberto Pontes coincide com a teoria elaborada por Raymond Williams, na obra *Marxismo e Literatura*, sobre a distinção aqui apresentada. Leiamos:

Por “residual” quero dizer alguma coisa diferente do “arcaico”, embora na prática seja difícil, com freqüência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas

---

<sup>12</sup> MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária*. 7 ed. revisada. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 320.

<sup>13</sup> PONTES, Roberto. *Reflexões sobre a residualidade*. Op.cit., p. 3

seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.<sup>14</sup>

No trecho acima, Raymond Williams, assim como Roberto Pontes, destaca a importância do *resíduo cultural* nas obras literárias e na cultura de modo geral. Se pegarmos novamente a citação de Massaud Moisés, podemos concluir que, Homero, grande poeta da Literatura Clássica Grega, trabalhou com diferentes *resíduos*, o que o torna um poeta sempre atual. Já Eugênio Sue representaria o *arcaico*, uma vez que este estaria apenas ligado ao passado, tornando-se ultrapassado. Sendo assim, o *residual* continua vivo no processo cultural; “torna-se um elemento efetivo do presente”<sup>15</sup>.

Para reforçar o conceito de *residualidade*, tomemos o conceito de *mentalidade*, pois para Roberto Pontes, esse é um dos conceitos operacionais de extrema importância para o estudo e desenvolvimento da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*.

O conceito de *mentalidade*, que tem como principais teóricos Lucien Febvre (1938), Georges Duby (1961) e Robert Mandrou (1968), foi elaborado com maior profundidade na Nouvelle Histoire Française, que surgiu com a Escola dos Annales (1929-1989). Segundo esses pesquisadores, a *mentalidade* trata da forma de pensar de uma época. E na concepção de Roberto Pontes, claro que concordando com Febvre, Duby e Mandrou, “as especulações passaram a girar em torno de como viviam os homens num determinado período” e, portanto, a “*mentalidade* não pode ser dissociada do *resíduo*”<sup>16</sup>, pois é a partir dela que o homem pode reconstituir ou reconstruir, cultural e literariamente, uma nova sociedade, uma nova cultura, com uma espiritualidade daquilo que permaneceu vivo e atuante na mente do povo através do tempo.

Duby, ao traçar o conceito de *mentalidade* e de sociedade afirma que “por trás de todas as diferenças e nuances individuais fica uma espécie de resíduo psicológico

---

<sup>14</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 125.

<sup>15</sup> PONTES, Roberto. *Reflexões sobre a residualidade*. Op.cit., p. 3

<sup>16</sup> PONTES, Roberto. *Reflexões sobre a residualidade..* Op.cit., p. 5.

estável, composto de julgamentos, conceitos e crenças a que aderem, no fundo, todos os indivíduos de uma mesma sociedade”<sup>17</sup>. Dessa forma, mediante à coexistência de diversas *mentalidades* numa mesma época e num mesmo espírito, como afirma Roberto Pontes, em harmonia com Duby, esse conceito tornou-se um dos pontos fundamentais da *História das Mentalidades* e, por conseqüência, da história cultural e literária sistematizada por Pontes e a sua *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*. Sobre a *mentalidade*, Pontes afirma o seguinte:

A *mentalidade* tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa. Mas um indivíduo e mais outro indivíduo e mais outro indivíduo, a soma de várias individualidades redonda numa *mentalidade coletiva*. E essa *mentalidade coletiva* se constrói (...) a *mentalidade* é um mecanismo psicológico, sua contextualização é histórica e cultural (...) não se transmite apenas de época para época. Também persiste, quer na forma de *resíduo*, quer na de *arcaísmo* (...) na *mentalidade*, vamos ter sempre uma tensão entre o *antigo* e o *novo*. É por isso que a nossa *Teoria da Residualidade* estuda as manifestações também a partir do ponto de vista da *mentalidade*.<sup>18</sup>

Portanto, entendemos a *mentalidade* como uma “soma de várias individualidades” e que “persiste na forma de *resíduo*”, e vai se construindo de acordo com a história social e cultural de um povo através do tempo. Temos então de reconhecer a definição de *hibridismo cultural*, outro conceito de grande relevância na fundamentação teórica de Roberto Pontes acerca da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*.

Oriundo da Sociologia, o conceito *hibridação cultural* surgiu para designar o inter-relacionamento de diferentes culturas. Esse termo é inicialmente utilizado por Roberto Pontes ao tratar das manifestações literárias de caráter *afrobrasílico*, conceito utilizado pelo autor que se originou da “compreensão de que a identidade nacional de cada povo se dá após uma transfusão de *resíduos culturais*”<sup>19</sup>, cuja principal característica é a junção de elementos históricos, lingüísticos de nações de diferentes partes do mundo, como da África, da América e da Europa.

---

<sup>17</sup> DUBY, Georges. “Reflexões Sobre a História das Mentalidades e Arte” In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n 33, julho, 1992, p. 69.

<sup>18</sup> MOREIRA, Rubenita Alves. Op.cit., pp. 5-8.

<sup>19</sup> MARTINS, Elizabeth Dias. “O caráter afrobrasílico, residual e medieval no Auto da Compadecida”. In: SOARES, Maria Elias. ARAGÃO, Maria do Socorro Silva de (Orgs) XVII Jornada de Estudos Lingüísticos. Anais. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará – UFC/Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste – GELNE, 2000, V.II. p. 264.

O termo *hibridação cultural* foi explorado também por Peter Burke. Segundo o autor, a *hibridação* é um processo que se dá entre contatos de civilizações, no tempo e no espaço, estabelecendo um conflito entre culturas, sociedades e indivíduos. No tocante ao *hibridismo cultural*, Burke afirma:

Exemplos de hibridismo cultural podem ser encontrados em toda parte, não apenas em todo o globo como na maioria dos domínios da cultura – religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música.<sup>20</sup>

Ainda para Peter Burke, o *hibridismo* é um termo ambíguo, escorregadio e, ao mesmo tempo, “literal metafórico, descritivo e explicativo”<sup>21</sup>.

Na concepção teórica de Roberto Pontes, conforme as pesquisas de Burke, a *hibridação cultural*, de modo geral, dá-se pela fusão de elementos culturais em que o tradicional e o moderno se unem, como sugere o mesmo ao utilizar o termo afrobrasílico, sendo esse, um dos pilares da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*. Como lembra Pontes:

Não pode haver índice maior de concentração de *residualidade cultural* do que esse, pois, mescladas História, ficção e língua, no destino de três nações de partes distintas do mundo, África, América e Europa, dá-se ao longo do tempo a *hibridação cultural* alimentadora de uma nova Literatura, a *afrobrasílica*, cuja característica maior vem a ser o fusionamento, numa só expressão, de elementos culturais e lingüísticos originários de três pontos distintos etnicamente.<sup>22</sup>

Sobre a *crystalização*, conceito também relevante para o *corpus* teórico, foi um termo cunhado por Guerreiro Ramos e manifesta-se, segundo o autor, pela sedimentação do popular, elemento responsável pela fixação da identidade nacional. Aqui, a *memória coletiva* é um fator de extrema importância, pois o pesquisador considera que a *memória coletiva*, junto a outros elementos culturais, emocionais e pessoais, complementa-se e reside na memória comum. Além de estudar a *crystalização* como um modo de tratar a *memória coletiva*, Roberto Pontes ainda aponta dois outros: o

---

<sup>20</sup> BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Trad.: Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006, p. 23.

<sup>21</sup> Idem, *Ibidem*, p. 23.

<sup>22</sup> PONTES, Roberto. “O viés afrobrasílico e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”. Conferência proferida em 2003 no II Encontro de Professores de Literaturas Africanas. São Paulo: Alameda, 2006, p. 367.

do *registro* (caracterizado pela preocupação em conservar a memória nacional) e o do *estereótipo* (representado pelo intelectual escolarizado). Sobre o assunto, Roberto Pontes afirma:

O nível da *cristalização* apropria o material gerado pelas camadas dominadas do povo e a obra daí sugerida já é do nível culto, semi-clássica ou clássica, processo pelo qual se constrói um repertório com raízes na *memória coletiva* nacional. As obras assim sugeridas incorporam *resíduos* os mais remotos, e são vazadas numa linguagem coerente com aquilo que exprimem. Nelas materializa-se uma visão do mundo representativa da identidade nacional, universo simbólico que confronta e resiste à homogeneização imposta pelos centros internacionais produtores da cultura de massa, fundada na tecnologia, padronizada por excelência. (...)

Os intelectuais ligados à cultura brasileira, em especial os vinculados aos órgãos oficiais (Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional de Cinema, EMBRAFILME, FUNARTE, Centro Nacional de referência Cultural, Fundação Pró-Memória, entre outros) desenvolveram sua ação quase sempre ao nível do *registro*.

A filosofia informadora do nível do *registro* é documentar para preservar; ou preservar o acervo dos bens públicos culturais existentes em território brasileiro; tombar legalmente os de inestimável valor histórico, cultural e afetivo mais significativos para a comunidade. (...)

... a memória coletiva nacional, ao nível do estereótipo, compreendido este como um processo de aproveitamento do material popular, pela deformação, a caricatura, e o contorno, tanto da linguagem quanto dos problemas erigidos em temas.<sup>23</sup>

De acordo com o trecho acima, sendo a *cristalização* uma sedimentação popular responsável pela fixação da identidade nacional, podemos afirmar então que o *resíduo*, dotado de força viva, sofre refinamentos e transformações por meio da *cristalização* de formas. É o que podemos detectar, seguindo os passos investigativos de Roberto Pontes, nas obras de autores célebres da nossa Literatura que recriaram adequadamente a memória coletiva brasileira, vitalizando nossa cultura, como Cassiano Ricardo, *Martim Cererê* (1928); Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928); Raul Bopp, *Cobra Norato* (1931); Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida* (1956), Sosígenes Costa, *Irarana* (1959).

Assim, seguindo as concepções da *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, é que nos permitiremos investigar a representação do Diabo medieval na obra do dramaturgo português Gil Vicente e seus *resíduos*, incorporados na produção teatral

---

<sup>23</sup> PONTES, Roberto. “Três modos de tratar a memória coletiva nacional”. Comunicação. Anais do 2º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC. Belo Horizonte, 1991.



quinhentista do Padre José de Anchieta e atualizados no teatro contemporâneo brasileiro de Ariano Suassuna.

Para orientação da nossa pesquisa dissertativa, 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 Cultural e Literária*.

A Literatura Comparada, como ciência que propicia uma visão de interdisciplinaridade, torna-se necessária à abordagem do texto literário e de suas confluências históricas, sociais e culturais aí implicadas. Seus conceitos e critérios de comparação permitem a discussão sobre a mentalidade e os aspectos residuais que caracterizam o Diabo medieval e vicentino nas obras do Padre José de Anchieta e Ariano Suassuna. Sobre o método comparativo e sua importância para a investigação literária, Carvalhal afirma:

O estudo comparado de Literatura não se resume em paralelismos binários movidos somente por um ar de aparência entre elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente.<sup>24</sup>

No percurso de nossa investigação, abordaremos, por exemplo, obras de pesquisadores renomados acerca da história da figura representativa do Mal, o Diabo. Incorporaremos também contribuições históricas importantes sobre a cultura pagã, o riso, o teatro, a cultura e a sociedade medieval. Deter-nos-emos em estudos comparativos de textos bíblicos e nos discursos teológicos de Santo Agostinho e de outros nomes importantes da cristandade medieval. Em seguida, utilizaremos os textos teatrais de Gil Vicente para verificarmos a representação do Diabo medieval no teatro português. Depois, tendo como base o teatro de Gil Vicente, buscaremos investigar nos textos do Padre José de Anchieta e de Ariano Suassuna os *resíduos* medievais do Diabo na produção teatral de ambos.

O trabalho dissertativo está dividido em três capítulos: no primeiro, faremos uma análise investigativa acerca da representação do Diabo, inicialmente pela cultura pagã e depois no período medieval, mediante à concepção teológica e à mentalidade cristã

---

<sup>24</sup> CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986, P. 82.

constituída na época. Nessa investigação inicial, focaremos o Diabo e seus caracteres híbridos, sua origem, sua oposição à figura divina e outros fatores característicos importantes. Abordaremos também, ainda nesse capítulo, a relação do Diabo com o riso; a comicidade acerca do Diabo tanto nos relatos orais como na representação artística, inclusive, no teatro vicentino.

O segundo capítulo, dividido em três tópicos, faz, num primeiro momento, um apanhado histórico sobre a história do teatro mundial, da Grécia Antiga à Idade Média. Em seguida, investigaremos o teatro português de Gil Vicente e a representação do Diabo em sete obras importantes do autor. Na terceira parte desse capítulo, faremos uma análise comparativa do Diabo vicentino com o Diabo criado pela Igreja Católica e pela mentalidade cristã do povo medieval, tendo como base a Trilogia das Barcas e o *Auto da Alma*, obras de importante valor cultural e literário, cujo objetivo será destacar caracteres marcantes que envolveram o Diabo desde a sua origem e evolução.

No terceiro capítulo, examinaremos, primeiramente, a produção teatral quinhentista do Padre José de Anchieta bem como sua tradição cultural medieval e renascentista e as possíveis representações *residuais* do Diabo vicentino na obra dramaturgica do autor em questão, tendo como base as obras *Na Festa do Natal* ou *Auto da Pregação Universal*, *Na Festa de São Lourenço*, *Na Aldeia de Guaraparim*, *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte*, *Dia da Assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba*, *Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens* ou *Auto de Santa Úrsula*, *Na Vila de Vitória* ou *Auto de São Maurício*. Num segundo momento, investigaremos a produção teatral e cultural contemporânea de Ariano Suassuna. Nesse instante de nossa pesquisa, abordaremos as obras *Auto de João da Cruz*, *Auto da Compadecida*, *Farsa da Boa Preguiça* e *As conchambranças de Quaderna*.

No término de nosso trabalho, tendo como ponto de partida a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária* sistematizada por Pontes, verificaremos a contribuição de Gil Vicente, Padre José de Anchieta e de Ariano Suassuna para o enriquecimento da Cultura Brasileira, tanto na Literatura quanto no âmbito das artes em geral que, através do tempo, trouxeram a figura representativa do Diabo à cena.



## Cap. I: A Representação do Diabo no Imaginário Popular Medieval

O problema do Mal quase sempre preocupou a humanidade. É um assunto tratado em vários textos bíblicos como os de Jó e de Eclesiastes. Teólogos e pesquisadores já o debateram através de toda a história da Igreja. Para muitos desses pesquisadores e teólogos, é uma questão problemática e indissolúvel.

Santo Agostinho, por exemplo, relata-nos a origem do Mal e ressalta indagações profundas que o perturbaram ao longo de suas pesquisas: seria o representante do Mal uma criação divina? Sobre o assunto, Santo Agostinho afirma o seguinte:

Seu princípio é ser criatura do Senhor. Não existe natureza alguma, mesmo a do mais vil inseto, que não haja sido criada por Aquele de quem procede toda medida, toda beleza, toda ordem, bases indispensáveis de toda concepção, de todo pensamento. Como não seria o autor da criatura angélica, que a existência de sua natureza eleva acima das outras obras de Deus?<sup>25</sup>

De acordo com o pensamento de Santo Agostinho, todas as criaturas foram criadas por Deus, sendo elas boas, sem a existência do elemento do Mal em sua essência. E se o Diabo tornou-se uma figura malévola, segundo Agostinho, foi por causa do seu vício natural às ações contrárias de Deus; devido ao seu afastamento, por vontade própria, da Verdade de Deus. Vejamos o seguinte comentário do autor sobre o assunto:

Nas escrituras chamam-se inimigos de Deus, os que, não por natureza, mas por seus vícios, se lhe opõem aos mandados. Não podendo prejudicá-lo em coisa alguma, mas apenas a si mesmos, são inimigos por sua vontade de resistência, não por seu poder lesivo, por ser Deus imutável e absolutamente inmutável. Esse o motivo de o vício com que resistem a Deus os chamados seus inimigos não ser mal para Deus, mas para eles próprios. E isso por corromper-lhes o bem de sua natureza. Não é contrária a Deus a natureza, mas o vício, por ser o mal contrário ao bem e ninguém poder negar ser Deus o sumo bem. O vício, portanto, opõe-se a Deus, como o mal ao bem.<sup>26</sup>

Entretanto, Vilém Flusser, filósofo alemão, no início da obra *A História do Diabo*, chama nossa atenção para a seguinte passagem bíblica:

---

<sup>25</sup> AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus Contra os Pagãos - Parte II*. Trad. Oscar Paes Leme. São Paulo: Editora Vozes, 2001, p. 35.

<sup>26</sup> Idem, *Ibidem*, p. 63.

No princípio criou Deus o céu e a terra. A terra, porém, era vã e vazia: e as trevas cobriam a face do abismo: e o espírito de Deus era levado sobre as águas. E disse Deus: faça a luz. E foi feita a luz. E viu Deus que a luz era boa; dividiu a luz das trevas. E chamou à luz Dia, e às trevas Noite; e da tarde, e da manhã se fez o dia primeiro<sup>27</sup>

Analisando a passagem bíblica do livro de Gênesis, deparamo-nos com algumas palavras-chave que, segundo Flusser, são intrigantes: a palavra “Deus”, considerada demasiadamente como não sendo um conceito que exprime total exatidão, pois “ultrapassa o terreno conceitual do pensamento”, e a palavra “criação”, uma vez que esse conceito envolve problemas de “ordem ética e estética”. O autor ainda aponta-nos para os termos “trevas”, “abismo” e “luz” e nos deixa algumas outras interrogações que serviram de discussões ao longo do tempo: o que vem a ser “trevas”? Os demônios? O abismo seria o Inferno coberto pela imensidão da ausência de luz e dos seres malévolos? E o que contemplaria a luz? Os Anjos?<sup>28</sup>

Segundo Victor Hellern, Henry Notaker e Jostein Gaarder, a Bíblia também afirma “que o mal existe de fato no mundo e que a humanidade tem o mal dentro de si”; e ainda que a Bíblia fala de “uma força que se opõe a Deus”<sup>29</sup>. E sobre a história da criação e do pecado original, os autores acima afirmam que:

A história da criação fala metaforicamente da “serpente”. Fala das “forças sobre-humanas do mal. De Satã que, segundo a lenda, tinha sido o mais belo de todos os anjos – Lúcifer (portador da luz) – mas foi expulso para as regiões infernais por se opor à vontade de Deus. Fala também de um poder pessoal de oposição a Deus: o Diabo.<sup>30</sup>

Sendo assim, somando a informação de que Lúcifer tenha sido um anjo de luz, de extrema grandeza com os princípios bíblicos, o livro de Gênesis, não seria a “luz” a criação dos anjos e, por desejo de Deus, a criação de Lúcifer, não como ser malévolos, mas como ser benéfico que, por se afastar do amor divino por vontade própria, tornou-se um ser do mal?

Essa indagação perturbou por vários anos a vida de Santo Agostinho e de teóricos diversos os quais resolveram pesquisar a história de Satã. E, como afirma

---

<sup>27</sup> BÍBLIA SAGRADA. Gênesis (1:1-5). Traduzida em Português da Vulgata Latina por Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2009.

<sup>28</sup> FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2005, pp. 31-32.

<sup>29</sup> HELLERN, Victor, NOTAKER, Henry, GAARDER, Jostein. *O livro das religiões*. Trad.: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 22.

<sup>30</sup> Idem, *Ibidem*, p. 152.

Vilém Flusser, falar do Diabo é ser provocativo; ele “conseguiu afrouxar seus limites no curso da história do pensamento”<sup>31</sup>.

Nascido do “contato da angelogonia caldaica com o Mazdeísmo, depois do cativo judaico na Babilônia”<sup>32</sup>, mediante as palavras de Pierre Brunel, Satã, um ser submisso a Deus, tornou-se “feroz” adversário de Deus e contraditor.<sup>33</sup>

A principal encarnação do Mal, o Diabo, tornou-se símbolo de medo e riso durante a Idade Média. Ele foi, como veremos mais adiante, revestido das formas mais diversas para percorrer o mundo e a mentalidade do povo cristão medieval, inclusive, nas representações teatrais, semeando a predição dos castigos da vida após a morte, como acontece em algumas obras de Gil Vicente.

O Diabo ganhou, ao longo do tempo, grande proporção nas narrativas de cunho religioso. Ele foi mencionado, por exemplo, cinquenta e três vezes no Novo Testamento e descrito uma vez no Antigo Testamento. Segundo Pierre Brunel, “Satã toma forma a partir do momento em que o pensamento criador e o discurso religioso entram em jogo, conferindo-lhe vida e concedendo-lhe poder”<sup>34</sup>.

Diferente de outras narrativas, a história do Diabo coloca-nos diante de uma infinidade de variantes; há uma pluralidade e um jogo de metamorfoses que nos deixa frente a frente a “combinações mágicas” que “intervêm evocações, bruxarias, incubatos, possessões, pactos, sabás, licantropia e todo um arsenal” de elementos que adentram na concepção do Mal e de seu representante, o Diabo<sup>35</sup>.

A popularização desse ser malévolos no período medieval foi incontestável. Seu conceito, surgimento, aparência, é algo emblemático, variável, contestador, inquietante. Esse pluralismo em volta do Diabo é importante para o desenvolvimento que acompanhou os estudos dos teólogos desde a suposta origem do ser que representa toda a maldade na mente daqueles que crêem na religiosidade cristã. Segundo Russel:

A história do conceito do Diabo tem profundas implicações para a teologia histórica. Em si mesmos, Deus, anjos e o Diabo não tem história; se eles objetivamente existem, historiadores não podem tomá-los de forma a investigá-los. Historiadores podem somente estabelecer o conceito humano do Diabo. Mas teólogos, como opositoristas dos historiadores, querem perguntar se o conceito

---

<sup>31</sup> FLUSSER, Vilém. Op.cit., p. 32.

<sup>32</sup> BRUNEL, Pierre (Organização). *Dicionário de Mitos Literários*. 4 ed. Trad.: Carlos Sussekind... [et al]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA, 2005, p. 813.

<sup>33</sup> Idem, Ibidem, pp. 813.

<sup>34</sup> Idem, Ibidem, pp. 813-814.

<sup>35</sup> Idem, Ibidem, p. 814.

histórico do Diabo corresponde à realidade ou pelo menos é coerente com ela.<sup>36</sup>

Contudo, podemos observar que a história do Diabo buscou seu desenvolvimento num tipo de construção religiosa e, ao mesmo tempo, etnográfica, induzindo assim o pesquisador a adentrar num contexto histórico-cultural-religioso-psicológico em torno daquilo que chamamos de tradição ou conhecimento popular. Ainda com base no autor acima, lemos que:

A única forma pela qual o Diabo pode ser definido é por meio de sua tradição, e quando se torna tradição também intrincada, incoerente ou fora da trilha, então se torna falsa. Ainda, se a tradição é falsa, então não temos idéia sobre o Diabo em sua totalidade, e muitas declarações feitas a respeito dele são filosóficas e literalmente sem sentido. (...) Mas a validação da crença não é a crença em si; mas sim, a tradição demonstrável do que a comunidade no espaço e no tempo tem acreditado, combinando com a tensão crítica em eliminar distorções e detalhes desnecessários.<sup>37</sup>

Sendo o Diabo um ser envolto de conceitos variados, o importante é salientarmos que o Senhor dos Infernos, como veremos mais adiante, passou a habitar a mentalidade do homem de todos os tempos, sendo atribuídos a ele formas e nomes diversos; tornando-se um elemento de identidade indefinível.

É por essas razões que, nesse capítulo, objetivamos um estudo dirigido à figura representante do Mal, o Diabo, além de levantar-mos uma discussão que propõe diferenciar a origem do Diabo na cultura pagã, concebida como um ser mitológico, e sua origem na mentalidade cristã medieval, como opositor de Deus. Daí, averiguaremos os elementos que o edificaram ao longo dos séculos, inclusive no mundo das artes, no teatro, e seus significados para a existência do ser humano no mundo. Procuraremos também entender as narrativas que conduziram, na Idade Média, o homem cristão a criar a figura do Mal, o Diabo, fazendo assim uma ligação com um dos maiores autores da história do teatro mundial: Gil Vicente.

Para tal estudo, buscaremos informações nos mais conceituados autores que estudaram o fenômeno da história do Diabo como Santo Agostinho, Jeffrey Burton Russel, Alberto Cousté, Robert Muchembled, Carlos Roberto F. Nogueira, Vilém Flusser, dentre outros.

---

<sup>36</sup> RUSSEL, Jeffrey Burton. *Lúcifer: o Diabo na Idade Média*. Trad.: Jorge Luiz Serpa de Oliveira. São Paulo: Madras Editora, 2003, pp. 20-21.

<sup>37</sup> Idem, *Ibidem.*, pp. 20-21.

Entretanto, tendo consciência da construção ou criação da figura do Diabo pelo homem, para darmos início à trajetória de nossa pesquisa sobre o principal representante do Mal na cultura Ocidental, é preciso, neste momento, buscarmos o significado do termo representação e/ou representar para melhor discernimento de nossa pesquisa. De acordo com a visão de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira<sup>38</sup> “representação” e/ou “representar” significa:

Representação: 1. Ato ou efeito de representar(-se). 2. Exposição escrita de motivos, queixas etc., a quem de direito. 3. Coisa que se representa. 4. Aparato inerente a um cargo.

Representar: v.t.d. 1. Ser a imagem ou a reprodução de. 2. Ser um exemplo ou caso concreto de. 3. Significar, denotar. 4. Desempenhar papel em espetáculo teatral, em filme etc. 5. Chefiar missão de (país, governo, instituição) junto a outro. 6. Ser procurador ou mandatário de. 7. Reproduzir; descrever. 8. Desempenhar o papel, as atribuições, a função de. Int. 9. Desempenhar funções de ator, ou como que de ator. P. 10. Apresentar-se ao espírito.

É nesse instigante jogo entre religião, tradição, imaginário e mentalidade que, mergulhando nos diversos saberes, construiremos esse primeiro capítulo, buscando nas mais antigas tradições o elo entre o presente, o passado e o futuro de nossa história popular.

## 1.1 A presença do Mal na Cultura Pagã

O Mal quase sempre esteve presente no mundo e no espírito humano. Desde os primórdios, uma força negativa colocava-se em oposição às forças positivas do Cosmos. O fato é que o Mal acompanhou, como explica Alberto Cousté, durante toda a história humana, “o nascimento da consciência em nossos primeiros pais” e “qualquer representação que fosse acerca do mal, seria complexa em descrevê-la”.<sup>39</sup>

Contudo, para darmos início à trajetória de nossa pesquisa sobre o Mal na cultura pagã, é preciso, neste momento, fazer uma distinção sobre a etimologia das

---

<sup>38</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 637.

<sup>39</sup> COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo*. Trad.: Luca Albuquerque. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 112.

seguintes palavras: Bem e Mal. De acordo com a concepção de Isidro Pereira, o termo “Bem” vem do grego e significa:

Bem – s.m. o que é bom, s.n. virtude, s.f. fortuna; adv. Belamente, bem, nobremente, honradamente, gloriosamente, de modo conveniente, favoravelmente, segundo o direito, justamente, perfeitamente bem; belo, com graça.<sup>40</sup>

Já o termo “Mal”, também de origem grega, segundo o autor significa:

Mal – desgraça, feio, disforme, sujo, defeituoso, falta de qualidades para alguma coisa, covarde, de baixa origem, malvado, criminoso; com má intenção, injustamente, ignominiosamente, infelizmente, desgraçadamente.<sup>41</sup>

Mediante essa distinção entre o bem e o mal, podemos afirmar que a identificação dos deuses pagãos com a figura do Diabo não são acidentais, pois refletem o modo de como a Igreja os conceberam.

De acordo com os mitólogos, os deuses da tradição pagã não eram maus. Mas, assim como os homens eles possuíam virtudes e ações maléficas; eram piedosos, faziam boas ações, eram celebrados com festividades pelo povo. No entanto, podiam ter atitudes malignas; ações maléficas; poderiam ser ambiciosos, impiedosos, invejosos, cruéis, tentadores, perseguidores; cometiam crimes; eram culpados pelas pragas que assolavam o mundo etc. Os deuses pagãos eram ambivalentes. Eles eram atormentados por todas as “tempestades” das paixões humanas, segundo Santo Agostinho. Os deuses perversos eram possuídos por uma necessidade de prejudicar, inflados de orgulho, devorados pelo ciúme, sutis forjadores de enganos. Eram inflexíveis e sempre desviados da justiça<sup>42</sup>.

Portanto, a análise do Mal nas civilizações mais antigas, conhecidas como civilizações clássicas, permitir-nos-á compreender, até certo ponto, como o Diabo se fixou fielmente na mentalidade dos homens, por centenas de anos a fins, principalmente na mente daqueles que viveram o período Medieval, tomando por base as investigações sobre divindades diabólicas que fertilizaram a tradição pagã.

---

<sup>40</sup> PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. 7 ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990, p. 293.

<sup>41</sup> Idem, *Ibidem*, p. 290.

<sup>42</sup> ELIADE, Mircea. *História das Crenças e das Idéias Religiosas I: da Idade da Pedra aos Mistérios de Elêusis*. Trad.: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, pp. 240-246.

Para tal estudo, recorreremos às investigações historiográficas e mitológicas da figura representante do Mal na cultura pagã dos povos mesopotâmicos; depois investigaremos o universo da tradição dos egípcios, em seguida dos persas, indianos, gregos e, finalmente, dos israelenses que, segundo constatações importantes como as de Alberto Cousté, Giovanni Panini, Mircea Eliade, Ioan Couliano dentre outros, a presença desses seres malévolos nas antigas sociedades clássicas e seus caracteres ajudaram, aparentemente, a constituir/representar o Diabo na mente do povo cristão no período medieval.

Primeiramente, faremos uma abordagem investigativa do representante do Mal nos povos da Antiga Mesopotâmia. Segundo Alberto Cousté, a tradição mesopotâmica é uma das mais heterogêneas da Antiguidade, com a característica de que seus deuses não apresentavam conduta ou atributos constantes.

Nessa cultura heterogênea, focaremos o mito de “Sataran”, o deus serpente, cujo nome e atributos recordam fortemente nosso protagonista, sobretudo na divulgada versão hebréia.

A história de “Sataran” está ligada diretamente à narrativa de Innana (Dama do Céu) e Tammuz, seu filho e amante. Segundo a tradição desse povo, Tammuz, o mais antigo dos deuses cíclicos, cujo culto central era a cópula entre o rei e uma sacerdotisa do templo que se realizava na madrugada do primeiro dia do ano, morre e desce aos infernos. A Deusa- Mãe Inanna, potência suprema do panteão caldeu, vai buscá-lo. Apesar de sua imensa autoridade, encontra enormes dificuldades para recuperar o filho-amante; só o consegue quando os deuses infernais, muito a contragosto, dão sua permissão.<sup>43</sup> Nesse contexto, ressaltamos que a figura de “Sataran” será o grande interventor da história incestuosa de Innana e Tammuz, caso parecido com a narrativa do diabo Egípcio, Seth, como veremos mais adiante.

Outra variante cosmogônica da história de “Sataran” e da narrativa de Innana fala de Enlil, demiurgo, nascido de An (Céu) e Ki (Terra), que, chegado à maturidade, provoca a separação dos pais, possui sua mãe e a faz parir todo vivente. Conhecido como o Senhor do Trono, seu culto continha muitos elementos de terror. Ainda segundo Cousté, não é “improvável que tenha sido o Diabo”, tal como nos é “apresentado por Abraão” nas escrituras sagradas do Corão<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p. 115.

<sup>44</sup> Idem, Ibidem, p. 115.



Depois de mencionarmos as figuras de “Sataran” e “Enlil”, verificamos ainda, em pleno apogeu babilônico, segundo Mircea Eliade e Ioan Couliano, o surgimento de “Marduk” deus, que apresenta características infernais. A história desse deus, conforme averiguamos, pode ser encontrada no *Enuma elish*<sup>45</sup> e é contada, resumidamente, da seguinte maneira: Apsu e Tiamat enfrentavam a rebelião dos próprios filhos (como Jeová enfrentou a de seus anjos), e Marduk, um deles, consegue matá-los, usurpando-lhes o poder. Marduk obtém o reinado dos deuses e leva consigo os ventos e os raios para o combate. Nessa grande batalha pelo poder, o diabo mesopotâmico ainda cortou o corpo de Tiamat em duas metades simétricas, fato que alude à criação do mundo.<sup>46</sup>

Nessa narrativa, encontramos semelhanças que se seguem também na história de Lúcifer (anjo de luz) e dos anjos decaídos, bem como na sua rebelião contra Deus que ocasionou na queda do anjo luminoso. A única diferença reside no fato de Marduk matar os pais e apossar-se do poder. Porém, encontramos uma similaridade maior dessa narrativa com a história mitológica de Seth, o diabo egípcio, e com o episódio mitológico do destronamento de Cronos por seu filho, Zeus, deus bastante cultuado e respeitado na Grécia Antiga.

Ainda em se tratando de seres que representaram o Mal na cultura mesopotâmica, verificamos a invenção de Lilith, a mais original história demonológica de todos os tempos, afirma Pierre Brunel. Ela era o terror daqueles que se achavam entregues ao sono, pois era considerada a rainha dos súcubos. Ela obtinha, segundo as narrativas, o sêmen de que necessitava para engendrar monstros. Com o nome de Lamasht, “a bela perversa” dedicava-se a atormentar as mulheres, a quem odiava, no exercício de suas funções fundamentais: complicava os partos, provocava abortos, impedia a amamentação.<sup>47</sup>

Lilith, com a decadência dos acádios e o conseqüente predomínio dos babilônicos, desapareceu, e só iremos encontrá-la em Isaías 34, 14, escrito provavelmente por volta do ano 740 a. C., quando o profeta anuncia o fim do Edom:

---

<sup>45</sup> Poema babilônico da criação. Está associado às festas de ano novo (Akitu), celebradas todas as primaveras na cidade da Babilônia. A narrativa exalta Marduk como o maior dos deuses, e o de grande maldade. COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo*. Trad.: Luca Albuquerque. 2 ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 116.

<sup>46</sup> ELIADE, Mircea. COULIANO P. Ioan. *Dicionário das religiões*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>47</sup> BRUNEL, Pierre (Organização). Op. cit., pp. 582-585.



“Cães e gatos se reunirão ali, e ali se juntarão os sátiros. Também ali Lilith descansará e achará seu lugar de repouso”<sup>48</sup>.

Outro relato de grande importância no qual podemos testemunhar a sobrevivência dos mitos agrários é a história de Mot, filho de El (o Diabo). Segundo os mesopotâmicos, após um combate com um dragão chamado Yam ou Nahar, que terminou com a vitória de Aleyan, o vencedor parece haver sido instalado num palácio real. Mas o benfeitor Aleyan foi assassinado em pleno verão, e de sua descida ao mundo subterrâneo eram símbolos as plantas murchas e o solo ressecado durante a estação do estio. Sua esposa Anath, aparentemente Ishtar desta lenda, empreendeu a busca de seu corpo e, quando encontrou Mot, o adversário, agarrou-o, abriu-o, de cima a baixo com uma foice ritual (harpé), levantou-o, assou-o no fogo, triturou-o numa pedra de moinho, espalhou sua carne sobre os campos e deu-a de comer aos pássaros. Tratou-o, enfim, como ao grão recolhido. Mais tarde, Mot foi ressuscitado e persuadido pela deusa do sol a render-se e reconhecer a beleza de Aleyan, com quem a terra recobrou sua fertilidade.<sup>49</sup>

A narrativa acima nos faz lembrar, mais uma vez, a história de Osíris, Ísis e Seth, dentro das tradições do povo egípcio. É importante observarmos nesses relatos a constante luta pelo poder, as ações cruéis que essas entidades do mal acabam por executar e os significados que essas ações representaram para mentalidade dos pagãos.

Ainda com base na tradição mesopotâmica, temos a presença do Diabo na *Epopéia de Gilgamesh*<sup>50</sup>, o poema mais antigo da humanidade, escrito por volta do século XXII a. C., em pleno apogeu acádio. Nele, o diabo desempenha um papel polivalente, na complexa e atormentada figura de Enkidu, assumindo pela primeira vez a culpa dos homens. Alguns temas importantes da história do mundo e do Diabo são mencionados nesse poema, dentre eles: o par de demiurgos, o dilúvio universal, a árvore do conhecimento, a tentação, o pecado, o elixir da vida eterna etc.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p.117.

<sup>49</sup> Idem, Ibidem, p 117.

<sup>50</sup> Segundo o Poema, Gilgamesh teria sido o rei de Uruk e símbolo de uma das dinastias mais antigas do Império Mesopotâmico. O poema acadiano que chegou até nós foi redigido e desenvolvido por um escriba, provavelmente na metade do período babilônico, com o acréscimo do relato do dilúvio de Atrahasis. Essa versão mais completa da lenda inicia-se com louvor às grandes construções de Uruk, cidade famosa por seu templo de Inana e por seus muros monumentais de tijolos. Gilgamesh foi um rei que, segundo o poema, tirano e com descendência divina (dois terços divino e um terço humano). COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo*. Trad.: Luca Albuquerque. 2 ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, pp. 118-119.

<sup>51</sup> COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p. 119.

Contudo, o que interessa aqui é conhecer um pouco dos seres presentes no mundo mitológico do povo mesopotâmico, em especial, daqueles que representaram o Mal (aqueles que provocaram a desgraça; representaram o feio, o disforme, o sujo, o defeituoso; simbolizaram a falta de qualidades para alguma coisa; provocaram a covardia; os de baixa origem; os malvados, os criminosos; aqueles que agiram com má intenção; provocaram atos injustamente; trouxeram a infelicidade; provocaram o desregramento; os invejosos; os cruéis; os que agiram com imprudência), pois, como podemos observar, suas ações, caracteres e outras possíveis atribuições constituíram o Mal na cultura pagã, que persistiram na mente humana durante a Antiguidade Clássica e contribuíram para a representação do Diabo na Idade Média.

Passemos agora ao diabo egípcio e a suas ações. Desde os tempos mais remotos da Grécia Antiga, o Diabo “passeou ininterruptamente pelo prodigioso vale do Nilo”<sup>52</sup>. Ele foi uma das constantes centrais na cultura egípcia por seu sedentarismo e valores históricos.

No caso do diabo egípcio, interessa-nos citar a figura de Seth, comumente ligada ao mito mais rico da cultura egípcia, Osíris. Consultando a obra de Giovanni Papini, verificamos, de forma singular, o seguinte relato sobre a história de Osíris, Ísis e Seth: Rá, primeiro princípio, é o criador do mundo e da Enéada ou corte dos deuses; Osíris, ainda que como deus possuía características demiúrgicas, é mais Homem Primordial, o equivalente a Adão Kadmon dos cabalistas, o Cristo a um só tempo, deus e homem verdadeiro. Irmão e esposo de Ísis, é também irmão gêmeo de Seth, segundo a lenda mais antiga do mito dos Dióscuros. Esse irmão do deus, idêntico a ele, mas sombrio, cruel, ciumento, orgulhoso, irritável e invejoso, é precisamente o Diabo. (...) Osíris – herói solar, descobridor da agricultura e da palavra que transmitiu aos homens – foi maldosamente convencido por Seth a entrar num sarcófago. Assim que o mau irmão atingiu o seu propósito, selou a arca e atirou-a nas águas do Nilo. Não obstante, Ísis conseguiu recuperar o corpo de seu irmão-amante – cujo *ka* (alma, mas não precisamente no sentido que damos a essa palavra no Ocidente) descera ao reino dos mortos – e se dispôs a ressuscitá-lo sobrevoando o cadáver ( a tradição diz que foi nessas condições que concebeu Hórus, filho e vingador do herói). Antes que a deusa terminasse seu trabalho de ressurreição, Seth escondeu o corpo de Osíris e, para assegurar-se do êxito nessa segunda tentativa, cortou-o em quatorze pedaços, lançando-

---

<sup>52</sup>COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p. 118.

os novamente às águas. Com a ajuda de outras divindades menores, Ísis conseguiu mais uma vez recuperar o *ka* de seu amante do Reino dos mortos e entregou-se à paciente tarefa de reconstituir o corpo mutilado. Chegou praticamente a concluir sua obra, mas faltava algo: o falo de Osíris tinha sido devorado pelos peixes do Nilo. Quando Hórus (deus do clã do falcão, promovido com o tempo a Senhor da Morte, e muito provavelmente a rei unificador em tempos pré-dinásticos) vingou o pai derrotando Seth, não o matou, antes, submeteu-o ao tribunal de Enéada. Esta tampouco condenou-o à morte. Devia, ao contrário, suportar o peso de Osíris por toda a eternidade e, para encerrar o ciclo de identificação com sua vítima, ser emasculado.<sup>53</sup>

Outras variantes da história de Seth revelam que ele permaneceu no Egito por muito tempo e nunca fora vencido, sendo acrescentados atributos terríveis à sua majestade. Ficou conhecido na tradição egípcia como o Senhor das Trevas. Seth “é estéril, o seqüidão, o irracional e o inflexível, a morbidez e o transtorno do mundo: é o mal”.<sup>54</sup> Ele simbolizou quase que todos os atos de perversidade dos seres maléficis da tradição pagã egípcia. Representou a desgraça, a inveja e, em sua essência, teve uma ausência de qualidades benéficas. Tornou-se um ser covarde, pois aprisionou traiçoeiramente o próprio irmão; valeu-se de uma ação com má intenção, de maneira injusta. Por isso também, Seth é o mal.

Ainda na cultura demonológica do povo do Antigo Egito, encontramos Thot, um ser inquietante, cujos caracteres de intermediário entre os deuses e os homens e de mensageiro alado passaram para Hermes dos pitagóricos, depois para Mercúrio da mitologia romana. Ele é considerado “o coração que pensa”<sup>55</sup>. A variante de Thot se liga à figura de Anúbis, o deus da morte com cabeça de chacal, o Senhor do Inferno pagão egípcio.

Outro personagem que também foi portador do mal na tradição demonológica dos egípcios foi Apopi, tido como um ser tenebroso e inflexível guardião da imortalidade. Apopi aparece, segundo a tradição do Antigo Egito, *n’O livro dos mortos*.<sup>56</sup>

---

<sup>53</sup> PAPINI, Giovanni. *O Diabo*. Paris: Flammarion Editora, 1954, pp. 241-242.

<sup>54</sup> Idem, *Ibidem*, p. 242.

<sup>55</sup> COSTÉ, Alberto. *Op.cit.*, p. 121.

<sup>56</sup> *O Livro dos Mortos* faz parte de uma literatura funerária criada pelos egípcios. Da XVIII dinastia (século XVI a. C.) até o período romano, esse livro era posto na Ataúde. Segundo essa obra, munia-se o corpo, para a viagem e o julgamento, de fórmulas mágicas extraídas, na maior parte, dos textos dos sarcófagos, com certas interpretações. Seu conteúdo mágico, acreditava-se aplacavam os deuses. COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo*. Trad.: Luca Albuquerque. 2 ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997, p. 122.

Para finalizarmos, citemos ainda o espantoso e jovial Bes, um ser que se considerava bom amigo dos homens. De acordo com a tradição egípcia, ele era um anão horrível e pançudo, de barba rala e com calda de leopardo. Nele, encontramos uma prefiguração caricatural dos faunos e do bode do sabá medieval. E entre as divindades femininas das trevas, destacamos Nut, cujo corpo despido cobria em arco parte do céu.

Como podemos verificar, a tradição do antigo povo egípcio apresenta seres que, por excelência, revelam-nos o Mal e o seu principal representante, o Diabo, que, com suas terríveis ações como foi possível vermos na história de Osíris, Ísis e Seth, fixou atributos importantes à sua representatividade no imaginário popular cristão medieval.

Do Egito, passemos ao Império Persa, lugar onde a presença do Mal também fez a história do homem. Povo guerreiro, místico e poético, o persa deixou para a humanidade um legado cultural de extrema importância, o Mazdeísmo - movimento religioso de uma moral histórica anterior ao cristianismo, realizado pelo profeta Zaratustra ou Zoroastro, entre 700 e 1000 anos a. C.<sup>57</sup>

O Mazdeísmo de Zoroastro deixou, segundo a tradição persa “a mais extraordinária especulação sobre o fenômeno religioso que o mundo antigo produziu: a concepção dualista, esse coerente e inquietante sistema de pensamento que seria a base do pitagorismo e assinado embaixo por Platão”.<sup>58</sup> Segundo Cousté, a originalidade do pensamento de Zoroastro consistiu na praticidade e humanidade de seu monoteísmo. “Ao mesmo tempo em que reconhece e venera a existência do Primeiro Motor Móvel, delega ao par de demiurgos a responsabilidade de nossos acasos cotidianos”<sup>59</sup>. Portanto, pela primeira vez na história das religiões ergueu-se uma instância teológica que se colocou a favor dos homens, oferecendo-lhes uma participação ativa no universo, sem renunciar a força divina.

Contudo, não é o Mazdeísmo e sua filosofia teológica que nós pretendemos observar, e sim a presença do Diabo, representante simbólico do Mal nesse contexto cultural do povo persa. Para isso, recorreremos à figura de Arimã, “o infinito por baixo”<sup>60</sup>.

O *Avesta*, livro sagrado pertencente à cultura antiga do povo persa, define Arimã como um deus ligado à morte. No entanto, a originalidade do Diabo persa, para Papini, consiste precisamente em sua capacidade de outorgar a vida. Diferentemente do nosso Satanás, Arimã não é um rebelde nem um destruidor, mas um criador. São obras desse

---

<sup>57</sup> COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p.123.

<sup>58</sup> Idem, Ibidem, p.124.

<sup>59</sup> Idem, Ibidem, p.125.

<sup>60</sup> PAPINI, Giovanni. Op. Cit., p. 242.

Diabo as terras e as águas, as plantas e os animais, e é muito possível que este Diabo tenha transferido para as religiões mosaicas a potestade para outorgar favores no reino deste mundo.<sup>61</sup>

Segundo a tradição persa, Arimã é a figura tentadora de Zoroastro (basta aludir ao episódio bíblico da tentação de Cristo, na tradição cristã medieval). No *Avesta*, ele faz duas abordagens a Zoroastro, optando por matá-lo. Para isso, ele manda, na sua primeira tentativa, seu ajudante, Drugia (a peste), mas fracassa. E assim, numa segunda tentativa de ataque a Zoroastro, Arimã dirige-se então a ele e o ataca com uma única tentação, que prefigura o encontro entre Satanás e Cristo durante os quarenta dias no deserto: se renunciar à sua devoção por Ahuramazda, ele o tornará “senhor de todas as terras”, como já tinha feito em outros tempos com o rei Vadaghama. Diante da inflexível fidelidade do profeta, Arimã, derrotado, muda de atitude: mostra-se humilde e suplica-lhe que pelo menos não destrua o que ele criou (o mundo físico, a realidade).<sup>62</sup>

Simbolizando o Mal na cultura persa, Arimã também aparece nas narrativas míticas como aprisionador do mundo e do homem e, segundo uma das profecias de Zoroastro, um dia surgiria sobre a terra um Salvador que derrotaria Arimã e libertaria os homens de sua condição mortal e a luz divina reinaria sobre a terra<sup>63</sup>.

Como podemos perceber, a história de Arimã assemelha-se bastante com a narrativa mítica de Urano e Cronos, na tradição grega, e com a história da tentação de Cristo pelo Diabo, na tradição cristã medieval. Conforme a Bíblia, em Mateus (3: 1-11), Jesus Cristo é tentado várias vezes pelo Maldito, mas este é vencido, conforme veremos a seguir:

Então foi levado Jesus pelo Espírito Santo ao deserto, para ser tentado pelo Diabo. E tendo jejuado quarenta dias e quarenta noites, depois teve fome. E chegando-se a ele o tentador, lhe disse: se és filho de Deus, dize que estas pedras se convertam em pães. Jesus, respondendo-lhe, disse: escrito está. Não só de pão vive o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus. Então tomando-o o Diabo, o levou a Cidade Santa, e o pôs sobre o pináculo do templo, e lhe disse: se és filho de Deus, lança-te daqui abaixo. Porque escrito está que mandou aos seus anjos que cuidem de ti, e eles te tomarão nas palmas, para que não suceda tropeçares em pedra com teu pé. Jesus lhe disse: também está escrito: não tentarás ao Senhor teu Deus. De novo o subiu o Diabo a um monte muito alto, e lhe mostrou todos os reinos do mundo, e a glória deles, e lhe disse: tudo isto te darei, se prostrado me adorares. Então lhe disse Jesus: vai-te Satanás. Porque

---

<sup>61</sup> Idem, *Ibidem*, p.244.

<sup>62</sup> PAPINI, Giovanni. *Op. cit.*, p. 244.

<sup>63</sup> Idem, *Ibidem*, p. 245.

escrito está: ao Senhor teu Deus adorarás, e a ele só servirás. Então o deixou o Diabo; e eis que chegaram os anjos e o serviram.<sup>64</sup>

Tendo em vista a narrativa de Arimã e a passagem bíblica acima, detectamos claramente a questão da tentação divina sobre a adoração da figura do Mal e das coisas terrestres, em ambos os textos. Sendo assim, podemos dizer que as influências da cultura pagã na mentalidade cristã medieval cristalizaram-se firmemente em suas narrativas teológicas acerca do Diabo e sua trivial luta contra Deus e Jesus Cristo.

Vale ressaltar que, de forma também equivalente à narrativa de Urano e Cronos, depois de Arimã, os persas reconhecem ainda como figuras do Mal, Nasav (que se especializava em boicotar tudo aquilo que pudesse multiplicar o número dos homens), Ana Hita (deusa subterrânea com traços de uma ambivalência acentuada: fecunda e estéril, lasciva e casta, apaixonada e desdenhosa) e, ainda, a enigmática figura do Mitra, o sacrificador primordial.

Passemos, nesse momento de nossa pesquisa, ao mundo mítico do Extremo Oriente: a Índia. Segundo teólogos e historiadores, dentre eles Cousté, “a Índia é o país das dez mil línguas e das dez mil religiões”.<sup>65</sup> Ponte entre o Ocidente e o Oriente, a cultura do povo indiano destaca-se pelo sincretismo que sempre envolveu suas fronteiras. Da junção de antigos povos com antigas tradições, como os arianos e os indianos, desenvolveu-se uma das maiores seitas religiosas de todos os tempos: o Hinduísmo<sup>66</sup>. E ainda por volta do ano 1000 a.C. o povo indiano produziu o *Vedas*, saber sagrado, primeiro documento literário escrito em língua indo-européia, sânscrito, e um dos maiores monumentos religiosos da humanidade.

Mas, desse universo cultural indiano, o que nos interessa são as figuras maléficas que constituíram o mundo mítico da Índia, pois o pensamento hindu oferece-nos um dos mais ricos e antigos campos da demonologia universal, em que o Diabo adquire importância de deidade suprema, chegando até a confundir-se com Deus devido à sua presença polivalente.

---

<sup>64</sup> Matues (3: 1-11)

<sup>65</sup> COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p.138.

<sup>66</sup> Diferente de outras religiões mundiais, o Hinduísmo não tem fundador, nem credo fixo nem organização de espécie alguma. Projeta-se como a “religião eterna” e se caracteriza por sua imensa diversidade e pela capacidade excepcional que vem demonstrando através da história de abranger novos modos de pensamento e expressão religiosa. A palavra hinduísta significa simplesmente “indiano” (da mesma raiz do rio Indo), e talvez a maneira de definir o hinduísmo seja dizer que é o nome de várias formas de religião que se desenvolveram na Índia depois que os indo-europeus abriram caminho para a Índia do Norte, de 3 a 4 mil anos atrás. HELLERN, Victor, NOTAKER, Henry, GAARDER, Jostein. *O livro das religiões*. Trad.: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 40.

Primeiramente destacaremos Shiva, o Destruidor, o mais popular dos deuses hindus, o representante infernal da trindade a que pertence (Brahma é o criador, Vishnu, o conservador, Shiva, o destruidor). Conforme a tradição hindu, Shiva possui três rostos, cornos e encontra-se na posição yoga de meditação profunda. É, segundo teólogos e historiadores, a representação mais antiga do Diabo que já chegou até nós (atribui-se-lhe uma antiguidade de 4500 anos).

O culto a Shiva, segundo Cousté, “é o mais jubiloso, o mais forte, desenfreado, feroz e implacável do paganismo. Ele tem como horizonte a destruição de tudo, para que comece de novo”<sup>67</sup>.

Fala-se também da natureza ambígua de Shiva. Segundo Pierre Brunel, ele é tido como destruidor e ao mesmo tempo identifica-se com a morte e o tempo. Para a tradição hindu, ele é Hara (aquele que tira) e, em sua forma mais intensa, Bhairava (o espanto), em sessenta e quatro variantes. Shiva ainda possui um aspecto reparador, é benéfico. Preside os jogos sexuais, a procriação, protege as obras artísticas e sua função criadora<sup>68</sup>.

Embora tenha características profundamente metafísicas, Shiva é comparado ao deus grego Dioniso devido à sua natureza ambígua, e a sua figura está associada aos rituais do lingam (falo) e do yoni (vulva). Além disso, ele é visto como o deus patrono da dança e do teatro, cujas aventuras foram abundantemente reproduzidas nas paredes e em pinturas de algumas cidades indianas. Shiva também aparece como figura central de um grande número de narrativas, por isso, suas inúmeras variações. Ficou conhecido como Mahayogi, Bhutevara, Mahadeva, Nandi Taurino. Nos primeiros Vedas, conforme Pierre Brunel, foi chamado de Rudra, o “uivador”, senhor do raio e arqueiro implacável. Citemos ainda Rahu, uma das variantes de Shiva que significa “o demônio que devora a lua (o eclipse)”; “Yama (senhor da morte e dos infernos, do tempo e da lei)”<sup>69</sup>.

Além de suas numerosas manifestações, Shiva conta com duas entidades maléficas enormemente populares na tradição hindu: Ganesa (representado com a cabeça de elefante e um soberbo abdômem búdico) e Mara (identificado como o tentador de Buda, segundo textos budistas)<sup>70</sup>.

---

<sup>67</sup> COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p. 144.

<sup>68</sup> BRUNEL, Pierre. Op.cit., pp. 711-712.

<sup>69</sup> BRUNEL, Pierre (Organização). Op. cit., pp. 711-719.

<sup>70</sup> PAPINI, Giovanni. Op. cit., p. 244.



Passemos agora ao pensamento grego e aos deuses que foram símbolos e representantes do Mal nesse gigantesco mundo mítico que foi a Grécia Antiga.

De todas as civilizações antigas, a cretense é a mais misteriosa e fascinante e, ao longo dos anos, foi se revelando como o elo perdido que ligava a civilização do Vale do Nilo às do Crescente Fértil<sup>71</sup>, e ambas com os dóricos, aqueus e frígios que “protagonizaram a grande aventura grega”<sup>72</sup>.

Do seu universo cultural, relacionado ao mal ou ao Diabo, encontramos uma tradição eminentemente matriarcal, centrada nas narrativas da Grande-Mãe; são exemplos as pequenas estatuetas ou objetos de madeira talhada que representavam suas divindades. No entanto, as entidades maléficas, os demônios, funcionavam, na mentalidade cretense, como intermediários entre os deuses e os mortais, e eram encarregados de cuidar dos altares das divindades.

Pesquisadores nos falam da criação e da veneração dos ofídios na comunidade cretense. Segundo Cousté, “a serpente era adorada em Creta porque era temida”<sup>73</sup> e seu culto era o mais desenvolvido. O homem cretense rendia-se à serpente.

Sendo assim, Creta deixou para o mundo, há mais de quatro mil anos, a difundida relação entre o Diabo e a serpente, que foi absorvida pelo Egito e pela Babilônia antes de instalar-se no Jardim do Éden.

Mas foi na Grécia Antiga dos séculos VI ao IV a.C. que foi elaborada uma nova concepção do Diabo, tão oposta à aterrorizante visão mesopotâmica ou egípcia quanto à visão estabelecida pelo Cristianismo.

Segundo Jean Pierre Vernant, os gregos trouxeram para a história da humanidade elementos míticos decisivos para a cultura cristã do povo ocidental, dentre eles, o elemento da criação do mundo e dos deuses benéficos e maléficos, assunto nobre por excelência, preferido pelos poetas e filósofos que consagraram ao mito discursos, tratados, hinos e alegorias. O mistério da criação do mundo, por exemplo, foi uma das formas narrativas que adquiriu um extraordinário desenvolvimento em diversas obras literárias da Antiguidade Clássica Grega (*Iliada*, de Homero; *Teogonia*, de Hesíodo; *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo).

Contudo, não podemos negar que o homem grego desenvolveu uma extensa coletânea de rituais e narrativas acerca desses seres divinos. Ligados ao paganismo,

---

<sup>71</sup> Região situada entre os rios Tigres e Eufrates, na Mesopotâmia.

<sup>72</sup> COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p.148.

<sup>73</sup> Idem, Ibidem, p. 150.



cultuados em diversos lugares da Grécia Antiga, os deuses gregos reinavam no céu (Zeus, Hera, Afrodite, Hefestos e outros), na terra (Hades e outros seres), no ar (Aíolos) e na água (Posidon). Eles poderiam agir tanto para o bem, como para o mal. Segundo Jean-Pierre Vernant, os deuses serviam de “modelos” e representavam um papel importante para o homem. Além disso, o mito dos deuses gregos atenderia a uma dupla preocupação social e religiosa: “primeiro, expor a degradação moral crescente da humanidade; em seguida, fazer conhecer o destino, para além da morte das gerações sucessivas”<sup>74</sup>. O divino torna-se um aspecto do mundo humano. Os deuses gregos eram ativos e conseguiam superar seus pais, como no episódio em que Cronos e Zeus lutaram bravamente para estabelecer suas posições no universo.

Papini, no livro *O Diabo*, chama-nos a atenção para todas essas entidades divinas que constituíram a tradição milenar do povo grego. A luta entre Titãs, por exemplo, na concepção medieval cristã, volta-se para o diabólico, assim como acontece também com a maioria dos deuses gregos, como Dioniso, Hades, Afrodite, Ártemis e outros, devido aos seus rituais e relatos com ações maléficas, principalmente, nas grandes epopéias.<sup>75</sup>

Mas, são os deuses também seres demoníacos?

Bem, segundo Isidro Pereira, o termo “Diabo” vem do grego clássico *diábállo*, que significa:

v. lançar através; atravessar, transpor; separar, desunir; dissuadir, desaconselhar, apartar de; atacar, acusar, caluniar”. E ainda do nome *diábalos*: “ad. que desune (inspirando ódio, inveja, etc); s.n. calúnia, maledicência; s.m. caluniador, diabo”<sup>76</sup>.

Já no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, encontramos a seguinte denominação para o nome Diabo:

s.m. 1. espírito do mal; demônio 2. pej. Indivíduo mal, de mau gênio 3. fig. Indivíduo esperto, perspicaz. 4. us. Com intensificador, com idéias de: 4.1. confusão, desordem. 4.2. quantidade excessiva 4.3. esperteza, energia 4.4. descontentamento 5. us. Como realce após pronomes interrogativos 6. indica contrariedade, espanto, impaciência.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad.: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 29.

<sup>75</sup> PAPINI, Giovanni. Op. cit., pp. 251-255.

<sup>76</sup> PEREIRA, Isidro. Op.cit., p. 127-128.

<sup>77</sup> HOUAISS, Instituto Antônio (org.). *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

Percebe-se então, nas duas definições acima, que o significado do nome “Diabo” sempre esteve relacionado a termos como desunir, transpor, separar, termos estes ligados ao mal e atitudes maléficas. Sendo assim, torna-se possível afirmar, mediante as ações de alguns deuses pertencentes à antiga tradição grega, que o diabo viveu por séculos no seio da sociedade grega, regendo vidas e guerras, como veremos adiante.

Entretanto, o diabo Grego, conforme Cousté, é o “único que assume com absoluta clareza o seu papel de Senhor do Conhecimento”<sup>78</sup>. Nele, podemos enquadrar a figura de Dioniso<sup>79</sup> (em seu aspecto orgiástico) e de Orfeu<sup>80</sup> (na gravidade dos mistérios).

De acordo com os costumes da Civilização Grega, o culto ao deus Dioniso realizado pelos devotos em montes e lugares solitários, conduzia todos ao delírio frenético, superando assim a barreira entre a lucidez e o sobrenatural. Ajudados por música excitante, símbolos fálicos, uso abundante de vinho e danças vertiginosas à luz de brandões, os devotos entregavam-se de corpo e alma às potências que transcendem o tempo, o espaço e a vida pessoal do homem. Através da orgia e de outros ritos consagrados ao deus Dioniso, sob o aspecto da embriaguez e da possessão dionisíaca, as ménades e/ou bacantes entregavam-se ao deus. Vejamos um trecho da obra *As Bacantes*<sup>81</sup>, de Eurípedes, que ressalta o culto ao Deus Dioniso<sup>82</sup>:

---

<sup>78</sup> COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p. 150.

<sup>79</sup> Dioniso é um deus muito antigo. É chamado de Dendrítis, deus da árvore (representado com galhos saindo do peito), o que relaciona às velhas divindades da vegetação e da fecundidade, às antigas deusas-mães. Como agrega Deméter: tudo o que fere Deméter fere também Dioniso. Pindaro o denomina de “companheiro de Deméter”. Em Atenas, as festas mais antigas, Antestérias, Apatúrias, Osofórias, são parcial ou totalmente consagradas a ele. Não se sabe muito sobre a origem desse deus. Dizem que ele veio da Trácia, na Ásia Menor. Os antigos ligam seu nome a uma pátria fabulosa, situada nas mais diversas regiões fora do mundo grego, no Cáucaso, na Índia, Etiópia, Arábia, Egito, Líbia. Nem os mitólogos conheciam bem sua origem até recentemente; a maioria deles considerava Dioniso um deus tardio, importado. Filho de Sêmele, segundo a mitologia grega, Dioniso é considerado o deus da vinha, do vinho, do êxtase, da embriaguez, da fertilidade, do sexo e do teatro. BRUNEL, Pierre (Organização). *Dicionário de Mitos Literários*. 4 ed. Trad.: Carlos Sussekind... [et al]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA, 2005, pp. 233-234.

<sup>80</sup> Orfeu é um encantador de montanhas, pois arrasta atrás de si animais e árvores: seu cortejo lembra o famoso cortejo de Dioniso. Assim como o deus Dioniso, ele desce aos Infernos à procura do ser amado, Eurídice. Assim com Dioniso, ele é estraçalhado e decepado. BRUNEL, Pierre (Organização). *Dicionário de Mitos Literários*. 4 ed. Trad.: Carlos Sussekind... [et al]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA, 2005, p. 766.

<sup>81</sup> *As Bacantes* são um hino de louvor a um novo deus no panteão grego – Dioniso, ou Baco, ou Báquio, introdutor do vinho na Grécia – e um elogio fervoroso ao próprio vinho e ao delírio místico. Nela Eurípedes trata de um episódio lendário de Dioniso, já dramatizada por Ésquilo em sua tragédia *Penteu*, de que nos restam apenas fragmentos. No fundo, trata-se de um conflito entre o equilíbrio racional (Penteu não aderiu a entrada de Dioniso em sua cidade, Tebas) e a exaltação religiosa (a fúria do Deus Dioniso conduzindo as mulheres tebanas ao delírio e à loucura de seu culto). A primeira representação dessa peça aconteceu por volta do ano 405 a. C., na Macedônia. EURÍPIDES. *As Bacantes*. Trad.: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 13.

<sup>82</sup> EURÍPIDES. *As Bacantes*. Trad.: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, pp. 100-101.

CORO DAS BACANTES

(...)

Cantamos Báquico com nossos gritos de evoé.

(...)

Glorifiquemos nosso deus Dioniso!  
Feliz é o mortal que, consciente  
da divindade de nossos mistérios,  
santificando sempre sua vida,  
sente que tem alma de devoto,  
e na montanha, entregue às bacanais,  
celebra, depois de purificado  
como se fosse um santo, a sacra orgia  
da Grande Mãe-Cibebe, e enquanto o tirso  
se enfeita com o diadema de hera  
para servir apenas a Dioniso!  
Vamos, bacantes! Vamos, celebrai!

(...)

É doce para nós nos altos montes,  
quando saímos da corrida báquica,  
ficar deitadas na relva abundante  
sob a pele de corsa, e capturar  
um bode para ser sacrificado  
e devorar a sua carne crua

(...)

Vamos, bacantes! Vamos, cintilando  
como as águas do Tmolo, cheias de ouro,  
cantai uníssonas vosso Dioniso  
ao som dos ruidosos tamborins.

O coro das Bacantes mostra o culto religioso em sua forma tradicional. É possível verificarmos, nesse fragmento da obra, uma descrição de seus paramentos: a coroa de hera, o tirso ou bastão adornado com heras e pâmpanos e com uma pinha no alto, a pele de corsa que se ata no pescoço etc. Encontramos ainda o culto orgiaco, o sacrifício de um bode em celebração ao deus, a embriaguez, o delírio, as danças, a batida estridente dos tambores, o desejo da carne etc.

Dessa forma, de acordo com o pensamento cristão, essa seria uma suprema manifestação diabólica, a carne, o desejo corporal como sendo a morada de Satã; levá-la ao frenesi seria a maior homenagem que se poderia fazer ao Diabo.

Já o orfismo, baseava-se no “ritual cognoscivo” em torno da figura lendária do “músico trácio” (inventor mítico da linguagem e demiurgo por ter vencido a morte, descido aos infernos e trazido aos homens a revelação do mundo subterrâneo). Deificado, seus atributos transferiram-se para Hermes (que fora antes, como vimos, o

Thot egípcio e, mais tarde, na cultura romana, aparecendo com o nome do deus Mercúrio), conquistando um posto privilegiado na tradição helênica<sup>83</sup>.

Dentre outras entidades que representavam a figura do Diabo na Grécia Antiga, podemos citar ainda a figura de Eurinomo, aquele que “come a carne dos mortos”<sup>84</sup>; o mito dos titãs, dentre os quais o mais espantoso é Tifon (filho do ódio da deusa Hera contra Zeus, representado na mitologia grega com cabeça de víbora, esposo de Equidna, a serpente, com quem procriou Quimera, Cérbero e as Harpias); Hades<sup>85</sup>, Tártaro<sup>86</sup>, Érobo<sup>87</sup>; Prometeu (aquele que roubou o fogo sagrado – o conhecimento – para oferecê-lo como dádiva aos homens) e os daimones, uma das mais originais criações do povo grego, que, na cultura medieval, emprestou caracteres à personificação do Diabo.

Mas, um dos deuses acima nos chamou a atenção. Foi o caso do deus Prometeu, que, devido a suas ações em favor do homem, dando-lhe o fogo sagrado dos deuses, tornou-se símbolo da condição humana. Segundo Jean-Pierre Vernant, o fogo era algo precioso para os deuses e seu roubo exprime, entre outras coisas, a nova condição humana em seu aspecto duplo: positivo e negativo. Em Hesíodo, o fogo tinha o sentido de “alimentar”; em Ésquilo, “o fogo civilizador”. Contudo, Prometeu é acorrentado no alto de um penhasco, servindo de exemplo para os deuses que ousassem enfrentar a vontade de Zeus. Nesse caso, Prometeu é equivalente ao Diabo por desafiar Deus e por ser expulso do reino celeste por sua soberba; e Zeus, de um outro ponto de vista, em contraste com Prometeu, também equivale ao Diabo cristão, pois ele representa,

---

<sup>83</sup> BRUNEL, Pierre. Op.cit., pp. 766-768.

<sup>84</sup> COUSTÉ, Alberto. Op.cit., p. 150.

<sup>85</sup> Por significar, em etimologia popular, o invisível, o nome Hades (que também significa reino) é raramente proferido: o deus era tão temido, que não o nomeavam por medo de lhe excitar a cólera. Normalmente é invocado por meio de eufemismos, sendo os mais comuns Edoneu e Plutão. BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Vol. I. Rio de Janeiro: Vozes, 1991, p. 475.

<sup>86</sup> Tártaro, abismo insondável, que se encontra sob a terra, não possui etimologia em grego. Na *Teogonia* de Hesíodo, Tártaro, personificado pelo poeta, é, ao lado de Caos, Géia e Eros, um dos elementos primordiais do cosmo. Unindo-se a Géia, foi pai dos monstros Tifão e Équidna, aos quais se acrescentam por vezes a Águia de Zeus e Tânatos, o Gênio da Morte. Nos poemas homéricos e na *Teogonia*, o Tártaro é o local mais profundo das entranhas da terra, localizado muito abaixo do próprio Hades, isto é, dos próprios infernos. Era nesta vasta e horrenda prisão que as diferentes gerações divinas lançavam seus inimigos. Local temido pelos deuses, Zeus se aproveitava do fato para frear-lhes qualquer oposição ou simples ameaça a seu poder. O Tártaro se converteu no local de suplício permanente e eterno dos grandes criminosos mortais e imortais. Lá se encontram Ixíon, Tântalo, Sísifo, Salmoneu, os Alóadas, os Titãs e tantos outros. BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Vol. II. Rio de Janeiro: Vozes, 1991, p. 402.

<sup>87</sup> Érobo, segundo Junito Brandão, é símbolo das trevas inferiores, mas, uma vez personificado, tornou-se filho do Caos e irmão de Nix, a Noite. Bem mais tarde, isto é, a partir dos fins do século VI a.C., quando o Hades, o mundo infernal, foi “geograficamente” dividido em três compartimentos, Érobo ocupou o centro, à igual distância entre os Campos Elísios e o Tártaro. BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Vol. I. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

segundo Jean-Pierre Vernat, “a antiga divindade soberana de um tempo passado; igualmente, a tirania de um poder político que não é regulado pela lei; representa tudo o que é desumano no mundo”<sup>88</sup>.

Passemos agora, num breve relato, da Grécia Antiga para o início do grande Império Romano. A figura do Mal, na religião romana, resulta de uma imigração cultural oriunda de outras culturas, dentre elas, a grega. Coincidiu com a importação do culto de Diana (deusa etrusca das clareiras e dos bosques, senhora das feras selvagens) cujo demoníaco ritual em sua homenagem reunia um grupo de sacerdotes assassinos. Contudo, posterior à helenização do povo romano, podemos incluir entre as entidades maléficas Dioniso (conhecido como deus Baco na tradição romana) e Cibele (distorcida transposição cultural que o povo romano fez ao relacioná-la com a Grande-Mãe frígia, acabando por diabolizá-la).

Outros deuses também contribuíram para a representação do Diabo no Império Romano. Em *O Asno de Ouro*, de Apuleio, ficamos sabendo de cultos ctônicos à Ísis subterrânea por Calígula, Imperador Romano (Século II a. C.). Há ainda resquícios do Diabo, segundo a tradição romana, no caso do suicídio de Antônio, na morte ritual de Cleópatra por intermédio da áspide (culto ctônico de Seth, o Diabo do Nilo) e na grande epopéia *Eneida*, de Vergílio, sendo esta a “obra mestra da demonologia latina”<sup>89</sup>, conforme podemos verificar nos fragmentos retirados da obra. No trecho a seguir, do Livro Sexto, há relatos sobre a descida de Enéias ao Inferno:

No próprio vestibulo, à entrada das gargantas do Orço, o Luto e os Remorsos vingadores puseram seus leitos; lá habitam as pálidas Doenças, e a triste Velhice, e o Temor, e a Fome, má conselheira, e a espantosa Pobreza, formas terríveis de se ver, e a Morte, e o Sofrimento; depois, o Sono, irmão da Morte, e as Alegrias perversas dos espíritos, e, no vestibulo fronteiro, a Guerra mortífera, e os férreos tálamos das Eumênedes, e a Discórdia insensata, com sua cabeleira de víboras atada com fitas sangrentas. (...) Além disso, mil fantasmas monstruosos de animais selvagens e variados aí se encontram: os Centauros, que tem seus estábulos nas portas, e as Cilas biformes, e Briareu hecatonquiro, e o monstro Lerna, assobiando horrivelmente, e a Quimera armada de chamas, e as Górgonas, e as Harpias, e a forma da Sombra Tríplice corpo. (...) Lá estão os reinos que o enorme Cérbero abala com o ladrar da sua tríplice goela (...) <sup>90</sup>

<sup>88</sup> VERNANT, Jean-Pierre. Op.cit., p. 323.

<sup>89</sup> APULEIO, Lúcio. *O Asno de Ouro*. Trad. Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1958.

<sup>90</sup> VERGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

Na descrição acima do poeta romano Vergílio, Enéias depara-se com as mais terríveis criaturas do mal: Cérbero, Harpias, Górgonas, Cilas, Morte, Alegrias Perversas, Lerna e outras criaturas tidas como malévolas na tradição romana; criaturas causadoras de dor e medo. Então, chegamos à conclusão de que, na mentalidade do povo cristão medieval, esses seres malévolos representavam os demônios, estando eles ligados à figura do Diabo.

No entanto, é na cultura do povo de Israel que efetivamente, universaliza-se cada vez mais a visão sobre o Diabo e sua representação na vida cotidiana do Ocidente nos últimos dois mil anos.

A Bíblia, tronco comum das religiões monoteístas mosaicas, explicita o Maligno desde o seu começo, e, pelas escrituras de diversos profetas, fortifica Satã através de seu amplo conceito e representação simbólica. Porém, além da Bíblia, outras fontes chamadas de parabílicas, como o Talmude e seus escólios, os escritos rabínicos angelológicos, a cabala, tradições e relatos assíricos oferecem-nos maiores detalhes sobre o inimigo de Deus durante a formação do pensamento humano acerca do Diabo.

Com base nas tradições judaicas<sup>91</sup>, a figura de Jesus de Nazaré tornou-se inseparável da demonologia da época. E sendo a Bíblia um livro sagrado, não deveria dar lugar ao representante do Mal em suas páginas, mas os profetas dedicaram a Ele detalhes de sua natureza ardilosa, uma vez que o povo de Israel contava com uma tradição oral inesgotável sobre o Diabo, reforçado pelos escritos rabínicos e, também, pelo Talmude.

O Diabo, de acordo com a mentalidade judaica, é representado de diversas formas. No *Livro dos Livros*, o nosso personagem aparece vestindo a pele de uma serpente na lenda de Caim (o proto-assassino) e sua condenada estirpe; em Isaías, por volta do século VIII a. C., o Diabo assume a forma de temível de Lilith. Em outras variantes, Satã assume o aspecto de Moloch (na cultura moabita), de Dagan (para os filisteus) e de Milkon (na concepção dos amonitas); em Tobias, com o nome de Asmodeu, o Diabo é confrontado com o arcanjo Rafael na história que conta o casamento de Sara.

---

<sup>91</sup> A palavra *judeu* deriva de *Judéia*, nome de uma parte do antigo reino de Israel. *Judaísmo* reflete essa ligação. A religião é chamada ainda de “mosaica”, já que se considera Moisés um de seus fundadores. O livro sagrado dos judeus é a Bíblia, uma coleção de textos de natureza histórica, literária e religiosa. A Bíblia judaica equivale ao Antigo Testamento, porém é organizada de maneira um pouco diferente. HELLERN, Victor, NOTAKER, Henry, GAARDER, Jostein. *O livro das religiões*. Trad.: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 98 – 104.



Entretanto, conforme nossas investigações, é no *Livro de Jó*<sup>92</sup>, no prólogo, que nos é apresentada a visão mais complexa e especulativa de Satã, escrita por volta do século V a. C. Segundo a concepção dos teólogos, esta é a mais ousada aparição que encontramos do Diabo no antigo testamento, pois ali ficamos sabendo que um dia “os filhos de Deus apresentaram-se diante do Senhor, e entre eles veio também Satã”<sup>93</sup>. Vejamos a passagem bíblica encontrada no capítulo dois – Maiores Provas – que se segue abaixo:

E sucedeu que em certo dia viessem os filhos de Deus, e apresentando-se diante do Senhor, veio também Satanás entre eles, e pôs-se na sua presença. E disse o Senhor a Satanás: de onde vens tu? Ele respondeu, dizendo: girei a terra, e andei-a toda. E disse o Senhor a Satanás: não tens considerado ao meu servo Jó, que não há outro semelhante a ele n terra, varão sincero e reto, e que teme a Deus, e que se retira do mal, e que ainda conserva sua inocência? Mas tu me tens incitado contra ele, para o afligir em vão. E Satanás respondeu, dizendo: o homem dará pele por pele, e deixará tudo o que possui pela sua vida. E se não, estende a tua mão, e toca-lhe nos ossos e na carne, e então verás se ele te não amaldiçoa cara a cara. Disse pois o Senhor a Satanás: eis aqui ele está debaixo da tua mão, mas guarda a sua vida. Tendo, pois, saído Satanás da presença do Senhor, feriu a Jó de uma chaga maligna, desde a planta do pé até o alto da cabeça.<sup>94</sup>

O que se sabe dessa história é que o Diabo cumpriu bem o seu encargo, reduzindo Jó a mais espantosa miséria moral e física. No entanto, qualquer que seja a conclusão que se extraia do *Livro de Jó* e de outras escrituras sagradas, fica evidente que o Diabo do povo de Israel, de muitos séculos atrás, era uma figura complexa e muito mais interessante que a sua representação na tradição do povo cristão da Europa medieval.

A história da tentação de Jó também se refletiu nos textos dramáticos, em especial, nas peças escritas por Gil Vicente, como o *Auto da História de Deus*. Nessa obra, encontramos um elemento *residual* importante sobre a cultura pagã que se *crystalizou* na mente do povo cristão medieval: o diálogo entre Job e Mundo que trata a respeito da tentação diabólica por ele sofrida. Vejamos:

---

<sup>92</sup> O Livro de Jó é considerado por muitos uma “jóia da literatura mundial”. Com seu suspense e sua construção quase novelesca, ele aborda o significado do sofrimento e da justiça de Deus. HELLERN, Victor, NOTAKER, Henry, GAARDER, Jostein. *O livro das religiões*. Trad.: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 107.

<sup>93</sup> COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p.157.

<sup>94</sup> Jó (2: 1-7).

## MUNDO

Infinitos gados  
e muitos haveres lhe tenho já dados,  
e tudo lhe foi através brevemente;  
porque Satanás o achou excelente;  
todos os seus bens lhe tem assolados;  
e Job paciente.

## JOB

Se os bens do mundo nos dá a ventura,  
também em ventura está quem os tem.  
O bem que é mudável não pode ser bem,  
mas mal, pois é causa de tanta tristeza ...

Outras variantes do Diabo aparecem ainda em narrativas de muitos talmudistas<sup>95</sup>. Podemos citar, por exemplo, a história de Satã na figura híbrida do corvo, que nos é contada no relato do Dilúvio. Vejamos o que dizem os talmudistas:

Antes de enviar a pomba – dispensadora da boa nova de que as águas haviam baixado até a copa das árvores, anúncio simbolizado no raminho de oliveira que traz em seu bico -, Noé enviou o corvo, o qual é uma das figuras emblemáticas do Diabo em suas encarnações zoomórficas: representa sua taciturnidade e sua cogitação (as outras figurações são a serpente, que corresponde a astúcia, e o pavão, representando a soberba), e não parece casual que tenha um papel importante no tema do dilúvio, com tudo o que este possui de refundição da raça humana e da conseqüente renovação do pacto edênico de Deus com os homens. Ao não regressar à arca, o corvo tornou-se o único animal solto no mundo, do mesmo modo que no primeiro pacto o havia sido a serpente ao ser expulsa do paraíso.<sup>96</sup>

O Talmude também reconhece, em sua demonologia, a promiscuidade de incubos e súcubos, além da figura de Aza e Azael, do demônio Sakar, de Eblis, de Belkis (a rainha do Sabá, mencionada na lenda de Hiram, o construtor do templo de

---

<sup>95</sup> Além da Tora escrita, os judeus também tinham regras e mandamentos transmitidos oralmente. Segundo a tradição judaica, no monte Sinai, Moisés recebeu não apenas a “Lei escrita” de Deus, mas ainda a “Lei falada”. Era proibido escrever a Lei falada, pois esta deveria ser adaptada às condições reais de vida em diferentes lugares e época. Porém, depois que os judeus se dispersaram pelo mundo, surgiu o medo de que a Lei falada se perdesse. Assim, decidiu-se registrá-la por escrito, o que foi feito pelos séculos que se seguiram à destruição de Jerusalém. Esse material se chama *Talmud*, palavra hebraica que significa “estudo”. O Talmud contém leis, regras, preceitos morais, comentários e opiniões legais, mas também histórias e lendas que discutem esse conteúdo. Por tanto, os Talmudistas são aqueles que “estudam” e propagam as Leis de Deus na tradição judaica. HELLERN, Victor, NOTAKER, Henry, GAARDER, Jostein. *O livro das religiões*. Trad.: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 108.

<sup>96</sup> COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p.158.



Jerusalém), e a lenda da invenção de Golem<sup>97</sup>, a triste criatura que povoou de espanto os bairros judeus centro-europeus do Renascimento, também encontrado no livro do *Tetragrama*<sup>98</sup>, que seria o tratado nutriz para a fabricação do Golem.

Como podemos observar, Satã sempre esteve presente na vida do homem, desde as mais primitivas sociedades até os grandes Impérios que constituíram a formação do pensamento Ocidental. Seu conceito, atuação e valor simbólico são, de fato, elementos que nos conduzem a uma série de questionamentos e inquietudes. Sua representação emblemática na concepção dos mesopotâmicos, egípcios, persas, hindus, gregos, romanos e judeus nos fascinam, pois o Diabo, como se sabe, é com frequência analisado, refutado, posto sob a luz das mais diversas hipóteses que o cercam.

## 1.2 O Surgimento e a Personificação do Diabo na Mentalidade Cristã Medieval

As primeiras manifestações do representante do Mal, como vimos antes, surgiram por volta do século VI a.C., na Pérsia. Foi através dos conhecimentos do profeta Zoroastro (Zaratustra) que se chegou à figura de Arimã, descrito por ele como sendo "o Príncipe das Trevas"<sup>99</sup>. Arimã, conforme nos relata a mitologia persa, vivia em seu permanente conflito com Mazda, o "Príncipe da Luz". Essas duas divindades expressaram, ao longo dos séculos, a polaridade existente no universo, que regiam o mundo mitológico de Zaratustra.

Entretanto, foi por meio do contato com povos inimigos, dentre eles os persas, que os hebreus tiveram uma influência determinante no Mazdeísmo, pois a tradição desse povo foi um elo fundamental para a personificação do que viria a ser a figura de Satã no Judaísmo e no Cristianismo. É importante ainda salientarmos que, na antiga

---

<sup>97</sup> Segundo Pierre Brunel, o mito de Golem, por pertencer à categoria dos mitos bíblicos, aparece pela primeira vez no Livro dos Salmos, Salmo 139, versículo 16. O autor diz que esta passagem bíblica é interpretada de maneira geral como sendo as palavras do homem que agrade a Deus por havê-lo criado e que rememora para si as diferentes fases de sua criação. Vejamos: "Os teus olhos me viram quando era informe, e no teu livro todos serão escritos; os dias serão formados, e ninguém neles." Conforme explica Brunel, nesse caso, o termo Golem é tido como uma terra ainda não habitada pelo espírito e que aguarda ser vivificada pelo sopro vital. BRUNEL, Pierre (Organização). *Dicionário de Mitos Literários*. 4 ed. Trad.: Carlos Sussekind... [et al]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA, 2005, p. 407.

<sup>98</sup> Supõe-se que o *Tetragrama* é o nome secreto de Deus composto de quatro letras e inclui o princípio animador da vida. COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo*. Op.cit., p. 163.

<sup>99</sup> COUSTÉ, Alberto. Op.cit., p. 126.

língua hebraica, Satanás quer dizer *acusador, caluniador; aquele que põe obstáculos*<sup>100</sup>. Dessa forma, através de assimilações da crença entre espíritos benéficos e maléficos, o Diabo ganharia mais tarde um lugar de destaque no Velho Testamento, transformando-se num poderoso anjo de luz. Segundo a tradição mística, Ele agia como uma espécie de colaborador que servia a Jeová (Deus), para testar a lealdade ou castigar os seus escolhidos, sob autorização divina, como vimos antes no caso de Jó.

A influência persa, seguindo a visão de Carlos Alberto Nogueira, forneceu ao povo hebreu uma concepção dualista do Bem e do Mal no Judaísmo, por meio da assimilação da crença em espíritos benéficos e maléficos, manifestados nos conhecimentos proféticos de Zoroastro. Os Anjos, antes vistos como símbolos da manifestação divina, foram transformados em entidades autônomas (de livre-arbítrio), enquadradas numa hierarquia que justificaria a lenda da revolta de Lúcifer, o “portador da luz”<sup>101</sup>, o serafim mais belo e mais próximo de Deus, expulso do céu e metamorfoseado no Demônio após se deixar dominar pela soberba.

A partir do Século II a.C., uma nova mudança de perspectiva teológica se tornou-se mais evidente, com o desenvolvimento de uma rica literatura sobre o Diabo, de tom apocalíptico, tendo como base, a tradição judaica erudita. No *Livro dos Jubileus* (135-105 a.C.), são mencionados os espíritos malignos acorrentados no "lugar da condenação"<sup>102</sup>. No Testamento dos Doze Patriarcas (109-106 a.C.), pela primeira vez, Satã aparece personalizado na figura de Belial. Os Evangelhos, os Atos dos Apóstolos, as Epístolas de Paulo e o Apocalipse do apóstolo João são pródigos em referências à luta de Satã contra Deus, retomando a lenda inicial de Lúcifer e seus aliados – nada menos que um terço dos anjos - na batalha celestial ocorrida nos primórdios da criação. Sobre o assunto, Carlos Roberto Nogueira diz o seguinte:

A demonologia que inicia o seu aparecimento nos textos apócrifos é retomada de forma ligeiramente modificada – mais sistematizada – no Novo Testamento. Ao contrário de Yahvé no Antigo Testamento, Deus agora possui formidáveis adversários na pessoa de Satã e sua corte de demônios. Os Evangelhos, os Atos dos Apóstolos, as Epístolas de Paulo e o livro do Apocalipse trazem abundantes alusões a essa luta formidável. Daqui por diante, Satã é o grande adversário, tendo por missão combater a religião que acaba de nascer e que será no futuro o Cristianismo; Satã é o inimigo implacável de Jesus e seus

---

<sup>100</sup> PAGELS, Elaine. *As Origens de Satanás*. Trad. Ruy Jungmann. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

<sup>101</sup> NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. 2 ed. São Paulo: EDUSC, 2000, p.18.

<sup>102</sup> Idem, *Ibidem*, p. 20

discípulos, tramando incessantemente a ruptura da fidelidade ao Senhor e pondo a perder os seus corpos e almas.<sup>103</sup>

No entanto, a idéia da representação do Mal emergiu efetivamente no período medieval, sendo fruto, como vimos até agora, de idéias Teutônicas e Cristãs. Sua presença na vida dos homens é anterior ao monoteísmo e ao conseqüente estabelecimento das religiões mosaicas. Os bizantinos, por exemplo, acreditavam, segundo Russel, que o Diabo era uma criatura de Deus.

Deus, não o Diabo, fez o mundo material e o corpo humano; que o Diabo e os outros anjos foram criados bons mas caíram por causa do orgulho; que o Diabo e seus demônios nos tentam para levar para longe de Deus, e se rejubilam com nosso sofrimento e nossa corrupção. (...)

A natureza do Diabo é real e boa, já que ele foi criado por Deus. Mas o Diabo livremente volta a sua vontade ao irreal. Para o degrau que vai, move-se para longe de Deus – que é bondade, existência e realidade – em direção àquele que é privação, inexistência, maldade. De todas as criaturas, o Diabo se moveu para mais longe de Deus e mais próximo do vazio. Como a baixa pressão no centro de um tornado, o vazio do Diabo exerce destruição real e terrível.<sup>104</sup>

A história teológica do Diabo fala de um ser que é “servidor” e “protetor” de Deus, pois o Criador permite que ele tente a humanidade, para que nos ajude a entender e distinguir a virtude do pecado. Era considerado o “macaco de Deus”, já que Satã o imitava em tudo, no que diz respeito aos milagres e prodígios, com a finalidade de confundir os fiéis cristãos<sup>105</sup>.

O Diabo, segundo os teólogos, era o mais perfeito de todos os anjos. Alguns o colocaram no pináculo da hierarquia dos anjos, assumindo a idéia de que Lúcifer tinha sido um Serafim.

A *Bíblia* nos fala da queda de um anjo. Um ser iluminado e de rara beleza que se rebelou contra Deus. Ele só devia obediência e respeito a Deus. E por sua superioridade angelical, Lúcifer (“portador de luz”) foi expulso do Céu, porque não aceitava, como se encontra no Evangelho de Bartolomeu, curvar-se diante da verdade e da criação divina, levando consigo um grande número de anjos que passaram a habitar o mais profundo

---

<sup>103</sup> Idem, *Ibidem*, p. 25-26.

<sup>104</sup> RUSSEL, Jeffrey Burton. *Lúcifer: o Diabo na Idade Média*. Trad.: Jorge Luiz Serpa de Oliveira. São Paulo: Madras Editora, 2003, pp. 26-32.

<sup>105</sup> Idem, *Ibidem*, p. 33.

abismo infernal. “Eu sou o fogo”, vangloriava-se o Arcanjo. “Fui o primeiro anjo formado e sou agora obrigado a adorar o barro e a matéria?”<sup>106</sup> E assim, por negar a mais perfeita criação de Deus, o Diabo originou a rebelião dos anjos e a sua subsequente queda. Ele tornou-se o grande opositor de Deus. Por sua arrogância e soberba, foi condenado ao mais atroz dos castigos: o da incapacidade de amar. Sobre essa colocação Cousté afirma o seguinte:

Deus, antes de criar o mundo, produziu um espírito semelhante a Ele, cumulado com as virtudes do Pai. Depois fez outro, no qual a marca da origem divina se apagou porque foi manchado com o veneno da inveja, e assim passou do bem para o mal... sentiu ciúmes do irmão mais velho que, unido ao pai, assegurou o afeto deste. Este ser que de bom se fez mal é chamado de Diabo pelos gregos.<sup>107</sup>

Na obra intitulada *Anjos Caídos e as origens do Mal*, Elizabeth Clare Prophet ressalta o seguinte: “A Bíblia confirma, em outras passagens, que os anjos caídos foram lançados e entregues às cadeias da escuridão (II Pedro 2:4) – eles não desceram livremente, foram removidos do Céu à força”<sup>108</sup>. Com base em tal afirmação, vejamos a passagem bíblica de Pedro que nos revela a queda de Lúcifer:

Porque, se Deus não perdoou aos anjos que pecaram, mas, havendo-os lançado no inferno, os entregou às cadeias da escuridão, ficando reservados para o juízo.<sup>109</sup>

E ainda no Apocalipse 12 lê-se:

E houve batalha no céu; Miguel e os seus anjos batalhavam contra o dragão, e batalhavam o dragão e os seus anjos; Mas não prevaleceram, nem mais o seu lugar se achou nos céus. E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele. E ouvi uma grande voz no céu, que dizia: Agora é chegada a salvação, e a força, e o reino do nosso Deus, e o poder do seu Cristo; porque já o acusador de nossos irmãos é derrubado, o qual diante do nosso Deus os acusava de dia e de noite.<sup>110</sup>

---

<sup>106</sup> Idem, Ibidem, p. 33.

<sup>107</sup> COUSTÉ, Alberto. Op. cit., p.23.

<sup>108</sup> PROPHET, Elizabeth Clare. *Anjos caídos e as origens do mal*. Trad.: Habib Neto. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2006, p. 29.

<sup>109</sup> II Pedro 2:4

<sup>110</sup> Apocalipse 12:7-10

O Diabo, segundo o *Evangelho do Senhor*, era homicida desde o princípio e não se manteve na verdade, e, sendo infiel à verdade divina, foi expulso da bem aventurada sociedade dos anjos celestiais por seu ato de soberba. “O diabo foi estranho à verdade”.<sup>111</sup>

Outra concepção da queda de Lúcifer que perdurou na Idade Média deu-se na seguinte versão, segundo Elizabeth Clare Prophet: condenado por Deus, O Diabo voltou-se à perseguição humana. O anjo caído logo incorporou-se no Jardim do Éden, disfarçando-se, segundo o Evangelho, de serpente, tendo como principal função levar a cabo sua ação maligna – tentar Adão e Eva, os primeiros seres que habitaram o Paraíso de Deus -, que mais tarde, resultou no Pecado Original.<sup>112</sup>

No teatro vicentino, sobretudo nas peças que focam a figura do Diabo, como veremos no Capítulo II, deparamo-nos com passagens que ressaltam a soberba do Diabo, a sua conseqüente queda e a tentação contra Adão e Eva e, posteriormente, a humanidade. Vejamos as seguintes passagens da obra *Auto da História de Deus*<sup>113</sup> que, certamente, podemos qualificar como *resíduos* do Diabo medieval na obra vicentina:

#### ANJO

Ainda que todas as cousas passadas  
sejam notórias a Vossas Altezas,  
a história de Deus tem tais profundezas,  
que nunca se perdem serem recontadas.

(...)

Portanto o exórdio do auto presente  
começa tratando desde a criação,  
e como Lúcifer tomou gran paixão  
de Deus criar mundo tão resplandecente.

E assi a inveja  
e a sua malícia de inveja sobeja  
por ver nossos padres assi nobrecidos,  
feitos gloriosos, tão esclarecidos,  
que não pelos olhos lhe armaram peleja,  
mas pelos ouvidos.

Entrará primeiro o muito soberbo  
Lúcifer, anjo que foi dos maiores,  
e Belial e Satanás, senhores  
de muita maldade de verbo a verbo.

---

<sup>111</sup> PROPHET, Elizabeth Clare. Op.cit., p. 32.

<sup>112</sup> idem, Ibidem., pág. 32.

<sup>113</sup> VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Vol. II. Com Prefácio e Notas do Prof. Marques Braga. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1959, pp. 171.

No trecho da obra supracitada, vemos o anjo relatar a inveja que Lúcifer sentiu da criação divina e de sua reação perante Deus. Gil Vicente o descreve como um anjo de grandeza, “anjo que foi dos maiores”. E no final do trecho, o autor português ressalta os seres malévolos como - “senhores de muita maldade de verbo a verbo”-, pois, segundo os textos bíblicos, o termo “verbo” refere-se à criação. Eis aqui, portanto, *substratos mentais* do Diabo oriundos da Idade Média que se *crystalizaram* na mente do povo cristão português do século XVI, mantendo-se vivos na obra vicentina. Ainda no trecho abaixo, Gil Vicente reforça a inveja de Lúcifer e Belial à respeito da criação divina. Vejamos:

LÚCIFER

Venho herege do mundo que fez  
o Deus lá de cima tão longo e tão passo,  
feito do nada por tanto compasso,  
tal que pasmado fico eu desta vez.

BELIAL

Mais é de espantar  
do homem e mulher que fez Deus no pomar.

E sobre a tentação de Adão e Eva, Gil Vicente elaborou o seguinte diálogo entre Satanás e Lúcifer:

SATANÁS

Senhor Lúcifer, prazer i não há  
que dê pelos pés ao vencimento,  
alegrai-vos muito e o nosso convento,  
que vosso desejo comprido está.  
Já são derrubados  
Adão e Eva os primeiros casados  
(...)

LÚCIFER

Faço-te Duque e meu Capitão  
dos regnos do mundo até sua fim.  
Pois os pais vencestes, os filhos assi  
trabalha e procura que venham à mão...

Nesse trecho, podemos observar a alegria maléfica de Lúcifer ao saber que Adão e Eva foram contra a palavra de Deus, cometendo assim o pecado original, sendo esta, a vitória do Diabo sobre a figura de Deus: a queda do homem.

No tocante à incerteza da origem de Lúcifer, leiamos a seguinte passagem da obra de Gil Vicente, *A Barca da Glória*<sup>114</sup>, que ressalta o assunto. Eis o diálogo entre o conde e o Diabo:

CONDE  
Há mucho que eres barquero?

DIABO  
Dos mil años ha y mas,  
y no paso por dinero.

Esse trecho da obra vicentina nos coloca diante da incerteza da origem do Diabo e de sua atuação no reino celeste e no meio da humanidade. O autor ainda no mesmo texto faz referência a uma citação bíblica acerca do Diabo, descrevendo-o como o Anjo decaído - aquele que foi banido do paraíso por Deus –, que, pelo pecado do orgulho, ao cair, perdeu sua beleza e brilho angelical, como veremos nos seguintes versos:

IMPERADOR (ao Diabo)  
O maldito querubin!  
Ansi como descendiste  
de Angel á beleguin,  
querrias hacer á mi  
lo que á ti mismo hiciete?

DIABO  
Pues yo creo  
á segun yo ví e veo,  
que de lindo emperador  
hábeis de volver muy feo.

IMPERADOR  
No hará Dios tu deseo.

Portanto, em relação à origem de Satã, é impossível estabelecermos um ponto de partida único sobre sua natureza. Teólogos e historiadores ligam a presença do Demônio a tempos bem antigos, passando pelo processo de criação do cosmos, ligando-o à queda do homem, ao pecado original e à redenção pela morte de Jesus na cruz. Dessa forma, torna-se possível ressaltamos, mais uma vez, *resíduos* que envolveram a figura do Diabo Medieval de uma época para outra e que permaneceram vivos e atuantes na obra de Gil Vicente; *resíduos* estes que se enraizaram na *mentalidade* do povo cristão português do século XVI, através do processo de *hibridação cultural*, ou seja, de

---

<sup>114</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op. cit., p. 125.

representações diversas sobre a figura do mal oriundas de tradições de pagãs e cristãs que se firmaram durante a Idade Média.

Em numerosas oportunidades, segundo Cousté, Russel, Muchembled e Nogueira, sobretudo durante o período de perseguição e imposição de conceitos criados pela Igreja aos cristãos medievais, foram atribuídas ao Diabo inúmeras informações a respeito do seu surgimento e de sua expulsão do reino Celestial. As tradições antigas e a tradição medieval européia atribuíram a Ele uma quantidade incerta de nomes (Satã, Lúcifer, Asmodeu, Satanás, Azazel, Belial, Belzebu, Leviatã, Maligno, Iblis, Arimã, Beijudo, Coxo, Pai da Mentira) e características humanas e animais provenientes de heranças diversas (dragão, leão rugidor, morcego, raposa, lobo, bode, cão, porco, salamandra, a serpente do Gênesis, abelha, mosca, corvo etc) que o moldaram ao longo da história do homem. O Diabo era considerado capaz de se apresentar sob todas as formas humanas imagináveis, com preferência pelos estados físicos criados pelos eclesiásticos, compondo uma imagem que corresponderia à realidade da época. E, gradativamente, o Espírito do Mal passou a povoar a mentalidade do povo cristão da Europa Medieval. Em Gil Vicente, ainda na obra *Auto da História de Deus*<sup>115</sup>, encontramos uma descrição *residual* bem interessante da figura de Lúcifer, Satanás e Belial - nomes que na mentalidade cristã confundem-se e são direcionados ao mesmo ser, embora neste auto o dramaturgo faça uma distinção entre eles. Vejamos o diálogo entre São João, Lúcifer, Satanás e Belial:

#### SÃO JOÃO

Obravas serpentes que em serras andais,  
ó dragos ferozes que estais nos desertos,  
ouvi os secretos que estão encobertos;  
e vós, dromendários, também não durmais;  
e tu, mui serena

fermosa ave Fênix, que tanto sem pena  
a ti mesmo matas por tua vontade  
(...)

E tu, mui soberbo lobo poderoso,  
que trazes as unhas cruéis, e tingidas  
no sangue de ovelhas de pouco paridas,  
aprende de Cristo, cordeiro amoroso:  
e vóis, pombra brava,  
que voais isenta, soberba, alterada,  
em essas montanhas viveis branda vida.  
(...)

E tu raposa, que vives de engano,  
e matas quem ama, sem nenhum temor...

---

<sup>115</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op. cit., p. 171.



Como podemos verificar, nesse trecho da obra, a figura do diabo associa-se a seres animalescos, assumindo assim, características importantes: tanto Lúcifer, quanto Satanás e Belias são chamados pelo santo de “serpentes”. Eis aqui uma alusão *residual* à figura tentadora de Adão e Eva. Ainda no mesmo diálogo, Lúcifer recebe a denominação de Fênix, que na mitologia grega, corresponde a ave que renasce das próprias cinzas. À Belial, São João o chama de “soberbo lobo poderoso” e “pomba brava”, caracteres que o designa como ser cruel “que trazes as unhas cruéis, e tingidas no sangue das ovelhas pouco paridas”. À Satanás, cabe-lhe ser chamado de “raposa vil, que vives só de engano”; ser cauteloso e enganador.

Contudo, a representação do Diabo na *mentalidade* cristã só veio a consolidar-se no século VII d.C. com a ajuda da arte cristã. Isso ocorre quando a figura monstruosa de Satã configura-se nos vitrais, colunas e tetos dos templos sagrados. E quando assume a imaginação dos clérigos e a do povo cristão, abre caminho para as práticas mais obscuras da Idade Média cujo ápice é a instituição dos tribunais da Inquisição, que promoveram, durante boa parte da Idade Média, perseguições às bruxas e aos rituais de adoração ao Demônio – o Sabatismo. Sobre a representação do Diabo Medieval, Carlos Alberto F. Nogueira afirma o seguinte:

O horror diabólico domina as consciências cristãs. Nas igrejas, pregam-se as penas infernais. A fantasia dos eclesiásticos deve chocar, provocar terror: lagos de enxofre, diabos armados de chicote, dragões, égua e piche ferverescentes, fogo e gelo, infinitas torturas. Eis o inferno: livre campo à fantasia, livre curso a todas as crenças tradicionais. O Diabo causa terror e, através de sua figura e de sua ação no mundo, impõe-se um rígido código moral. As narrações se intensificam, crescem e ganham corpo, na forma das visões apocalípticas. O grande dragão da tradição cristã, a suprema força da anarquia, destruição e morte é o Diabo.<sup>116</sup>

Para Muchembled, a invenção do Diabo e do Inferno marcaram o início de uma concepção unificadora do Mal, compartilhada pelo papado e pelos grandes reinos, visando monopolizar os benefícios que esse fenômeno religioso poderia proporcionar, pois o sistema de pensamento que elaborou uma imagem triunfante de Satã na Idade Média assinala um enorme impulso de vitalidade no Ocidente. Ainda sobre o triunfo do Diabo no período Medieval o autor afirma:

---

<sup>116</sup> NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no imaginário cristão*. 2 ed. São Paulo: EDUSC, 2000, p. 77.

O Diabo empurra a Europa para frente porque ele é a face oculta de uma dinâmica prodigiosa, que fundiria em um conjunto único os sonhos imperiais herdados da Roma Antiga e o poderoso cristianismo definido pelo Concílio de Latrão, em 1215. O movimento vem do alto da sociedade, das elites religiosas e sociais, que tentam esses múltiplos fios em feixes. Não é de forma alguma o demônio quem conduz a dança, são os homens, criadores de sua imagem, que inventam um Ocidente diferente do passado, esboçando traços de união culturais que viriam a ser consideravelmente reforçados nos séculos seguintes.<sup>117</sup>

Em relação à imagem do Inferno no período medieval, é imprescindível verificarmos a seguinte passagem da obra *Auto da História de Deus*<sup>118</sup>, de Gil Vicente, que a descreve minuciosamente, como sendo um lugar de trevas, com rios ardentes, atormentador e, ao mesmo tempo, frio e sombrio. Vejamos a fala de Lúcifer direcionada a Satanás em que os elementos *residuais* acerca do Inferno medieval permanecem *crystalizados* na mente dos cristãos portugueses do século XVI:

LÚCIFER (para Satanás)  
Todos aqueles que a morte cá lança  
alcançam per força segura pousada.  
Pois hás-me de encher  
de almas humanas, convém a saber:  
a furna das trevas, ponte das navalhas,  
o lago dos prantos, a horta dos dragos,  
os tanques da ira, os lagos da neve,  
os rios ardentes, sala dos tormentos,  
varanda das dores, cozinha de gritos,  
o açougue das pragas, a torre dos pingos,  
o vale das forcas: - tudo isto arreio.

Ainda sobre a imagem do Inferno, citemos a obra de Dante Alighiere, poema composto de um canto introdutório e de três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso.

Em Dante, encontramos uma imagem interessante do Inferno: não há fogo, nem demônios, nem gritos de condenados. O fundo do Inferno é gélido, um imenso bloco de gelo. A imagem de Lúcifer, o Anjo decaído, é reduzida a um monstro com três bocas, cada uma das quais mastiga um dos três maiores traidores de Cristo e de César (Judas,

---

<sup>117</sup> MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII-XX*. Trad.: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001, p. 18.

<sup>118</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p171.

Brutus e Cassius). Leiamos alguns fragmentos da obra de Dante, *Divina Comédia*<sup>119</sup>, que demonstram a visão do Inferno e da figura do Mal conforme o imaginário cristão medieval:

### CANTO III

(...)

De anjos mesquinhos coro é-lhes unido,  
que rebeldes a Deus não se mostraram,  
nem fiéis, por si sós havendo sido.  
Desdouros aos Céus, os Céus os desterraram;  
nem o profundo Inferno os recebera,  
de os ter consigo os maus se gloriaram.

(...)

### CANTO V

Desci destarte ao círculo segundo

(...)

Lá estava Minos e feroz rangia:  
examinava as culpas desde a entrada,  
dava a sentença como ilhais cingia:  
ante ele quando uma alma desditada  
vem, seus crimes confessa-lhe em chegando,  
com perícia em pecados consumada.  
lugar no Inferno, Minos, lhe adaptado,  
do abismo o círculo arbitra, a que pertença,  
pelas voltas da cauda graduando.

### CANTO VI

(...)

Sou no terceiro círculo, onde escuras,  
eternas chuvas, gélidas caíam,  
pesadas, sempre as mesmas, sempre impuras.  
Saraiva grossa, neve, água desciam  
desse ar pelas alturas tenebrosas:  
no chão caindo infecto ador faziam.

Latia com três fauces temerosas  
Cérboro, o cão múltiplice e furente,  
contra as turbas submersas, criminosas.

Sanguíneos olhos tem, o ventre ingente,  
barba esqualida, as mãos de unhas armadas;  
rasga, esfola, atassalha a triste gente.

Uivam à chuva, quais lebréus, coitadas!  
Mudam de lado sem cessar, buscando  
defensa e alívio as almas condenadas.  
Cérboro, o grande réptil nos visando  
os dentes mostra, as bocas escancara,  
de sanha os membros todos convulsando.

---

<sup>119</sup> ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. 1 volume. Trad.: J. P. Xavier Pinheiro. Prefácio de Raul de Polillo. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre: W. M. Jackson inc. Editora, 1949, pp. 24–39-51.

A obra de Dante, como se pode observar, é bastante rica em detalhes acerca do Inferno, do Diabo e das almas que para lá são destinadas. Foi basicamente essa versão literária de Dante sobre as terras infernais e o Diabo que, durante a Idade Média, por volta do século XIII, propagou-se pela mente do povo cristão medieval europeu.

Embora sua representação concreta não fosse vista, Satã povoou a mente da sociedade cristã medieval tomando, assim como seu nome, formas e ações variáveis. Anão e, ao mesmo tempo, três vezes gigante; corcunda, talhe diminuto, queixo pontudo, crânio em ponta, negro, olhos muito negros, barba de bode, nádegas frementes, orelhas peludas, falo desmesurado, grande nariz. Podia não raro ser vermelho. Vestir-se com esta cor era uma característica marcante do Diabo; ter barba flamejante, que às vezes poderia ser verde; poderia ter olhos faiscantes, dentes rangentes, odor de enxofre, rabo negro, como o da pantera; chifrudo, deformado ou disforme, mau, agressivo; vestimentas sórdidas etc. Vejamos a narrativa contada pelo monge Raoul Glauber, citado por Muchembled, que descreve algumas características do Maligno conforme a mentalidade da época:

Na época em que eu vivia no mosteiro do beato mártir Léger, denominado Champeuax, uma noite, antes do ofício de matinas, ergue-se diante de mim, ao pé de meu leito, uma espécie de anão, de horrível aspecto. Era, pelo que pude perceber, de estatura medíocre, com um pescoço marcado de cicatrizes, uma fisionomia emaciada, olhos muito negros, a fronte rugosa e crispada, as narinas afiladas, a boca proeminente, os lábios polpudos, o queixo fugidio e em ponta, o corpo ereto, uma barba de bode, as orelhas peludas e afiladas, os cabelos em pé, dentes de cão, o crânio em ponta, o peito estufado, as costas corcundas, as nádegas frementes, vestimentas sórdidas, agitado pelo esforço, todo o corpo inclinado para frente. Agarrou a extremidade da cama em que eu repousava, deu ao leito sacudidelas terríveis, e enfim disse: “Você, você não vai ficar mais muito tempo neste lugar.” E eu, assombrado, levanto-me em sobressalto e o vejo, tal como acabo de descrevê-lo.<sup>120</sup>

O narrador, apresenta nessa história um Diabo humanizado, disforme, agressivo, mau, que possivelmente poderia ser encontrado na Idade Média. A noção cristã do Diabo vê-se influenciada por elementos culturais nascidos de tradições tornadas inconscientes, em contraste com uma religião popular cristã mais consciente. A

---

<sup>120</sup> GLAUBER, Raoul. apud MUCHEMBLED, Robert. Op. cit., p. 22.

passagem bíblica do Livro de Zacarias (1: 16-21), descreve uma das principais representações do Diabo: o chifre e sua ação destruidora. Leiamos:

... levantei eu os meus olhos, e pus-me a olhar, e eis que vi quatro chifres. E eu disse ao anjo que falava em mim: que é isto? E ele me respondeu: estes são os chifres que às marradas fizeram ir pelos ares a Judá, e a Israel, e a Jerusalém. Depois me mostrou o Senhor quatro oficiais. E eu lhe disse: que vêm estes fazer? Ele me respondeu, dizendo: estes são os chifres que escornaram aos varões de Judá, um por um, e nenhum deles levantou a sua cabeça; mas estes vieram para lhes meter medo, para abaterem os chifres das gentes que se levantaram com toda a sua força ontra o país de Judá, a fim de o arruinar.<sup>121</sup>

Na Idade Média, na mente dos esclarecidos e do povo, circulava a idéia de que a figura satânica e a de seus auxiliares estavam por toda parte – céu, terra, ar, água. Acreditavam fielmente em pactos entre homens e o Diabo, em troca de fortuna, conhecimento e poder – como é o tema da história de Johannes Faustus, de Heidelberg (1480-1540), retratado mais tarde em *Doutor Fausto*, o famoso drama de Goethe.

O sexo, armadilha predileta do Diabo, tornou-se um caminho para conduzir os homens à perdição. Esse fato curioso, justificou uma das mais conhecidas representações iconográficas do Diabo Medieval – a que o representa com patas de bode, olhos oblíquos e chifres, fazendo-nos lembrar a imagem de Pã - divindade greco-romana que se divertia em orgias.

Acreditava-se também em histórias tentadoras de mulheres que, enquanto dormiam, podiam ser possuídas sexualmente por demônios chamados de incubos, bem como relatos referentes a homens que, freqüentemente, eram possuídos por demônios súcubos, na aparência de belas mulheres. E ainda, relatos de Eremitas do deserto, que se diziam tentados por criaturas infernais.

O Diabo, ainda conforme a mentalidade cristã, era apontado como o causador de quase todas as enfermidades que o povo medieval enfrentava. Os médicos, nesse período, em casos de doenças incuráveis das quais não tinham conhecimento, afirmavam estar diante de possessões demoníacas. Segundo os relatos da tradição cristã medieval, Satã podia entrar no corpo de qualquer vivente, através dos orifícios. O

---

<sup>121</sup> Zacarias, 1: 16-21.

Demônio costumava também ocultar-se sob mil disfarces, desenvolvendo mais ainda a mente fértil do povo medieval acerca do Diabo. Nesse sentido, Muchembled aponta:

O corpo humano era considerado como um envoltório contendo humores cujo equilíbrio definia a saúde. O homem era, por natureza, quente e seco, a mulher fria e úmida, diferentes combinações existindo para dar tipos variados.<sup>122</sup>

No tocante à possessão do Diabo sob os corpos femininos, podemos citar, na obra vicentina, a peça *Auto da Cananéia*<sup>123</sup>, em que ele apossa-se da filha da própria Cananéia e esta pede socorro aos anjos. Vejamos as seguintes passagens do texto que falam sobre o assunto e nos revelam *resíduos* do Diabo medieval na composição do autor português:

BELZEBU

Eu vou ora atormentar  
a filha da Cananéia,  
e quem a de mim livrar  
fará dum rato baleia  
e fará secar o mar.

(...)

CANANÉIA (dirigindo-se ao Senhor Jesus Cristo)

Que minha filha é tentada  
de espíritos que não tem cabo  
e minha casa assombrada,  
minha câmara pintada,  
de figuras do Diabo.  
De mal tão acelerado  
quem se livrará sem ti?

(...)

CANANÉIA

Tem os seus braços torcidos,  
os olhos encarniçados,  
seus membros amortecidos.  
Dá gritos, faz alaridos,  
e o socorro está em ti.  
Senhor, filho de David,  
amerceia-te de mim!

A mentalidade do povo cristão medieval, na concepção de Russel, fez do Diabo um ser vívido, amedrontador, como se pode perceber no trecho acima retirado da obra

---

<sup>122</sup> MUCHEMBLED, Robert. Op. cit., p. 23.

<sup>123</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op. cit., p. 233.

do dramaturgo Gil Vicente. Mas, ao mesmo tempo, o povo cristão, através de histórias engraçadas sobre o Diabo, fê-lo, então, cair no ridículo ou impotente, sendo essas duas últimas caracterizações utilizadas, provavelmente, como forma de alívio da tensão do medo por ele provocado, como também para domesticá-lo. Além disso, na visão de Russel, o Diabo passou a se dividir em uma ou mais personalidades; foi associado a certos lugares e horas do dia; manteve relações sexuais com homens e mulheres; apareceu sob diversas formas (um homem velho, uma mulher velha, uma jovem atraente ou menina, um criado, um pobre, um pescador, um comerciante, um estudante, padre, monge, peregrino, médico, gramático etc) e cores (preto, verde, vermelho).

O Diabo, ainda por volta dos séculos XI e XII, passou, segundo a mentalidade cristã medieval, a ser conhecido como zombeteiro, aterrorizante e causador de medo nas elites da fé, tentando-as ao Mal de todas as formas possíveis e impondo sua presença obsedante aos cristãos simples. Depois, criou-se a concepção de que o Maldito poderia ser enganado, derrotado por santos, aprisionado e também ironizado, produzindo uma imagem risível, como veremos a seguir, nos relatos ou narrativas orais que, segundo Muchembled, contemplam a representação do Diabo na tradição do povo cristão nessa época, destacando caracteres importantes que antes, na cultura pagã, já se propagavam e que na Idade Média contribuíram mais ainda para a representação da figura diabólica no imaginário popular cristão medieval.

Nosso primeiro relato, como aponta Muchembled, remonta aos “cantões suíços”<sup>124</sup>, onde corre a fama de que São Bernardo conseguiu encarcerar o Diabo no claustro da abadia de Clairvaux; nas manhãs de segunda-feira, de acordo com a lenda, os ferreiros costumavam dar três golpes sobre a bigorna vazia, antes de iniciar suas tarefas, para reforçar as cadeias do prisioneiro e impedir que ele escapasse.

Essa pequena narrativa, liga-se às histórias de combates entre santos e demônios. É bem comum, segundo a Tradição Cristã, os santos passarem por um processo de enfrentamento diabólico. Na maioria das vezes, o Diabo é aprisionado ou então foge com medo das forças divinas. É importante também ressaltarmos o lado místico da narrativa, em que os ferreiros, numa espécie de ritual, batem três vezes sobre a bigorna para manter preso o Diabo.

---

<sup>124</sup> Termo utilizado por Muchembled, na obra *Uma História do Diabo: séculos XII-XX*. Trad.: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

Outra história interessante, segundo o autor, é a narrativa do asceta Caradoc, um varão piedoso que parece ter existido durante o ciclo carolíngio. A lenda conta que, tendo o eremita se retirado para uma pequena ilha deserta a fim de melhor praticar suas disciplinas, ele também passou por uma espécie de enfrentamento com o Diabo. O Mistificador apresentou-se diante dele na figura de um jovem respeitoso e tacanho que lhe oferecia seus serviços: “vá embora”, replicou Caradoc, reconhecendo-o. “Não preciso de ti nem dos teus.” O Diabo, porém, não se deu por vencido e insistiu com humildes argumentos: “não venho por qualquer interesse. Apenas percebo que estás só, sem nenhum ajudante. Ofereço-me para ser esse ajudante, se me aceitares. Faço-o gratuitamente, pelo simples prazer de ver-te e de gozar da tua companhia.” Caradoc enfureceu-se e, com violentos insultos, obrigou-o a retirar-se. “O Diabo se foi, decepcionado por não encontrar entre os mortais mais que injúrias como pagas pelos seus oferecimentos.”

Nessa narrativa, Satã tentou empenhar-se numa ação humana, apresentando-se ao eremita como um ser bondoso, buscando no pobre sacerdote a companhia ideal para pervertê-lo ao caminho do Mal. No entanto, foi derrotado pela força da palavra humana.

Na tradição hassídico-centro-européia, conforme Muchembled, encontramos a história de Josué-bem-Levi, rabino tão astuto e prudente que enganou a Deus e ao Diabo no momento decisivo. Cabalista e necromante, Josué tinha feito um pacto diabólico para ter acesso a esse vasto conhecimento. Na hora de sua morte, o credor apresentou-se pontualmente para reclamar a alma de seu devedor. O rabino disse que não haveria inconveniente algum em cumprir o combinado, mas solicitou uma graça antes de descer aos infernos: contemplar, ainda que de passagem, as portas do Céu, de cuja beatitude se havia excluído para sempre. O Diabo concordou, e, assim que Josué se viu à entrada do Paraíso, atirou-se literalmente de cabeça, jurando pelo Deus vivo que não o arrancariam de sua glória. Segundo a moral da fábula, o Criador tomou a cargo de consciência obrigar o rabino a cair em perjúrio e, por esse motivo, consentiu que permanecesse entre os justos.

Dessa forma, enganado, o Diabo enriquecia a mente do povo cristão medieval, pois esses relatos contribuíram para uma desmistificação de Satã num período em que o Maldito espalhava medo, terror, causando assim o ridículo da figura diabólica.

Já a lenda de Santa Juliana, que também humilhou a figura do Tentador, é uma narrativa bastante significativa para as histórias do combate popular cristão medieval, segundo Muchembled. Cristã e casada com um chefe romano, Juliana negava-se a



cumprir com os deveres maritais, enquanto o esposo não abjurasse publicamente o seu paganismo - coisa que o homem não podia fazer, pois os tempos eram de perseguição para a nova seita. Farto dos métodos persuasivos para obter a realização de seu desejo, o marido resolveu mandar desnudar, açoitar e encarcerar a obstinada mulher. Ali foi visitada por um anjo que tentou convencê-la a mudar de opinião. Estranhando aquilo, Juliana permaneceu em oração à espera dos acontecimentos, até que uma voz interior revelou-lhe que o anjo era na realidade um impostor, mas, a partir daquele momento, achava-se sob o seu poder e que ela poderia obrigá-lo a dizer quem era. Interrogado, o contrito visitante confessou ser mesmo um demônio e pediu permissão para retirar-se. Entretanto, a santa não apenas recusou-lhe isso como se vingou de todas as suas humilhações: golpeou-o ao seu bel-prazer até que vieram buscá-la para dar-lhe o suplício. Preso pelo pescoço, arrastaram-no com ela, e, pouco antes de ser decapitada – de acordo com a lenda, atiraram-no dentro de uma latrina, onde o Demônio encerrou sua desafortunada missão.

Além de ser enganado, humilhado e maltratado, o Diabo, conforme o imaginário popular medieval, tornou-se, freqüentemente, vítima de embustes. Um exemplo disso, mediante a tradição alpina, é o caso das pontes de Mosson e de San Claudio, que foram construídas com a colaboração do ser Infernal. De acordo com a lenda, o construtor da Ponte de San Claudio achava-se com dificuldades financeiras para pagar os operários, solicitando assim a ajuda do Maligno em troca da alma do primeiro que atravessasse a ponte depois de pronta. Satã cumpriu a sua parte no acordo, tirando o construtor das dificuldades. Só que este não correspondeu ao auxílio recebido e fez com que um gato fosse o inaugurador da ponte, tributo com que o Diabo teve de resignar-se.

Muitas outras histórias engrandeceram o universo mitológico e lendário do Diabo e a mentalidade cristã do período medieval. Foram muitos os santos e místicos que venceram o Tentador em combate singular. Um dos mais intensos foi o episódio do convertido trovador Jacopone de Todi, poeta italiano do século XIII, que narrou o seu confronto triunfante com a figura demoníaca. O trovador conta que o Diabo lhe previu uma vida de santo, tentando-o com fama e boa reputação entre as línguas do mundo inteiro. E ainda relata que o Enganador mudava de aparência todas as vezes que sua estratégia o exigisse. Mas o valente Jacopone o combateu corajosamente e Satã foi derrotado e humilhado<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> MUCHEMBLED, Robert. O.cit., pp. 143-174.

Na trama do imaginário, o Diabo assume uma corporação, qualifica-se num ser emblemático, temido e ao mesmo tempo cômico; torna-se um “dispositivo oratório”<sup>126</sup> que perpassa por personagens ou figuras históricas ou ainda figuras lendárias; semeia provas nos discursos, constrói verdades, ancora o imaginário no real, como nesses relatos que constituem o acervo popular medieval europeu.

Contudo, a figura do Diabo adquiriu, por volta do século XIII, uma importância crescente, inclusive no mundo das artes. Lúcifer cresceu no mesmo momento em que a Europa procurava uma estabilidade religiosa e política, preparando-se para a conquista do mundo, no século XV. O Inferno e o Diabo, a partir de então, deixaram de ser algo metafórico, pois a arte medieval produziu, na visão de Muchembled, “um discurso preciso, muito figurativo, sobre o reino demoníaco, colocando detalhadamente, a título de exemplo, a noção de pecado, a fim de induzir o cristão à confissão (...)”<sup>127</sup>.

Porém, a acentuação de traços negativos e maléficos de Satã foi assinalada a partir do século XIV, quando as histórias contadas e suas representações artísticas não mais se limitaram ao mundo monástico, entretecendo cada vez mais o universo dos laicos em que se colocou o poder e a soberania acima de tudo. O Diabo adquiriu proporções no mundo das artes, viu-se adornado com insígnias de um poder soberano, representando quase sempre uma ânsia de subversão que se expressava no registro de seu poder; Lúcifer tornava-se a sombra aterrorizadora da mentalidade cristã medieval. Assim relata Muchembled:

No entanto, as imagens diabólicas e as que serviam como ilustração da soberania real eram produzidas pelos mesmos artistas. Não é surpreendente constatar que eles adornavam Satã com as marcas emblemáticas do poder terrestre mais importante a seus olhos, acrescentando-lhe um simbolismo negativo, para desvalorizar o poder do demônio, como era de esperar. A majestade do senhor dos infernos afirma-se sobretudo no século XV. Em 1456, a homenagem de Teófilo ao diabo o apresenta sobre um trono colocado em cima de um estrado, coroado, cetro na mão, principescamente vestido de branco, cercado de conselheiros sentados e ricamente vestidos. As fisionomias demoníacas dos últimos e as patas animais de Satã indicam, porém, que as aparências são enganosas.<sup>128</sup>

Contudo, a imagem do Diabo transformou-se no final da Idade Média, pois, a partir do século XV, a demonologia buscava lentamente desenvolver-se como a ciência

---

<sup>126</sup> Idem, *Ibidem*, p. 34.

<sup>127</sup> Idem, *ibidem*, p. 35.

<sup>128</sup> Idem, *Ibidem.*, p. 38.

do Demônio, recobrando as crenças da tradição cristã medieval, tornando-se cada vez mais uma obsessão na cultura europeia.

Nesse mesmo período, Satã liga-se ao Sabbat. A feitiçaria satânica virou ao longo da Idade Média, uma explosão herética. As numerosas heresias do século XV e o florescimento do mito do Sabbat forneceram subsídios para o fortalecimento do Diabo.

O Sabbat, conforme Muchembled, chamado nos documentos de “Sinagoga”, adquiriu igualmente o sentido de reunião noturna das feiticeiras. Sobre o sabbatismo Muchembled afirma:

Esta transferência foi realizada em um contexto cultural e espiritual bastante preciso, essencialmente nas terras do duque de Savóia-Piemont, Amédée VIII, que compreendiam a Savóia, o Dauphiné, quase toda a Suíça de língua francesa atual, o nordeste da Itália e atingiam os territórios alsacianos ou Suíços centrados em Basileia. Epidemias de caça às feiticeiras, com centenas de acusadas, tiveram lugar em 1428 em inúmeras dessas regiões.<sup>129</sup>

Em relação ao tratado anônimo *Errores Gazariorum*, escrito por volta de 1430, que levou muitos à condenação, Muchembled diz o seguinte:

Ele caracterizava os acusados como membros de uma seita que se reunia em sinagogas para render homenagem ao diabo, que aparecia sob a forma de um gato preto cujo traseiro eles beijavam. Comiam cadáveres de crianças exumadas ou mortas por eles. Copulavam indiscriminadamente durante suas reuniões, por ordem do demônio.<sup>130</sup>

Ainda por volta do século XV, os intelectuais produziram uma visão cada vez mais satânica da feitiçaria. Juízes e inquisidores investigavam e condenavam todos aqueles que se envolviam em atos heréticos. Até mesmo uma marca sem explicação no corpo de uma pessoa poderia ser motivo suficiente para condená-la como bruxa ou bruxo.

No auto intitulado *Comédia de Rubena*<sup>131</sup>, Gil Vicente faz referência à ação das feiticeiras e sua ligação com os seres diabólicos. No texto, quatro diabos aparecem para ajudar Rubena no momento em que a mesma se encontrava prestes a dar a luz a uma criança, como veremos a seguir nos versos que ressaltam as feitiçarias e as feiticeiras:

---

<sup>129</sup> Idem, *Ibidem*, p. 54

<sup>130</sup> Idem, *Ibidem*, p. 54

<sup>131</sup> VICENTE, Gil, *Obras Completas*. Com Prefácio e Notas do Prof. Marques Braga. Vol. III. 3ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1963 p. 3.

PARTEIRA (FEITICEIRA)

(...)

Olhede Ca, filha amiga,  
feiticeira haveis mister;  
porque, quereis que vos diga,  
ver-vos-hedes em fadiga,  
se vosso pae ca vier.  
Eu vô-la quero ir buscar,  
e mandar-vos-há levar  
onde parireis segura.  
E, enquanto a vou chamar  
muito asinha, sem tardar,  
vós sustende a criatura.

RUBENA

Venga ya todo el inferno  
por esta triste Rubena;  
que yo bien sé y discierno  
que el infernal fuego eterno  
no se iguala á esta pena.  
Y pues mi suerte lo quiso,  
no espero paraíso,  
ni cá sino tristura.  
Venga el inferno improviso,  
que lleve á quien sin aviso  
escogió mala ventura.

(Per esconjurações e feitiços fez vir quatro diabos a seu chamado...)

(...)

FEITICEIRA

Diabos, por meu amor,  
filhos meus e meus senhores,  
ide-me á deosa maior,  
dizey que por seu louvor  
me mandes as fadas maiores.

Nesse trecho da obra, por intermédio da Parteira/Feiticeira, Rubena invoca os diabos para que eles a ajudem a parir num lugar seguro longe de seu pai, pois este a mataria se soubesse da gravidez. Ainda no mesmo trecho, a Feiticeira invoca mais uma vez os diabos e dar-lhes ordens. Encontramos aqui, *resíduos* de invocação ao Diabo que circularam na mente do povo cristão medieval e que se enraizaram, ou seja, *cristalizaram-se* na mente da sociedade cristã portuguesa, como podemos ver na obra de Gil Vicente.

No *Auto da Fadas*<sup>132</sup> é possível verificar outros elementos *residuais* do Diabo medieval na história de uma feiticeira, que, temendo ser presa por usar de seu ofício, vai

---

<sup>132</sup> VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Com Prefácio e Notas do Prof. Marques Braga. Vol. V. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1963, p. 177.

ao encontro do Rei queixar-se, mostrando-lhes as razões pelas quais sua prisão não seja efetuada. Vejamos a seguinte passagem da obra que demonstra a atuação das feiticeiras no período medieval:

FEITICEIRA

Eu sou Genebra Pereira,  
que moro ali à pedreira,  
vezinha de João de Tara,  
solteira, já velha amara,  
sem marido e sem nobreza;  
fui criada em gentileza;  
dentro nas tripas do Paço,  
e por feitiços que eu faço,  
dizem que sou feiticeira.

Porém Genebra Pereira  
nunca fez mal a ninguém;  
mas antes por querer bem  
ando nas encruzilhadas  
às horas que as bem fadadas  
dormem sono repousado  
e eu estou com um enforcado  
papeando-lhe à orelha:  
isto provará esta velha  
muito melhor do que o diz.

(...)

Assi que as tais feitiçarias  
são, senhor, obras mui pias,  
e não há mais na verdade.

Saiba Vossa Majestade  
quem é Genebra Pereira,  
que sempre quis ser solteira,  
por mais estado de graça.

FEITICEIRA (invocando o Diabo)

Achegade-vos de mim:  
que papades, meu ch'rubim?  
Escumas de demoninhado.

Quem vo-las deu?

Dei-vo-las eu.

(...)

Como podemos observar, no trecho acima, a feiticeira não só se defende das acusações como também mostra suas feitiçarias e, para isso, invoca o Diabo.

O *Martelo das Feiticeiras – Malleus Maleficarum*<sup>133</sup>, considerado o primeiro tratado de caça às feiticeiras, publicado em 1487, foi, segundo Carlos Amadeu B.

---

<sup>133</sup> KRAMER, Heinrich, SPRENGER, Flames. *O martelo das feiticeiras: malleus maleficarum*. Trad.: Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.

Byington<sup>134</sup>, uma das páginas mais terríveis do Cristianismo. “Ele foi a Bíblia do inquisidor”, transformando-se “no apogeu ideológico e pragmático da inquisição contra a bruxaria, atingindo intensamente as mulheres”<sup>135</sup>.

Byington, no prefácio do *Malleus Maleficarum*, afirma que o livro é dividido em três partes: a primeira, enaltece o Demônio com poderes divinos e liga suas ações com a bruxaria; a segunda, ensina o povo a reconhecer e neutralizar a bruxaria; a terceira parte descreve o julgamento e a sentença daqueles que praticam o Mal.

Ele é, segundo Byington, um manual de ódio, de tortura e de morte. Suas vítimas não deixaram testemunho. Sua propagação foi intensa, atravessou os séculos XVI e XVII, conduzindo muitas pessoas à morte por crimes de heresias contra a Igreja.

Portanto, sendo o Diabo um Anjo caído, senhor de múltiplas facetas, emblemático, inquietante, eloqüente, tentador, culpado por todo o sofrimento humano; elemento portador do medo e do riso; uma concessão de Deus em seu plano divino, segundo a concepção teológica; ele conquistou uma posição importante na mentalidade e no imaginário cristão medieval. A cultura medieval fez do senhor da noite, segundo Muchembled, o príncipe das trevas, um ser capaz de provocar medo e pavor, de condenar multidões como se pode observar no *Malleus Maleficarum*, ao inferno; à morte. Ao mesmo tempo, a tradição medieval o ridicularizou através do riso nas artes cênicas, como uma forma de suavização do grotesco que o envolvia. Rir-se do Diabo.

Entretanto, como filho de seu tempo, o Diabo continua a tentar a humanidade, não porque ele é o senhor das artimanhas ou das sombras, mas porque ele é o senhor dos seres humanos pecadores, pois o homem “é uma espécie de reflexo do mundo” e “do cosmos”.<sup>136</sup>

### **1.3 O Riso pagão e o riso do Diabo na Idade Média**

O Diabo causou muito medo durante a Idade Média. Nos séculos XIV, XV e XVI, as representações artísticas veicularam imagens pavorosas de Satã e do Inferno, conforme a mentalidade do povo cristão medieval. No entanto, ainda nesse período, surgiram inúmeras histórias que suavizaram o medo do Diabo, tornando-o cômico pelo

---

<sup>134</sup> Médico psiquiatra e analista, membro da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica.

<sup>135</sup> BYINGTON, Carlos Amadeu B. “Prefácio”. In: ----- *Malleus Maleficarum*. Trad.; Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.

<sup>136</sup> Idem, Ibidem, prefácio.

fato de ser enganado e derrotado por santos, eremitas e pessoas simples e astuciosas, como vimos anteriormente.

Rir-se do Diabo também no Teatro. Nas encenações teatrais humanistas, em especial nas obras vicentinas, o Diabo é insultado e ridicularizado pelos personagens das mais diferentes classes sociais, desde o clero e a nobreza até os mais simples representantes do povo, o parvo. É por esse motivo que iremos nos deter a discorrer sobre o riso neste capítulo, pois o riso, assim como o teatro cômico, foi, ao longo do tempo, uma forte arma contra o medo do Diabo e das forças do Mal.

O riso esconde um mistério. Ele é assunto sério para ser deixado de lado por aqueles que vivem da comédia. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarneador, amigável, sardônico, angélico, irônico, tomando as formas de humor, do burlesco e do grotesco, o riso é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar qualquer sentimento: alegria, maldade, orgulho, simpatia. Esse seu caráter inquietante que pode levar-nos à afirmação ou à subversão dos fatos é o que o torna fascinante e rico. Trata-se de um fenômeno universal que pode variar muito de uma sociedade para outra, no tempo e no espaço, conforme veremos a seguir, na seguinte afirmação de George Minois sobre o riso:

O riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência. Se o riso é qualificado às vezes como diabólico, é porque ele pôde passar por um verdadeiro insulto à criação divina, uma espécie de vingança do Diabo, uma manifestação de desprezo, de orgulho, de agressividade, de regozijo com o mal. A civilização cristã, por exemplo, fica pouco à vontade para dar lugar ao riso, ao passo que as mitologias pagãs lhe conferem um papel muito mais positivo.<sup>137</sup>

Conforme estudos elaborados em torno do riso, verificamos que ele faz parte das respostas fundamentais do homem confrontando o universo com sua existência. Ele tem um aspecto individual e um aspecto coletivo. É ao mesmo tempo ordem e desordem. Sua função política e social é de grande importância, pois seu fenômeno global pode contribuir para a vida do homem em sociedade.

Com base na obra de Verena Alberti, *O Riso e o risível na história do pensamento*, o riso “é uma paixão da alma”, tendência conceitual do riso que se estende desde a Antiguidade Clássica até o século XVIII. É um fenômeno que nos conduz a

---

<sup>137</sup> MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad.: Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 18.

uma difusão de sentidos e que durante muito tempo foi “o desvendar dos mistérios da faculdade humana pela superioridade em relação aos animais e pela inferioridade em relação a Deus”<sup>138</sup>.

Na concepção de Mikhail Bakhtin, o riso ocupa um lugar modesto na história do homem. Sua natureza específica aparece quase que totalmente deformada, opondo-se a uma cultura oficial, assumindo uma diversidade religiosa e cultural e diferentes manifestações ao longo do tempo, principalmente durante a Idade Média<sup>139</sup>.

Assim como Bakhtin, para Jacques Le Goff, o riso também é um fenômeno cultural e social que sofreu constantes mutações de acordo com o pensamento da época e da sociedade. Assim afirma Le Goff:

O riso é um fenômeno cultural. De acordo com a sociedade e a época, as atitudes em relação ao riso, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis. O riso é um fenômeno social. Ele exige pelo menos duas ou três pessoas, reais ou imaginárias: uma que provoca o riso, uma que ri e outra de quem ri, e também, muitas vezes, da pessoa ou das pessoas com quem se ri. É uma prática social com seus próprios códigos, seus rituais, seus atores e seu palco.<sup>140</sup>

Segundo Jan Bremmer e Herman Roodenburg, o riso também é um fenômeno determinado pela cultura, e variável de acordo com a sociedade e a sua tradição. Ele pode ser ameaçador, pois “o riso começa numa exibição agressiva dos dentes”<sup>141</sup>. Por outro lado o “riso correspondente” pode assumir um caráter “libertador”, assim, afirmam os autores<sup>142</sup>.

Na concepção de Henri Bergson, o riso é sempre um riso coletivo, de grupo. Ele oculta uma “segunda intenção”, uma cumplicidade com o outro. Ele está ligado ao cômico, e parece precisar de eco. Ainda segundo Bergson:

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a idéia

---

<sup>138</sup> ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 39-40.

<sup>139</sup> BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad.: Yara Frateschi. 3 ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

<sup>140</sup> BREMMER, Jan. ROODENBURG, Herman. (org). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro: Record, p. 15.

<sup>141</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 15-16.

<sup>142</sup> Idem, *Ibidem*, p.17.



diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve ter uma significação social.<sup>143</sup>

Para Rivair Macedo, o riso também é coletivo, “oculta algo”, mas também “revela” alguma coisa. Ele expressa o “caráter sagrado do riso” e seu uso “social como elemento de crítica a determinados valores e comportamentos envolvidos na cultura oficial”; oculta o desejo “transgressivo” liberado pelo riso, devido toda a opressão imposta pelo comportamento cultural oficial.<sup>144</sup>

Partindo do princípio, na Antiguidade Clássica, o riso esteve ligado ao processo de criação do cosmos e à vida dos deuses: o riso era divino.

Segundo as narrativas míticas, o povo grego, por exemplo, atribuía o nascimento dos deuses ao riso. O riso dos deuses era soberano, de uma natureza misteriosa; acompanhou sacrifícios, manifestou a alegria de viver, combatia a morte, saudava rituais diversos etc; era também um riso sem entraves, violento, deformado e sem consideração de moral ou decoro.

Assim, o riso, inseparável da mitologia, também esteve, em geral, relacionado às festas populares; um riso coletivo e organizado. Na Grécia Antiga, as dionisíacas do campo, as grandes bacanais, as leneanas, as tesmofórias ou as pantanéias, por exemplo, consideradas festas religiosas, tinham, necessariamente, uma significação vinculada ao riso, estando sempre a mercê dos deuses, pois o riso tornou-se símbolo de contato com o divino, elemento essencial nas festas, exceto em ritos mais solenes e na ritualização dos mitos mais sérios. Sobre o riso festivo, Minois afirma o seguinte:

Assim, o riso festivo é a manifestação de um contato com o mundo divino. E esse riso serve para garantir a proteção dos deuses, simulando o retorno ao caos original que precedia a criação do mundo ordenado. O deboche, a agitação, os gritos, as danças são acompanhadas de desordem verbal. Gritos, zombarias, injúrias, vaivém de brincadeiras grosseiras, obscenas ou sacrílegas, entre um público e um cortejo que o atravessava (como no segundo dia das antestérias), nas leneanas, nos grandes mistérios, no carnaval...) irrupções de piadas no grupo de mulheres e no de homens (como no santuário de Deméter Mísias, perto de Pelena de Acaia) constituem os principais excessos da palavra. Os movimentos não ficam atrás: mímicas eróticas, gesticulações violentas, lutas simuladas ou reais. Se

---

<sup>143</sup> BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, p 14.

<sup>144</sup> MACEDO, José Rivair. *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS / Ed. UNESP, 2000, pp.14-15.

acrescentarmos as trocas de roupa, que subvertem a ordem natural, torna-se evidente que se assiste a figuração ao caos.<sup>145</sup>

Tendo em vista a citação acima, depreende-se que o riso nas festas populares da Grécia antiga conduzia o homem ao caos, sendo este indispensável para representar a criação da ordem. Através do riso festivo, o homem reintegrava-se ao mundo sagrado, já que a desordem e o caos produzido pelo riso era o avesso do cotidiano, que se rompia com as atividades sociais da polis. Após o fervor festivo provocado pelo riso, o homem retornava às origens permitindo reproduzir os atos pelos quais geraram o mundo e a si mesmo, estabelecendo um contato com os deuses e os demônios que controlavam a vida. Vejamos, como exemplo da citação acima, um trecho da obra de Eurípedes, *As Bacantes*<sup>146</sup>, que reforça o riso festivo das dionisíacas:

#### CORO DAS BACANTES

Dioniso, Dioniso, Evoé,  
guia seguro para as Bacanaís!  
Lá residem as Graças e o Desejo,  
e lá as fidelíssimas Bacantes  
poderão celebrar condignamente  
seus indizíveis, divinos mistérios.  
(...)

#### MENSAGEIRO

Vi as Bacantes lá no alto da montanha  
mulheres respeitáveis que, sempre descalçadas  
e como se estivessem todas incitadas  
por algum aguilhão, fugiram da cidade  
precipitadamente. Venho anunciar-te  
sua conduta estranha, meu senhor e rei,  
pois o que fazem essas damas na verdade  
é um milagre, ou mais. Eu gostaria muito  
de saber antes se preferível  
contar-te tudo sem rodeios, ou então  
impor limites à minha língua ansiosa.  
(...)

Todas as mulheres em competição  
faziam em uníssono a invocação  
a Íaco, a Brômio, filho de Zeus;  
o alto monte, tendo à frente as suas feras,  
participava de uma festa delirante  
durante a qual tudo corria e se agitava.

---

<sup>145</sup> Idem, *Ibidem*, p. 30

<sup>146</sup> EURÍPEDES. *As Bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. Vol. 4. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.

Como podemos observar, no trecho acima, envolvidas pelo ritual ao deus Dioniso, as mulheres perdiam a noção do tempo e do espaço. Elas faziam invocações, enfeitavam-se, gritavam, esbanjavam o riso e a alegria. Dioniso seria, neste caso, um guia seguro para a realização dos desejos e mistérios de seu divino ritual.

Ainda sobre o riso ritual da festa, Rivair Macedo afirma o seguinte:

A alegria e a diversão coletiva predominavam nos desfiles e celebrações integrantes do culto a Dioniso. O riso esteve presente nos *askôliasmos*, nas bebedeiras extenuantes e em todas as representações litúrgicas e burlescas em honra do deus priápico. As procissões orgiásticas, em que se conduzia um falo em memória de Dioniso – chamadas *faloforia*, *falogogia* ou *perifália* –, a partir das quais veio a ser organizado um complexo de cultos mais ou menos escandalosos em que abundava bebida, danças, mascaradas, eram acompanhadas de cantos e gritos obscenos, ligados à propriedade sexual atribuída ao deus do vinho e da fertilidade.<sup>147</sup>

Depois do riso divino e do riso ritual da festa, falaremos agora do riso representado na comédia e do riso concreto vivido pelos helenos, que nos interessa pelo fato da comicidade que gira em torno do Diabo nas obras de Gil Vicente.

Assim como nas festas populares, o riso da comédia visa ao confronto da norma. Seus atributos ligam-se diretamente ao deus Dioniso, aquele que está por trás do vinho e da embriaguez, da natureza selvagem do homem, da possessão extática, da dança, da máscara, do disfarce e da iniciação mítica.

Segundo José Rivair Macedo, nas dionisíacas dos campos, por exemplo, realizadas em dezembro nas comunidades rurais da Ática, os camponeses, pintados ou mascarados, saíam em procissão cantando refrões zombeteiros ou obscenos, exibindo enormes *phallos* - símbolo de fecundidade, rindo, interpelando as pessoas, todos embriagados, em extravagantes bandos. É daí que, como preconiza Macedo, vem a comédia (kômódia)<sup>148</sup>.

A partir das festas dionisíacas o riso ganhou um novo espaço no teatro cômico grego, principalmente nas peças de Aristófanes, adquirindo, assim, certa independência, mantendo também um vínculo com o instinto de agressão; uma forma de insulto ritualizado, pois Aristófanes, principal representante do teatro cômico grego, apresentou-se, em suas peças, como um cômico agressivo, que não poupava ninguém (nem os apaixonados, políticos, filósofos, deuses etc). Tudo e todos eram

---

<sup>147</sup> MACEDO, José Rivair. Op.cit., p.40.

<sup>148</sup> MACEDO, José Rivair. Op.cit., p. 40.

ridicularizados. O riso provocado pelas peças cômicas de Aristófanes é uma espécie de herdeiro direto das agressões verbais do *kômos*<sup>149</sup>.

O riso também teve um papel fundamental na Grécia Arcaica dos contemporâneos de Homero, como uma espécie de triunfo e agressão. Eis o riso concreto dos helenos; um riso do cotidiano, das pequenas surpresas, das satisfações e escapes simples da vida diária; um riso mais significativo, revelador das mentalidades do povo grego; um riso mais duro e triunfante, policiado, civilizado.

Na *Iliada* e na *Odisséia* de Homero, o riso é, antes de tudo, social, coletivo e se apresenta com um duplo papel importante: pode ser impiedoso e agressivo; malevolente (do triunfo sobre o inimigo); humilhante e provocante (como o riso dos aqueus, que caçoaram do cadáver de Heitor). Segundo Minois, “O riso é, em primeiro lugar, uma maneira de afirmar o triunfo sobre o inimigo do qual se escarnece”<sup>150</sup>.

Para Georges Minois, o riso é temido pelos helenos porque pode afetar a honra, conduzindo o homem à vergonha; e, por fim, pode matar, pois o ridículo reforça o sentido da “exclusão-coesão”. O riso “é, antes de tudo, uma arma, uma vontade deliberada de unir excluindo, um cálculo”<sup>151</sup>. Para o autor, o riso tem a seguinte função social:

A função social do riso nos gregos antigos nasce menos da brusca surpresa diante do inesperado do que de um jogo intelectual com o inesperado. Mas esse jogo pode dar ao grupo a oportunidade de rir de um de seus membros e, com isso, excluí-lo do grupo, isolando-o. Na verdade, essa é uma das funções essenciais do riso na literatura grega, na qual ele é mais comumente apreendido no contexto dos vínculos sociais.<sup>152</sup>

O riso foi fonte de discussões entre os filósofos dos tempos clássicos. Na visão de Demócrito, por exemplo, o riso tinha um valor cético, enquanto para Diógenes, um sentido cínico. Sócrates, verdadeiro amigo do riso grego, comportava-se feito um bufão. Ele discutia com veemência sem se importar com as risadas que provocava na sociedade. Para Luciano, o riso cômico servia ao público como algo majestoso, colocando a seriedade a favor da comicidade, contrapondo-se ao riso de Sócrates. Já para Platão e Pitágoras, a seriedade seria a essência do ser, pois, como afirma Minois,

---

<sup>149</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1984, pp. 71-75.

<sup>150</sup> MINOIS, Georges. Op.cit., p. 43.

<sup>151</sup> MINOIS, Georges. Op.cit., p. 44.

<sup>152</sup> Idem, *Ibidem*, p. 44.

Platão quase sempre desconfiou do riso, cuja natureza ambivalente é inquietante. Para Platão, o riso seria uma paixão que perturbava a alma e que poderia estar ligado, ao mesmo tempo, ao prazer e à dor.<sup>153</sup>

Entretanto, a visão de Aristóteles sobre o riso não era tão diferente de Platão. Ela rompia com o riso arcaico, zombeteiro, agressivo e triunfante. Para ele, só se poderia rir de uma deformidade física e em pequenas doses, afim de tornar agradáveis as conversas sociais. Ele era contra a ofensa provocada pelo riso. Segundo o filósofo, a Grécia do século V a.C. apreciava muito os bufões (a bufonaria fazia parte da festa religiosa tradicional na Grécia. Tanto nas leneanas como nas antestérias, os indivíduos em cima de carroças caçoavam e provocavam os passantes durante as festividades); o riso era feio, embora fosse o homem “o único animal que ri”<sup>154</sup>. O filósofo também considerava a comédia como um gênero literário inferior à tragédia, pois, na sua concepção sobre o riso, a comédia degradava o homem enquanto que o trágico, o engrandecia.

Para Plutarco, numa concepção religiosa, o riso assumia um valor ateu. Para ele, o riso não teria mais nada a ver com o divino, pois sua agressividade, zombaria e outros atributos adquiriram um verniz diabólico. O riso era o instrumento da desforra, utilizado para desintegrar a fé. Dessa forma, o pensamento grego pagão preparou espaço para a negação do riso na cultura cristã.

Assim, podemos observar que os gregos apresentaram à humanidade um leque diversificado acerca das inúmeras concepções do riso. Do riso divino, ao riso simples, ao riso agressivo literário, ao riso grosseiro e filosófico dos pensadores clássicos; o riso que se opõe às variadas concepções sociais, políticas e religiosas; o riso que provoca estranheza e que ao mesmo tempo seduz por sua ambivalência e pluralidade; O riso divino que se humanizou nas atitudes heróicas do homem e no seio da sociedade tendo como base o cotidiano e o estranho comportamento humano.

Depois de comentarmos um pouco sobre o riso pagão na Grécia antiga, passemos agora ao riso na cultura cristã medieval. No entender de Macedo e Minois, enquanto na Antiguidade Clássica o riso era divino - ligado aos rituais de festividades -, na tradição cristã medieval o riso não era propício aos fiéis. O Cristianismo contestava o riso, pois o sorriso ligava-se ao falso e ao pecado; não seria natural aos dogmas cristãos e nem às origens do mundo e do homem, porque o monoteísmo estrito excluía o riso do mundo divino e era nele que o Maligno se envolvia. O riso passou a ser entendido para

---

<sup>153</sup> MINOIS, Georges. Op.cit., p.70.

<sup>154</sup> Idem, Ibidem, pág. 72.

alguns cristãos como a desforra do Diabo, revelando ao homem que ele não era nada, que não devia seu ser a si mesmo; que era dependente e que não podia nada.

Durante boa parte do período medieval, várias discussões surgiram em torno do riso. Símbolo das fraquezas humanas, o riso tornou-se diabólico. E sobre esse riso diabólico, Santo Agostinho diz o seguinte:

Que sentimento era aquele da minha alma? Sem dúvida, um sentimento muitíssimo vergonhoso; e aí de mim que o mantinha! Mas, enfim, que era ele? “quem conhece todos os delitos?” Era um riso, como que a fazer-nos cócegas no coração, provocado pelo gosto de enganar os que tinham como impossível o nosso feito e vivamente o respeitavam. (...) Mas, se alguma coisa demasiado ridícula acode aos sentidos ou à imaginação, o riso vence por vezes o homem, mesmo quando sozinho e sem ter ninguém presente. Ah! Sozinho não praticaria tal ação. Se estivesse absolutamente só, não a faria.<sup>155</sup>

Mediante o pensamento do teólogo, podemos perceber que o riso é coisa do Diabo, pois será o riso um sentimento da alma ou de algo que a perturba? Santo Agostinho também nos chama a atenção para o lado ridículo do riso, pois quem ri é vencido pelo riso, ou seja, pelo Diabo.

Contudo, mesmo sendo ambivalente, o riso, na Idade Média, ganhou espaço no Velho e no Novo Testamento, além de outras narrativas de cunho religioso cristão. O primeiro riso bíblico, por exemplo, ressoa na história de Abraão e Sara, sendo este riso interpretado como riso de alegria, segundo São João Evangelista; para outros, riso de dúvida, riso de autoderrisão. Vejamos a seguinte passagem bíblica que relata o riso de Abraão e Sara:

Disse também Deus a Abrão: a Sarai tua mulher não a chamarás mais Sarai; mas Sara. Eu a abençoarei, e dela te darei um filho, o qual o abençoarei; e ele será o chefe das nações, e dele sairão os reis dos povos. Abraão se prostrou com o rosto em terra, e riu-se, dizendo lá no seu coração: pois quê? A um home de cem anos nascerá um filho? E Sara parirá sendo de noventa? E ele disse a Deus: oxalá que Ismael viva em tua presença. (...) Um deles disse: eu tornarei a vir ter contigo neste mesmo tempo, havendo vida; e Sara tua mulher terá um filho o que tendo ouvido Sara, se pôs a rir detrás da porta: porque ambos eles eram velhos e mui idosos, e a pensão do sexo tinha cessado a Sara. Ela, pois, se pôs a rir secretamente, dizendo: depois de eu ser uma velha, e meu senhor tão avançado em anos, entregarme-ei ao deleite? Mas o Senhor disse a Abraão; por que se riu Sara, dizendo: em verdade parirei eu sendo velha? Há por ventura alguma

---

<sup>155</sup> AGOSTINHO. Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 17 ed. Petrópolis, 2001, p. 55.

coisa que seja difícil a Deus? Eu sem falta tornarei a vir ver-te, como te prometi, a este mesmo tempo, havendo vida; e Sara terá um filho. Sara toda cheia de medo o negou, dizendo: eu não me ri. Mas o Senhor lhe disse: não, isso não é assim, porque tu riste-te.<sup>156</sup>

No *Livro de Jó*, é possível constatar uma diversificação do riso, sendo ele ao mesmo tempo de alegria, de zombaria humilhante ou de força. Entretanto, são nos escritos de sabedoria mais recentes do Antigo Testamento que aparece uma reflexão importante sobre o riso, ocorrendo, dessa forma, uma distinção, assim como na Grécia Antiga, entre o riso bom e o riso mau. O riso mau “é o riso da zombaria”, que se torna, gradativamente, o apanágio dos maus: “o zombador tem horror à humanidade”, e “muitos castigos estão preparados para os escarnecedores”, dizem os provérbios<sup>157</sup>. Já na concepção de Macedo, o riso é abordado pelo Antigo Testamento de forma explícita e sua evolução é equivalente à concepção do povo clássico grego. Vejamos, por exemplo, os elementos do riso na luta entre hebreus e filisteus em que Sansão juntou trezentas raposas como estratégia para derrotar os inimigos:

Sansão lhe respondeu: de hoje em diante não poderão os filisteus queixar-se de mim, eu vos farei todo o mal que puder. E partiu; e tomou trezentas raposas, e juntou-as umas às outras pelas caudas, e no meio atou uns fachos; e tendo-lhes chegado fogo, largou-as, para irem cada uma para seu cabo. Elas partiram logo a correr pelo meio das searas dos filisteus. E incendiadas estas, tanto os trigos enfeixados, como os que ainda estavam por segar, se queimaram de tal modo que o mesmo fogo consumiu também as vinhas e os olivais.<sup>158</sup>

Citaremos ainda a passagem bíblica que relata a desventura do Rei Saul que, ao ser perseguido por Davi, escondeu-se numa caverna para satisfazer suas necessidades fisiológicas, sendo surpreendido pelo adversário:

E chegou a uns currais de ovelhas que encontrou no caminho, e havia lá uma cova, onde entrou Saul a fazer suas necessidades, mas Davi e os seus estavam escondidos no interior da mesma cova. E disseram a Davi os seus criados: eis aqui o dia, do qual o Senhor te disse: eu te entregarei o teu inimigo, para fazeres dele o que bem te parecer. Chegou-se pois Davi, e cortou muito de mansinho a orla do manto de Saul.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Gênesis 17: 15-18; 18: 10-15.

<sup>157</sup> MINOIS, Georges. Op.cit., p 118.

<sup>158</sup> Juízes 15: 3-5.

<sup>159</sup> 1 Samuel 24: 4-5.



A concepção de que “Jesus nunca riu”<sup>160</sup> desenvolveu, até o século IV de nossa era, uma concepção muito severa do riso nos Evangelhos, nos Atos e nas Epístolas que constituem o Novo Testamento. Nele, não há qualquer menção do riso em Cristo, embora muitos acreditem no riso de Jesus. Quando o riso aparece explicitamente no Novo Testamento, é para condená-lo como zombaria ímpia, sacrílega, pois o riso dos adversários é um riso zombeteiro, condizente com aqueles que fazem dele uma utilização mais complexa, tornando-o símbolo de malevolência. Leiamos a seguinte passagem bíblica que fala sobre a condenação do riso:

Mais ai de vós os que sois ricos; porque tendes a vossa consolação. Ai de vós os que estais fartos, porque vireis a ter fome. Ai de vós os que agora rides, porque gemereis e chorareis. Ai de vós, quando vos louvarem os homens, porque assim faziam aos falsos profetas os pais deles.<sup>161</sup>

Segundo Macedo, o riso, para o Cristianismo medieval é diabólico. Satã, figura presente no Antigo Testamento de forma discreta como sendo aquele que desempenha um papel de acusador e de oponente, surge, numa concepção cristã, como principal potência do Mal. Numerosos apócrifos de origem cristã fizeram do riso uma arma diabólica, pois o riso é inconveniente, contrário aos ensinamentos de Cristo, portanto, diabólico.

A Igreja cristã medieval contribuiu, mais do que qualquer outra instituição, para a demonização do riso. Santo Ambrósio, Santo Agostinho, São Jerônimo, Clemente de Alexandria, João Crisóstomo, São Irineu, dentre outros, condenaram-no, colocando-o sob vigilância, já que poderia conduzir o homem ao ridículo, ao Mal<sup>162</sup>. Assim, afirma Santo Agostinho sobre o riso: “enquanto estamos neste mundo, não é tempo de rir, por medo de ter de chorar em seguida”<sup>163</sup>.

O riso também foi um fator importante tanto para os diversos estudos bíblicos e a decadência dos costumes pagãos quanto para o processo de representação do Diabo na Idade Média. Mas foi o paganismo o grande alvo dos intelectuais cristãos como Félix, Tertuliano, Arnóbio, Lactânio, Prudêncio que fizeram pouco caso dos mitos divinos e do culto aos deuses do paganismo.

---

<sup>160</sup> MACEDO, José Rivair. Op.cit, p. 57.

<sup>161</sup> Lucas, 6: 24-26.

<sup>162</sup> MACEDO, José Rivair. Op.cit., pp. 55-58.

<sup>163</sup> AGOSTINHO. Santo. *Confissões*. Op.cit., p.56.



A guerra entre cristãos e pagãos acerca do riso desenvolveu-se das mais diversificadas formas possíveis. Eles arrastaram os deuses do paganismo para a lama, chamando-os de deuses decaídos; faziam plágios de obras literárias, dentre eles o plágio sem escrúpulo da história de Deucalião; obras artísticas foram denominadas de derrisão anticristã, investiram contra as vestais, que se casavam à tarde etc. A condenação das atitudes pagãs e do riso pagão foram fortemente combatidos pelos eclesiásticos medievais. Vejamos a seguinte afirmação de Minois sobre a perseguição e condenação do riso pagão pela Igreja cristã medieval:

É que, na época, autoridades eclesiásticas, que controlavam o poder político desde a cristianização das autoridades imperiais, estavam, dali em diante, em condições de impor suas concepções culturais, inteiramente impregnadas de teologia. A argumentação contra o riso cede lugar à interdição pela força.<sup>164</sup>

Porém, a luta entre cristãos e pagãos acirrou-se cada vez mais em torno das festas populares, especialmente as festas ligadas à mitologia e à crença da cultura clássica. Festividades relacionadas aos rituais divinos, como as saturnais e as luperciais foram consideradas imorais, indecentes, vergonhosas, debochadas, severamente condenadas pelos cristãos da época medieval. O mesmo aconteceu com as mascaradas, considerada uma festa de disfarces, mentiras e de más ações. Era odiada pelos clérigos da Igreja cristã, conforme se lê na passagem abaixo:

Assim, desde o início do Império cristão, interdições e condenações de festas multiplicaram-se. Desde o fim do século IV, as festas pagãs deixaram de ser patrocinadas: em 389, Teodósio e Valentiniano II eliminam-nas do calendário. Em 395, Arcadius reitera a proibição de feriado nos dias de festas pagãs. A festa de Maiúma, ainda tolerada em 396, é proibida em 399, em nome da moral. Jogos e mímicas são interditados por legislação abundante. Em 425, Teodósio e Valentiniano II proscvem divertimentos, comédia e circo no domingo e nos dias de festas religiosas. Os concílios provinciais acrescentam, é claro, seus anátemas: o Concílio de Catargo, em 398, excomunga aqueles que deixam a igreja para ir a espetáculos em dias de festa; o Concílio de Tours, em 567, condena as torpezas pagãs que acompanham as festas de fim de ano, que substituíram as saturnais e passaram a ser chamadas de festas dos loucos; o de Toledo, em 633, reitera a condenação.<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> MINOIS, Georges. Op.cit., p. 137.

<sup>165</sup> Idem, Ibidem, p. 137.

Dessa forma, o riso sagrado dos pagãos naufraga ao mesmo tempo em que a cultura pagã também decai. Logo os cristãos adaptaram numerosos festejos de origem pagã aos moldes do Cristianismo.

Contudo, o Cristianismo, com sua força de condenação, não eliminou o riso, por isso, passou, no decorrer dos anos, a assimilá-lo. A Igreja passou a adaptá-lo aos seus dogmas, sob total vigilância e limites. Por volta do século VI, segundo aponta Macedo, a vida dos santos testemunhou a integração do riso à fé cristã, tendo como finalidade edificar os relatos hagiográficos contra o mal do riso. Santo Antônio em algumas narrativas foi repreendido por um arqueiro por vê-lo brincando com seus companheiros.

As desventuras demoníacas também foram alvos de risos durante boa parte da Idade Média. Os clérigos voltam o riso para a figura de Satã, usando-o contra o próprio criador, tornando-se ambivalente principalmente na cultura popular. Histórias como a de uma religiosa que queria comer uma salada e, num momento de fraqueza espiritual, sob o domínio da gula, mordeu uma folha de alface, esquecendo de fazer o sinal da cruz. Conta a história que a religiosa engoliu um demônio que estava tranquilamente na folha de alface, fazendo sua sesta. E engolindo-o, a religiosa ficou possuída. Porém, o abade Euquicius intervém na situação, exorcizando-a, chamando para uma briga o diabinho, que foge assustado<sup>166</sup>. Dessa forma, o Diabo decai para o burlesco e o riso passa a ser, portanto, necessário como algo que combate o Mal.

Na Idade Média, o medo, o riso, o sagrado e o profano estão sensivelmente mesclados. O cômico e o trágico, o ridículo e o sublime são aspectos complementar na concepção do riso, provocando dualidades que constituíram o universo cristão medieval e a formação das mentalidades culturais dessa época. As festas populares, algumas adaptadas da tradição pagã, ganharam vitalidade na cultura popular medieval, tendo como principal característica um tom parodístico. Elas misturavam num só contexto o sagrado e o profano, confrontando o espelho deformante da sociedade medieval.

Segundo Mikhail Bakhtin, o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial e ao tom sério religioso e feudal da era medieval, pois dentro de sua diversidade o riso se manifestaria com veemência nas festas populares (como o carnaval, os ritos e cultos cômicos especiais), nos bufões, anões, tolos, gigantes e monstros com vasta ambivalência e multiformidade, adquirindo uma unidade de estilo e

---

<sup>166</sup> Idem, *Ibidem*, p. 139.

fortalecimento popular, constituindo uma dupla visão do mundo: uma séria e uma cômica. Assim afirma o autor:

Os festejos do carnaval, como todos os atos e ritos cômicos que a ele se ligam, ocupavam um lugar muito importante na vida do homem medieval. Além dos carnavais propriamente ditos, que eram acompanhados de atos e procissões complicadas que enchiam as praças e as ruas durante dias inteiros, celebravam-se também a “festa dos tolos” (festa *stultorum*) e a “festa do asno”; existia também um “riso pascal” (*risus paschalis*) muito especial e livre, consagrado pela tradição. (...) O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana: assim os bufões e os “bobos” assistiam sempre às funções do cerimonial sério, parodiando seus atos.<sup>167</sup>

Ainda para Bakhtin, o riso carnavalesco, assim como nas demais festividades populares (a festa do asno, dos loucos, do rei da fava, dos reis, dos nobres, das farsas e tantas outras), representava um bem coletivo do povo. Todo mundo ri; trata-se de um riso coletivo que se atribui a tudo e a todas as pessoas. Vejamos a seguinte afirmação do autor:

O riso carnavalesco é, em primeiro lugar, patrimônio do povo (...); todos riem, o riso é geral; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.<sup>168</sup>

Entretanto, o riso também tem uma importante função social e religiosa no período medieval. Encontra-se nele uma válvula de segurança para vencer o medo daquilo que denominamos de Mal. O riso é o tecido da festa popular. No entanto, quando o riso ocorre na desmedida daquilo que é aceito pela Igreja cristã, ele é sinal de reprovação; está relacionado às forças ocultas do Diabo.

Durante a Idade Média, o riso amplia-se a ponto de abarcar de vez o medo. Não se trata mais de um riso apenas festivo, lúdico, mas de um riso “desabrido, cacofônico, contestatório, amargo, infernal”. Conforme Minois, “não se ri mais para brincar, mas

---

<sup>167</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op.cit., p. 4.

<sup>168</sup> Idem, Ibidem, p.10

para não chorar”<sup>169</sup>. O medo do fim do mundo, do Diabo e do Inferno adentra nas histórias populares, provocando o medo na sociedade vigente da época.

De acordo com a mentalidade cristã medieval, rir do Diabo e do inferno é exorcizar o medo que se tem dele. O Maligno poderia estar por toda parte da sociedade, apresentando-se sob formas diversificadas como com orelhas de asno, capuz com guizos, túnica verde ou amarela e mantendo seus disfarces nos mistérios. As forças demoníacas poderiam também se manifestar na festa dos bobos. No entanto, rir do causador do grande Mal seria benéfico para a tradição cristã medieval.

Durante a Idade Média, ria-se de tudo aquilo que se atrelava ao Diabo. Ria-se do anticristo, do Inferno, das feiticeiras, dos rituais de sabbat e dos judeus. Satã foi ridicularizado pelo riso; tornou-se confuso; apareceu em algumas histórias sob a condição de vítima, reivindicando seus domínios; seus poderes. Assim afirma Minois:

Riem do Diabo, riem do anticristo e riem também desses grupos que a pregação oficial torna responsáveis pelas catástrofes do período: os judeus, em particular, mas também os mouros, os heréticos, os feiticeiros e as feiticeiras. Muitos escritos parodísticos e de inversão cômica são verdadeiros rituais de exclusão (...) A ligação do riso-diabo-exclusão é uma das linhas de defesa da cultura popular ocidental no século XV. O riso é, então, um riso de medo.<sup>170</sup>

Sobre o riso do Diabo no período medieval, não podemos deixar de ressaltar o riso cômico provocado pelas representações teatrais desse período, sobretudo, das personagens criadas no teatro de Gil Vicente, inclusive o Diabo. Na concepção de Maria Theresa Abelha Alves, “Gil Vicente questionou o mundo, procurando no riso uma função superior: a de evidenciar as relações da sociedade com as imagens da realidade mascarada com que ela se identificava.”<sup>171</sup> E nos autos vicentinos o riso do Diabo evidencia-se em algumas de suas obras, conforme veremos no capítulo II, com maior detalhe. Entretanto, alguns trechos importantes da obra do autor português ressaltam o riso do Diabo no fim da Idade Média, conforme veremos a seguir. Da obra *Auto das Fadas*<sup>172</sup> escolhemos as seguintes passagens para análise:

---

<sup>169</sup> MINOIS, Georges. Op.cit., p. 144.

<sup>170</sup> Idem, Ibidem, p. 249.

<sup>171</sup> ALVES, Maria Theresa Abelha. *Gil Vicente Sob o Signo da Derrisão*. Feira de Santana: UEFS, 2002, p. 16.

<sup>172</sup> VICENTE, Gil. Vol. V. Op.cit., p. 177.

DIABO

Ó dame, jordene  
vu seae la bien trovee.  
Tu es fause te humeyne,  
sou ye vous esposee.

FEITICEIRA

Que linguagem é essa tal?  
Hui, e ele fala aravia!  
Olhade o nabo de Turquia!  
Falade aramá Portugal.  
(...)

FEITICEIRA

(...)  
Que dizes que não te entendo?  
Fazes escárnio de mim?  
Ora juro a Deus que é graça.  
(...)

DIABO

Macarde de Limosim,  
tripiere de sancto Ovim.

FEITICEIRA

Dá ó demo esse latim,  
que não entendo o que é.

No fragmento acima, podemos observar um tipo de riso do diabo bem interessante de se analisar. Ao contrário do Diabo que mete medo, esse torna-se engraçado por ser subordinado aos mandos da feiticeira e, principalmente, por sua linguagem incompreensível, fazendo-nos lembrar uma mistura de latim com francês e português. Contudo, é nas falas do Diabo que se emprega um tipo de linguagem que não existe; repleto de palavras sem sentido. Nesse caso, temos um exemplo de “jogo verbal” que, na visão de Maria Teles, Leonor Cruz e Marta Pinheiro, “trata-se aqui de um puro segmento de significantes encadeados pela sua semelhança vocálica mas sem qualquer subordinação a um sentido semântico ou sintático”<sup>173</sup>. Esse é um dos recursos utilizados pelo autor para provocar o riso. Portanto, podemos considerar como elemento *residual* do Diabo medieval nas obras vicentinas a linguagem confusa, o jogo verbal e as ações cômicas que provocam o riso do Diabo. Outra façanha instigante é a ridicularização da feiticeira: diante da situação inusitada, fica nervosa por não conseguir entender as falas do Diabo. Vejamos também a presença de uma ferramenta existente no

---

<sup>173</sup> TELES, Maria J.; CRUZ, M. Leonor. PINHEIRO, S. Marta. *O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente*. Lisboa: GEC Publicações, 1984, p. 59.

texto acima que provoca o riso: a criação de um santo inexistente: “Sancto Ovim”. Isso exemplifica a ocorrência de grande variedade de nomes burlescos, principalmente em torno de nomes santos e de membros do clero. Vejamos o seguinte trecho do *Auto da Feira*<sup>174</sup>:

DIABO

Preósito Frei Sueiro,  
ziz lá o exemplo velho,  
dá-me tu a mim dinheiro  
e dá ao demo o conselho.

Como podemos perceber, a figura do Frei Sueiro, além de ser um insulto à Igreja Cristã, é um termo que, por ser criado e dito pelo Diabo, provoca o riso na obra vicentina. Nesse fragmento, verificamos a existência de *substratos mentais* que provocaram o riso do Diabo – jogos verbais e ações de comicidade -, que se *cristalizaram* na mente dos portugueses cristãos do século XVI, permanecendo vivos e atualizados na obra de Gil Vicente. Leiamos agora uma passagem significativa do *Auto das Fadas*<sup>175</sup> em que o riso do Diabo aparece sob a forma de expressões populares de cunho grosseiro e insultuoso:

FEITICEIRA

Quem viu Diabo Alemão?  
Dize, rogo-te, bargante,  
mau quebranto te quebrante,  
não falas de outra feição?  
Por vida de Genebra Pereira  
velha, ladra, alcoviteira,  
que chame o nome de Jesu.

DIABO

Eu, eu! Que dile tu?

FEITICEIRA

Esconjuro-te, malino,  
nembro da ira de Deus,  
pola terra e polos céus  
e por teu malvado sino,  
tu hás-me de responder.

---

<sup>174</sup> VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Com Prefácio e Notas do Prof. Marques Braga. Vol. I. 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1958. p. 195.

<sup>175</sup> VICENTE, Gil. Vol. V. *Op.cit.*, p. 177.

DIABO  
Ó que maldita mulher!  
Que me queres, infernal?

No *Auto das Fadas*, a Feiticeira insulta a figura do Diabo, jogando-lhe praga e esconjurando-o. Da mesma forma, o Diabo faz com a feiticeira ao chamá-la de “maldita mulher”. As denominações como “ladra”, “alcoviteira” e “velha” também fazem parte do emprego das palavras grosseiras na obra do autor português, provocando, ao mesmo tempo, um riso alegre e sarcástico. Ainda nesse fragmento, podemos caracterizar como *resíduo* do Diabo medieval na obra do dramaturgo português as pragas e os esconjuros contra o Diabo, bem como as palavras de baixo nível, de cunho popular.

No *Auto da Feira*<sup>176</sup> destacamos um trecho em que o Diabo desdenha de Roma pelo fato desta querer comprar a paz. Vejamos:

DIABO  
Não julgueis vós pola cor,  
porque em al vaio engano;  
ca dizem que sob Mao pano  
está o bom bebedor:  
nem vós digais mal do anno.

ROMA  
Eu venho á feira direta  
comprar paz, verdade e fé.

DIABO  
A verdade pera que?  
cousa que não aproveita,  
e aborrece, pera que he?  
Não trazeis bons fundamentos  
pera o que haveis mister;  
e a segundo são os tempos  
assi hão de se ser os tentos,  
pera saberdes viver.

Observemos nesse trecho do *Auto da Feira* a utilização de provérbios populares como “Não julgueis vós pola cor, porque em al vaio engano; Ca dizem que sob Mao pano”, que significa: “o hábito não faz o monge”. Nesse momento, o Diabo critica e desmoraliza a atuação daqueles que buscam a paz, a verdade e a fé, uma vez que estes não são o que deveriam ser e nem buscam o que deveriam buscar, provocando assim o riso sarcástico e irônico. Sob esse ponto de vista, podemos verificar ainda a presença do

---

<sup>176</sup> VICENTE, Gil. Vol. I. Op.cit., p. 195.

riso malicioso e depreciativo no momento em que o Diabo faz a seguinte pergunta a Roma: “A verdade pera que?”. Portanto, é *residual* do Diabo medieval na obra de Gil Vicente o riso sarcático e irônico do Diabo e os provérbios populares como crítica social e desmoralizante. Ressaltemos outra passagem do *Auto da Feira* que faz referência às mentiras vendidas pelo Diabo:

DIABO

Vender-vos-hei nesta feira  
mentiras vinta três mil,  
todas de nova maneira,  
cada hua tão subtil,  
que não vivais em canseiras;  
mentiras pêra senhores,  
mentiras pêra senhoras,  
mentira pêra os amores,  
mentiras, que a todas horas  
Vos nação dellas favores.  
e como formos a vindos  
nos preços disto que digo,  
vender-vos-hei como amigo  
muitos enganos infindos,  
que aqui trago comigo.

Ri-se, neste momento, do Diabo pelas muitas coisas que vem a vender na feira. São milhares de mentiras; mentiras para todos os tipos de pessoas: senhores, senhoras; mentiras de amores. O exagero das palavras empregadas pelo autor no texto como elemento de venda das mentiras para a humanidade conduz ao riso do Diabo.

No *Auto da História de Deus*<sup>177</sup>, o Diabo ri das artimanhas por ele coordenadas; ri do pecado cometido por Adão e Eva - o riso do pecado original. Analisemos a seguinte passagem da obra:

DIABO

É já convertida esperança em temores,  
em pena também a seguridade,  
repouso em suor, e a liberdade  
deixo-a cativa em vivas Dolores;  
e o paraíso  
lhes fica bem longe do seu pouco siso,  
e é pêra rir de seu desatino:  
porque o fruto era pequenino,  
e pêra fazerem tal regno diviso  
não era tão fino.  
Porém crede vós que são destruídas  
duas criaturas mui maravilhosas,

---

<sup>177</sup> VICENTE, Gil, Vol. II. Op. cit., p. 171.



muito acabadas, e tão graciosas,  
que tarde verão outras tais nascidas.  
em fim que, Senhor,  
comerão seu pão com grande suor,  
seu mal tem já certo, o bem duvidoso.  
Oh como andava Adão tão mimoso,  
e Eva coberta de grande resplendor!  
Mas eu fui ditoso.

Aqui, o Diabo vangloria-se e ri de suas artimanhas para fazer com que Adão e Eva caíam em tentação. O tom irônico, desdenhoso e o uso de palavras no diminutivo são *substratos mentais* da comicidade medieval empregado na obra vicentina que instigam ao riso.

Ainda no *Auto da História de Deus*, ri-se do Diabo, no momento em que Cristo aparece e os afugenta:

BELIAL

Senhor Lúcifer, eu ando doente,  
treme-me a cara, e a barba também,  
e dói-me a cabeça, que tal febre tem,  
que soma Sam hetigo ordenadamente,  
e doem-me as canelas:  
sai-me quentura per entre as arnelas,  
e segundo me acho, muito mal me sinto;  
e algum gran desastre me pinta o destinto.  
Até as minhas unhas estão amarelas,  
que é gran labirinto.  
(...)

BELIAL

Ergue-te, Senhor, que segundo creio,  
pois que assi tremo e estou amarelo,  
que será tomado esse nosso castelo,  
e o gado que temos há-de ser alheio.

SATANÁS

Isso é o que eu digo.

BELIAL

Rugem-me as tripas, arde-me o embigo,  
e a boca empolada, assi como de figos.  
Crede vós, Rei, que tendes inimigos;  
porque estas doenças que trago comigo,  
denotam perigos.

A força do riso vicentino, no trecho acima, decorre das descrições pavorosas dos diabos mediante a presença de Cristo. No entender de Teólogos e historiadores, como Muchembled, Cousté, Russel e outros é comum em histórias populares os Santos e a

própria figura de Cristo e de Deus afugentarem os seres malévolos. Na obra de Gil Vicente, tanto Belial como Satanás queixam-se de dores; tremem diante da face dos seres divinos, ficam amarelados perto de Cristo que chega para salvar os presos bem-aventurados. Portanto, o medo dos santos e de outras figuras celestiais são *resíduos* do Diabo medieval cristão europeu *crystalizados* na obra vicentina.

Já no *Auto da Cananéia*<sup>178</sup>, ri-se do Diabo pelo seu tom de desdenha e deboche diante da presença dos santos da Igreja Cristã. No trecho que se segue, ressaltamos o diálogo irônico e insultuoso do Diabo com São Pedro:

SÃO PEDRO

Oh maldito Belzebu,  
quem te deu a ti poder  
que atormentasses tu  
nenhum homem nem mulher  
sem ter direito nenhum?

BELZEBU

Senhores santos bemditos,  
i há planetas visíveis,  
há i outras invisíveis,  
que pertencem aos espíritos  
e causam cousas terríveis.  
Qualquer que nascer sujeito  
a maldita conjunção,  
sem nenhuma apelação  
nem estilo de direito  
pertence à nossa prisão;  
assi como quem nascer  
na conjunção desestrada  
em que pecou Lúcifer.

Como podemos perceber, a Idade Média termina com a aceitação do riso sobre as forças do Mal, sendo ele de insensatez e de derrisão. Zomba-se do Diabo. O pensamento unânime medieval é quebrado. A sociedade, a política, a religião, a cristandade europeia sofreram com as mudanças do século XVI, período que marcou os confrontos da Renascença e o início de um riso estrondoso: a gargalhada ensurdecadora de Rabelais, que surgiu como um manifesto. É uma zombaria gritante de todos aqueles “que pregam uma leitura cômica do mundo (...)”<sup>179</sup>. Sobre o riso vicentino acerca do Diabo e de outros personagens que marcaram a história do teatro português, Maria Theresa Abelha Alves reforça o seguinte:

---

<sup>178</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op. cit., p. 233.

<sup>179</sup> BAKHTIN, Mikhail. Op.cit., p. 269.

A força morigeradora do riso vicentino recaiu sobre a Igreja, sobre a Nobreza, sobre a Justiça, implicando num destronamento carnavalizante dos “Aparelhos Ideológicos” e dos “Aparelhos Repressivos” do Estado que sejam eles quais forem, concorrem para um mesmo resultado: a reprodução das relações de produção, isto é, das relações de exploração capitalista.<sup>180</sup>

Segundo Le Goff e Jean-Claude Schmitt, o Diabo no teatro vicentino, manifesta “a complexidade e ambivalência” na qual se mesclam “poder e debilidade, terror e comicidade, dominação social da Igreja e inversão paródica”<sup>181</sup>.

Assim, o riso que no século XV havia se tornado amargo e suspeito, transformou-se em desafio. O riso rabelesiano, o riso baixo, obscuro, que não respeita nada e que não crê em nada, encarna-se no Mal. Ele é mais pertinente e vivamente sentido; é o riso moderno de Rabelais.

---

<sup>180</sup> ALVES, Maria Theresa Abelha. Op. cit. p. 27.

<sup>181</sup> Le Goff, Jacques. SCHMITT, Jean-Claude. *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Vol. I. Coordenador da tradução Hilário Franco Júnior. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, P. 325.

## Cap. II: O Diabo e o Teatro Medieval

A Idade Média, período marcado pelo sistema feudal e pelo domínio da Igreja Católica, foi uma época de conflitos ideológicos, por conta do domínio e do poder dos eclesiásticos e dos senhores feudais sobre os servos, e espirituais, uma vez que o homem se dividia entre a Fé e a Razão, o Céu e o Inferno, Deus e o Diabo.

Para o homem medieval, conforme preconiza os dogmas da Igreja Católica, todas as coisas eram sagradas: o mundo, a natureza, o corpo humano. O desejo da nobreza, do clero e dos vassalos era aproximar-se do Reino Celeste através da palavra divina difundida pelo cristianismo da época. O Céu, de acordo com o pensamento cristão medieval, era naturalmente associado a Deus - local excelso onde viviam o Criador e os Anjos. Para os fiéis cristãos, o mundo terreno era a moradia dos homens e o lugar das tentações. O Inferno, na mentalidade do povo cristão medieval, seria o lugar em que as almas más pagavam seus pecados; um lugar simbólico, sombrio, quente, repleto de dor e de sofrimento; era, na visão de muitos cristãos, domicílio do Diabo, lugar das trevas e de tudo aquilo que se ligava ao Mal.

O Diabo, através da Igreja, da propagação de textos religiosos, das artes e das histórias que fertilizaram a mente dos cristãos europeus durante a Idade Média, tornou-se ser poderoso e de persuasão inestimável devido suas ações malélicas contra os seres celestiais. Ele se firmou na tradição cristã medieval como contraponto à figura de Deus e dos Anjos. Com sua aparência híbrida (humana e animalesca) e com suas diversas denominações (Satanás, Cão, Asmodeu, Lúcifer, Capiroto, Maldito etc), o Diabo passou a figurar entre os personagens mais importantes da cultura do Ocidente Medieval. Ele era a imagem do Mal, o opositor de Deus.

Nesse contexto conturbado de mudanças culturais e ideológicas, surgiu na Europa o teatro religioso, tornando-se a mais importante e ativa criação da literatura religiosa da época. Nele, o sagrado e o profano ganharam notoriedade. O teatro medieval adentrou nos templos religiosos, e as personagens, a maioria litúrgicas, habitaram a mente do espectador medieval. Com o tempo, as peças teatrais saíram das igrejas e ganharam os espaços das praças, abrangendo, inclusive, as demais classes sociais da Europa Medieval: a nobreza, o clero e o povo simples (camponeses). No decorrer da expansão e desenvolvimento do fazer artístico pela França, Inglaterra, Alemanha, Espanha, no fim da Idade Média, século XV-XVI, em Portugal, surge Gil

Vicente, considerado o maior poeta dramático português de todos os tempos, o pai do teatro lusitano.

Gil Vicente, sem dúvida, viveu todo o conflito social, político, econômico, religioso e cultural comum a seus contemporâneos por conta da transição da Idade Média para a Idade Moderna. Criticou, assim, em sua obra, de forma impiedosa, toda a sociedade de seu tempo - desde os membros das mais altas classes sociais (o clero e a aristocracia) até os das mais baixas (camponês, regateira etc). Contudo, as personagens por ele criadas não sobressaíram-se como indivíduos. Foram, sobretudo, tipos que ilustraram a sociedade da época, com suas aspirações, seus vícios e seus dramas.

O Diabo tornou-se figura importante nas encenações medievais e nos textos teatrais de Gil Vicente. Ele era feio, amedrontador e representava todos os castigos que o ser humano poderia enfrentar após a morte. Era o Diabo, em contraposição ao Anjo, quem julgava o homem e quem o conduzia para as terras infernais, para o sofrimento, como veremos nos autos que constituem a trilogia das barcas.

Para tanto, ressaltamos que o intuito deste capítulo é analisar a história do Diabo no teatro medieval e detectar todos os caracteres e aspectos amedrontadores, grotescos e híbridos que o envolveram no processo de representação do Maligno no imaginário cristão da época vicentina, como veremos nos seguintes textos teatrais do mestre Gil Vicente, inclusive, no *Auto da Alma* e *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório* e *Auto da Barca da Glória* - obras estas que compõem a trilogia das barcas.

## **2.1 O Teatro: da Grécia Clássica ao período Medieval**

O teatro é uma obra de arte social que se projetou para o aperfeiçoamento da comunicação e da representação do homem e dos valores que regem a sociedade, como mitos, crenças, rituais etc. Trouxe para a sociedade uma historicidade. Ele passou a representar os acontecimentos e circunstâncias de uma determinada época, buscando, por meio de narrativas que se modelaram às mentalidades das mais antigas tradições, chamar a atenção da humanidade para uma melhor compreensão do ser e sua relação com o mundo, situando-o num processo complexo de entendimento da vida, da sociedade, do espírito e da razão. Sobre o teatro e sua realização, os autores César Oliva e Francisco Torres Monreal afirmam o seguinte:

No nos será difícil imaginar que en un pasado ya muy lejano de nosotros, un pasado que se pierde en la noche los tiempos, el hombre sintiese la necesidad de comunicarse con sus semejantes: para pedir ayuda, para dar ordenes, para rechazar algo, para expresar sus miedos y sus afectos... nuestros antepasados estaban inventando la comunicación. ¿De qué medios se valieron para ello? Hoy en día, en nuestro mundo occidental, casi todo lo resolvemos con el lenguaje oral, articulado. Pero es fácil suponer que en aquel lejano periodo nuestros antepasados echaran mano de todo su ser: de los pies, de las manos, de la expresión de sus rostros, de la voz que, antes de la lenta adquisición del lenguaje estructurado, transmitiría sus mensajes por medio de las modulaciones de timbre e volumen.<sup>182</sup>

O teatro ganhou espaço e vida no meio social. Ele persistiu até a contemporaneidade, sendo uma das formas mais completas de educar a sociedade, pois, através do ato de ver, questionou e refletiu os mais diferentes temas que se entrelaçaram na vida do homem em sociedade; é um meio portador de saberes, de sentimentos, movimentos e ações. O teatro “é um refúgio da vida real” porque ele nos mostra, segundo César Oliva e Francisco Torres Monreal, os segredos da “lei” que regem o universo humano, a “glória” de sua existência e a fortificação da “inteligência”, elementos importantes para a realização de “fortes encenações”<sup>183</sup> que o teatro nos valerá ao longo do tempo.

Na concepção de Margot Berthold, pesquisadora da história do teatro mundial, “a história do teatro ocidental começa aos pés da Acrópole, em Atenas, sob o luminoso céu azul-violeta da Grécia”<sup>184</sup>, pois lá as origens das encenações encontravam-se nas ações recíprocas de dar e receber que, ao longo do tempo e lugares, prenderam os homens aos deuses e vice-versa, através dos rituais de sacrifícios, danças e cultos em honra aos deuses, “em cujas mãos impiedosas estão o céu e o inferno”<sup>185</sup>.

De acordo com os autores pesquisados - Lígia Vassalo, Lauro Góes, Frederico Góes, Lúcia Helena, Maria Correia de Almeida, Maria de Lourdes Martine, Sábado Magaldi, Anne Surgers, Junito de Sousa Brandão, Margot Berthold, César Oliva e Francisco Torres Monreal, a etimologia da palavra teatro vem do grego (*theatrón*), “o lugar onde se vai para ver”. Nele “predomina o espetáculo, o visual, a cena”. Ainda com base nos mesmos pesquisadores, entende-se por *teatral* “toda manifestação

---

<sup>182</sup> OLIVA, César. MONREAL, Francisco Torres. *História Básica del Arte Escénico*. 10 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008, p. 11.

<sup>183</sup> Idem, *Ibidem.*, p. 22.

<sup>184</sup> BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad.: Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

<sup>185</sup> Idem, *Ibidem.*, p. 104.

tendente ao espetáculo”. E *drama*, oriundo da palavra grega *dramatós*, significa a ação. Nela, reside o dramático, ou seja, o elemento que provoca uma tensão, um *pathos*, num choque de antagonistas<sup>186</sup>.

Entretanto, o gênero dramático, dá-se por realizado quando uma ação é representada por meio de *personas*, isto é, pessoas que, disfarçadas, assumem uma personagem, explorando toda a sua dramaticidade.

O nascimento teatral esteve quase sempre ligado aos rituais sagrados em honra aos deuses, inclusive, ao deus Dioniso<sup>187</sup>. Em nenhum outro lugar, pôde alcançar tanta importância como na Grécia Antiga. Nos sagrados festivais báquicos, menádicos, em consagração a Dioniso (deus da vinha, do vinho, do êxtase, da embriaguez, da fertilidade), a multidão reunida no *Theatron* não era somente espectadora e passiva de tais ações, mas, elemento de extrema participação ativa que “compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas”<sup>188</sup>.

Conforme Junito de Souza Brandão, as encenações teatrais gregas derivaram de concepções diversas. Num primeiro momento, surgiram dos cultos ao deus Dioniso, o décimo terceiro deus do Olimpo, filho de Zeus. Na época da colheita, as comunidades rurais dedicavam ao deus festivo cerca de cinco dias de folias unguidas com muito vinho, até chegar à embriaguez coletiva. Assim afirma o autor:

Historicamente, por ocasião da vindima, celebrava-se a cada ano, em Atenas, e por toda a Ática, a festa do vinho novo, em que os participantes, como outrora os companheiros de Baco, se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente, à luz dos archotes e ao som dos címbalos, até cair desfalecidos. Ora, ao que parece, esses adeptos do deus do vinho disfarçavam-se em *sátiros*, que eram concebidos pela imaginação popular como “homens-bodes”.<sup>189</sup>

Conforme Anne Surgers, as festas populares, as Dionisiacas, eram centradas no tema do vinho e só aconteciam poucas vezes durante o ano. As mais importantes foram as Grandes Dionisiacas de Atenas, celebradas no princípio de março. Na visão da

---

<sup>186</sup> Idem, *Ibidem*, p. 105.

<sup>187</sup> Dioniso, a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, a contradição extática da bem-aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal. Essa dupla natureza do deus, um atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia grega. BRUNEL, Pierre (Organização). *Dicionário de Mitos Literários*. 4 ed. Trad.: Carlos Sussekind... [et al]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA, 2005, p. 234.

<sup>188</sup> BERTHOLD, Margot. *Op.cit.*, pp 103-104.

<sup>189</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 3 ed. Petrópolis: editora Vozes, 1984, p. 10.

autora, foram elas que deram início ao nascimento da poesia dramática grega. As Dionisiacas Campestres ou Rurais aconteciam no final do mês de dezembro, e em janeiro, as Leneanas. Em função da riqueza de cada uma das Dionisiacas, nelas eram apresentadas, durante as cerimônias, grandes desfiles, com danças e cantos, em homenagem ao deus do vinho. O ritual da dança coral e do teatro era precedido por uma procissão solene, que vinha da cidade e terminava na orquestra, dentro do recinto sagrado de Dioniso. Vejamos a seguinte afirmação da autora que relata as festividades dionisiacas da Grécia Antiga:

Las fiestas dionisiacas comenzaban con un desfile, el *proagôn*, durante el cual los poetas, los actores, los bailarines y los cantantes eran presentados a la multitud enmascarada. Durante la procesión de la primera jornada de las Grandes Dionisiacas, la estatua de Dioniso era sacada del templo y conducida al teatro donde se la instalaba solemnemente. La salida - y consecuente exposición a la mirada de todos los ciudadanos - de la estatua del dios era un ritual excepcional. Su instalación en el teatro, suerte de epifanía les daba al espacio y la representación teatral una importancia simbólica particular: en efecto, los tiempos griegos, como los egipcios antes que ellos, no eran accesibles al común de los fieles. Eran en lugar reservado a la divinidad: la estatua del dios, erigida en las naos, permanecía oculta, inaccesible, invisible. Del mismo modo, durante la primera jornada se ofrecía a Dioniso la hecatombe, después de la cual los toros eran descuartizados y asados, y luego repartidos entre los ciudadanos. Las “representaciones” del ditirambo tenían lugar durante los dos días posteriores y culminaban con un desfile, al atardecer del tercer día de las Dionisiacas. Venían logo los concursos dramáticos, precedidos, entrecortados y seguidos por otros rituales, como la entrada de los personajes principales de la ciudad y su ubicación en los lugares que les eran asignados en el teatro, la proedia (...). La “representación teatral” era anunciada con una trompeta. Por la mañana, se sucedían tres tragedias y un drama satírico; la comedia era representada a la tarde.<sup>190</sup>

No entanto, ao adentrarmos de modo mais profundo na história do teatro, chegamos à conclusão de que ainda há uma série de questionamentos e afirmações sobre a origem das representações teatrais. Alguns pesquisadores, segundo Lúcia Helena, afirmam, ainda, que a tragédia, gênero teatral mais difundido na Grécia Antiga, resultou de um conjunto de outras expressões literárias, tais como a poesia lírica e a poesia épica. Conforme essa vertente, a composição dramática começou a se constituir numa forma de representação trágica de poderosa penetração popular, pois já havia

---

<sup>190</sup> SURGERS, Anne. *Escenografías Del Teatro Occidental*. Buenos Aires: Ediciones Artes Del Sur, 2005, p. 15.



nesse sentido, uma longa tradição cultural cujas origens se perderam nos confins da história. Com isso, nasceu a personagem trágica que remontou ao heroísmo clássico, pois através dela, o mundo é questionado; “será um vulto proeminente da sociedade, no qual se concentra uma gama considerável de poder político, religioso e econômico”.<sup>191</sup> Trouxe consigo um valor negativo, um desequilíbrio individual, a *hybris*<sup>192</sup>, que conduziu-nos a uma *mimese*<sup>193</sup> e a *catarse*<sup>194</sup>.

Três grandes nomes marcaram a história do teatro clássico grego: Ésquilo (525 – 436 a.C. ?), Sófocles (496-406 a.C. ?) e Eurípedes (480-406 a.C. ?). O primeiro é descrito como um teatrólogo que soube dar grandiosidade e preponderância às intervenções divinas. Foi o primeiro tragediógrafo famoso da Grécia. É o autor, dentre outros textos, de *Os Persas*, *Oréstia*, *Coéforas*, *Eumênides* e *Prometeu Acorrentado*. O segundo tornou-se importante por dar maior ênfase à participação de personagens humanos de caráter elevado e menos intervenções de personagens divinos. Escreveu cerca de 130 peças, a maior parte delas, tragédias. Foi o mais célebre dos tragediógrafos. Dessa intensa produção conservaram-se sete obras completas: *As Traquínicas*, *Antígona*, *Ajax*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes*, *Édipo em Colono*. Com ele, o drama tornou-se mais complexo, além de receber modificações na cena, como o aumento do número de atores, personagens secundários e coreutas. O terceiro trouxe modificações ainda maiores para o teatro. Num primeiro momento, deu preferência à criação de personagens humanos com sentimentos conflitantes e intensos. Passou também a dar mais voz a personagens de classes inferiores como amas e preceptores, que antes não apareciam ou participavam da cena nem em nível de pequena importância. É considerado o último grande tragediógrafo grego. Escreveu, dentre outras peças, *As Bacantes*, *Ifigênia em Aulis* e *Medeia*, - esta a mais conflitante de todas, “desgovernada pela potência extremada de um amor destrutivo e violento”<sup>195</sup>.

Paralelo à tragédia, nenhuma exposição da cultura do último século Va.C. pôde, segundo Margot Berthold, Junito de Souza Brandão e Sábado Magaldi, passar por cima

---

<sup>191</sup> VASSALO, Lúgia (org.) *Teatro Sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983, págs. 25-26.

<sup>192</sup> A *hybris* consiste numa desmedida, num desequilíbrio interno ao caráter do herói. Segundo Vernant, ela é um valor negativo que, de acordo com a racionalidade do século V a. C., sempre em busca do equilíbrio e da mediana, se refere à desmedida do individualismo representado e defendido pela aristocracia. BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 3 ed. Petrópolis: editora Vozes, 1984, p. 11

<sup>193</sup> Mimeses: imitação. BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Op.cit., p. 11.

<sup>194</sup> Catarse, *kátharsis*, significa na linguagem médica grega, de que se originou, purgação, purificação. Diz Aristóteles que a tragédia, pela paixão e terror, provoca uma catarse própria a tais emoções. BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Op.cit., p. 11.

<sup>195</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. Op.cit., p.34.

de um fenômeno tão estranho quanto atraente: a comédia. É certo que os antigos a denominaram “espelho da vida”; nela se pensava a natureza humana, quase sempre linear e fraca. Mas a tragédia foi considerada a mais completa representação histórica de seu tempo. Nesse sentido, ainda afirma Margot Berthold: “nenhum gênero de arte ou de literatura se pode comparar a ela”<sup>196</sup>.

Entretanto, pode-se dizer que a origem da comédia é comum à da tragédia. Sua matriz está nas festas dionisíacas onde se realizavam em toda Hélade. O termo original do grego “*komoidia*”. Sua raiz etimológica é “*komos*” (procissão jocosa) e “*oidē*” (canto). Sobre o surgimento da comédia, Margot Berthold afirma:

A origem da comédia, reside nas cerimônias fáticas e canções que, em sua época, eram ainda comuns em muitas cidades. A palavra “*comédia*” é derivada dos *komos*, orgias noturnas nas quais os Cavalheiros da sociedade ática se despojavam de toda a sua dignidade por alguns dias, em nome de Dioniso, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor. O grande festival dos *komasts* era celebrado em janeiro (mais tarde a época do concurso de comédias) nas Lenéias, um tipo ruidoso de carnaval que não dispensava a palhaçada grosseira e o humor licencioso.<sup>197</sup>

Entre a primeira encenação da tragédia e o aparecimento da comédia no teatro grego existe uma diferença de aproximadamente sessenta anos. A primeira encenação de uma comédia em Atenas aconteceu por volta do século V a.C., no ano de 486 a. C. A partir de então, a comédia passou a ser representada com maior frequência nas grandes festividades, sendo o penúltimo acontecimento das dionisíacas, que se encerravam com a reapresentação da tragédia vencedora. Sob vários aspectos, a comédia incorporou elementos da tragédia, como a apropriação do coro, das máscaras e da música, além dos aspectos formais.

Enquanto a tragédia grega era fundamentada na temática mitológica, a comédia não tinha nenhum padrão rígido. Ela tendia a criar situações absurdas e, dentro destas, elaborar uma crítica essencialmente política aos governantes e aos costumes da época.

Segundo Junito de Souza Brandão e Margot Berthold, a Grécia Antiga viveu o apogeu da comédia nas obras deixadas pelos quatro grandes rivais em polêmica e veneno, todos atenienses: Crates, Cratino, Eupólides e, superando a todos os outros em fama, gênio, perspicácia e malícia, Aristófanes. O primeiro foi protagonista das peças de

---

<sup>196</sup> BERTHOLD, Margot. Op.cit, p. 119.

<sup>197</sup> Idem, Ibidem, p. 120.

Cratino. Suas obras foram consideradas agradáveis, adequadas ao ambiente familiar, uma vez que tratavam de maneira relativamente inofensiva assuntos como o desmascaramento de fanfarrões ingênuos, amantes brigados e bêbados proféticos. O segundo foi um homem famoso por suas copiosas libações em homenagem a Dioniso. Aos noventa e nove anos, mantinha os ridentes ao seu lado. A comédia *A Garrafa* deu a Cratino o prêmio de primeiro lugar contra *As Nuvens*, de Aristófanes. O terceiro, Eupólide, ganhou sete vezes o primeiro prêmio e tinha a mesma idade de Aristófanes. Pouco se sabe da vida desse autor. No entanto, vale salientar que eram constantes as brigas entre Eupólide e Aristófanes. O quarto e mais polêmico dos poetas cômicos, Aristófanes, era considerado defensor dos deuses. Pouco se sabe sobre sua formação e vida social. Viveu em Atenas durante toda a sua vida criativa, desde o primeiro grande espetáculo, *Os Banqueteadores* (427), até o último, *Pluto*, em 388. Das quarenta peças escritas pelo autor, apenas onze conservaram-se, dentre elas: *Os Acarnianos* (425), que celebrava a paz entre os atenienses; *Os Cavaleiros* (424), um libelo contra Cléon; *As Nuvens* (423), críticas aos metafísicos e aos sofistas, personificados em Sócrates, de quem, no entanto Aristófanes parece ter sido amigo; *As Vespas* (422), em que são ridicularizados os tribunais de Atenas; *A Paz* (421), de tema idêntico ao da primeira; *Os Pássaros* (414), ataque às promessas utópicas dos demagogos, aos sonhos imperialistas e à malograda expedição na Sicília; *Lisístrata* (411), em que atenienses e espartanos, pressionados por uma greve de sexo de suas mulheres, promovem a paz; *As Convocadas* (411), paródia do teatro de Eurípedes; *As Rãs* (405), que obteve o primeiro prêmio e é também uma sátira a Eurípedes; *A Revolução das Mulheres* (392), caricatura do feminismo e das utopias socialistas e *Pluto* (388).

Os enredos de Aristófanes, aparentemente descuidados, e a linguagem obscena são característicos da tradição grega anterior. No entanto, seu mérito está nos diálogos, vivos e inteligentes, na agudeza das paródias, na inventiva de algumas cenas e no abundante lirismo dos corais.

Com a morte de Aristófanes, a era áurea do teatro cômico político clássico grego chegou ao fim. A comédia agora reduzira-se à sátira política e ao menos arriscado campo da vida cotidiana. Comediógrafos que levaram à frente o teatro clássico grego deixaram os deuses, generais filósofos e chefes de governo de lado e passaram a satirizar apenas os pequenos funcionários da polis, cidadãos bem de vida, peixeiros, cortesãs famosas e alcoviteiras.

No final do século IV a.C., ergueu-se um novo mestre no fazer teatral da Grécia Antiga, Menandro. Ele assinou o segundo ápice da comédia da Antiguidade: a *nea* (“nova” comédia), cuja força residiu na caracterização, na motivação das mudanças internas, na avaliação cuidadosa do bem e do mal, do certo e do errado<sup>198</sup>.

Das suas cento e cinco peças, apenas oito conseguiram atingir o prêmio de primeiro lugar (três nas Leneanas e cinco nas Grandes Dionisíacas). Menandro veio a exercer grande influência sobre os comediógrafos romanos Plauto (254-184 a. C.) e Terêncio (190-159 a. C.), que viveram substancialmente de sua obra, como fonte de inspiração.

O teatro romano, por sua vez, fundamentava-se no mote político *panem et circenses* (pão e circo), sendo este um instrumento de poder utilizado pelo Estado, dirigido pelas autoridades para dar oportunidade e promover seus talentos, além de manter bom relacionamento com os deuses, assim como faziam os gregos da Antiguidade Clássica. E tanto em suas características dramáticas quanto arquitetônicas, o teatro romano é herdeiro do grego.

A comédia romana abriu espaço para os mais variados temas do cotidiano. Plauto, nascido em Sarsina, não era um homem de muito estudo, mas o que se sabe é que ele, quando jovem, circulou por vários lugares de Roma com uma troupe atelana. Os modelos dramáticos das comédias do poeta foram as obras da Comédia Nova, em especial, as obras de Menandro. Sobre o teatro de Plauto, Margot Berthold ressalta o seguinte:

Plauto possuía suficiente prática teatral para selecionar as cenas mais eficazes de seus modelos. Ao fazê-lo, não hesitava em encaixar os temas de várias peças, se isso ajudasse a realçar o efeito. Trabalhou não menos com perícia do que com sorte no princípio da “contaminação”, em que seria igualado, uma geração mais tarde, por Terêncio – o segundo grande poeta cômico romano.<sup>199</sup>

Ao todo, apenas vinte peças completas de Plauto subsistem. Elas tornaram-se fontes inesgotáveis para a futura comédia européia, por exemplo, as produzidas por Molière, (*Anfitrião, O Doente Imaginário*).

Sobre Terêncio, o segundo grande poeta cômico do teatro romano, o que se sabe é que ele chegou a Roma vindo de Catargo. O refinamento urbano, a perfeição formal

---

<sup>198</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. Op.cit., pp. 94-95.

<sup>199</sup> BERTHOLD, Margot. Op.cit., p. 144.

de seus diálogos, as personagens cuidadosamente desenhadas e seu desenvolvimento no curso da ação são caracteres que marcaram as obras do poeta. Ele procurava imitar o discurso culto da nobreza romana e seguia, cuidadosamente, os moldes do teatro grego, fazendo o máximo para não exceder a cena cômica. Sobre o comediógrafo romano, Margot Berthold faz a seguinte afirmação:

As comédias de Terêncio, entretanto, vivem no teatro do mundo. Suas finezas dramáticas, cena de escuta bisbilhoteira, apartes, táticas de ocultação e revelação de personagens e motivos tornaram-se exemplares. Hrotsvitha Von Gandersheim, Shakespeare, Tirso de Molina e Lope de Vega, e os dramaturgos clássicos franceses e alemães adotaram as técnicas de Terêncio. Em sua *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing, o dramaturgo alemão do século XVIII, discute, em considerável extensão, os méritos de Terêncio e sua influência no teatro posterior.<sup>200</sup>

Além de Plauto e Terêncio, podemos citar outros nomes que constituíram a história do teatro em Roma, dentre eles: Lívio Andrônico, Nêvio, Quinto Ênio, Pacúvio, Lúcio Ácio, Asínio Pólio e, por fim, na era cristã, Aneu Sêneca.

Da Antiguidade Clássica, passemos agora para outra Era da história mundial: a Idade Média. Ao contrário do que se pensava, o teatro no período medieval é intensamente variado, cheio de vida e contrastes.

Herdeiro da Cultura Clássica greco-romana, tendo o mimo como companheiro e um conhecimento firme da tradição bizantina, o fazer teatral medieval mostrou-se tampouco obscuro, cinzento e monótono, como muitos pensavam. Pelo contrário, pois estudos comprovaram a vivacidade e a complexidade que marcou esse período antes visto como “período das trevas”. Segundo Margot Berthold:

Assim como a Idade Média não foi mais “escura” do que qualquer outra época, tampouco seu teatro foi cinzento e monótono. Mas suas formas de expressão não foram as mesmas da Antiguidade e, pelos padrões desta, foram “não clássicas”. Sua dinâmica desafiou a disciplina das proporções harmoniosas e preferiu a exuberância completa. É por isso que o teatro medieval é tão difícil de ser estudado, e é por isso que freqüentemente ocupa um lugar inferior no certame das formas rivais do teatro mundial.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Idem, *Ibidem*, p. 148.

<sup>201</sup> Idem, *Ibidem*, p. 185.

O teatro medieval foi a mais importante criação literária conduzida pela Igreja Cristã da época, derivando, assim como na Grécia Antiga, do ritual religioso (a missa cristã). O fazer teatral se constituiu aos poucos. Ele surgiu da liturgia, ou seja, da dramatização de textos bíblicos lidos durante o ofício divino. Também incorporou, de acordo com a tradição da época, resquícios do paganismo ao assimilar crenças e ritos primitivos - alguns deles se realizavam no interior dos templos religiosos. Com base nas pesquisas de Lúgia Vassalo:

O teatro religioso medieval beneficia-se da tradição de artistas profissionais (histriões, jograis, saltimbancos e o antigo mimo, forma sobrevivente do teatro popular romano). Difundiu-se graças à unificação dos atos litúrgicos, executados em latim, e das festas de Corpus Christi, celebradas a partir de 1262.<sup>202</sup>

O altar tornou-se, durante os primeiros séculos do período medieval, o cenário das representações teatrais. O coro, o transepto e o cruzeiro enquadravam a peça litúrgica. A cerimônia pascal levou os fiéis da Igreja à adoração da Santa Cruz e, assim, surgiram os mistérios da paixão, e com isso, a expansão do teatro para outros espaços cênicos, fora do espaço dos eclesiásticos, mas sob o comando deles.

O mimo foi algo extremamente importante para o teatro medieval. Ao lado do Evangelho, descobriram e exploraram as inesgotáveis reservas da arte do ator em todas as suas potencialidades: o carnaval, a representação camponesa, a farsa, a *sottie*, a alegoria e a moralidade.

Na visão de Lúgia Vassalo e Margot Berthold, a dramatização durante a Idade Média foi crescente. O ritual da missa, enriquecido com reflexões sobre textos retirados da *Bíblia*, gradativamente, ganhou uma atitude narrativa mais teatral. O ponto de partida era a celebração da Páscoa, a reprodução em atos da crucificação e da ressurreição<sup>203</sup>, representando, simbolicamente, a ordenação da vitória da luz divina sobre os poderes das trevas. Com o passar do tempo, os dramas litúrgicos deixaram de ser representados exclusivamente por clérigos, na igreja e no claustro, e passaram a ser representados

---

<sup>202</sup> VASSALO, Lúgia (org.)Op.cit., p. 37

<sup>203</sup> A seqüência da adoração pascal da cruz acompanhava os passos da Paixão. Depois do *Adoratio Crucis*, na manhã da Sexta-Feira Santa, segue-se, à tarde, a *Depositio Crucis*, a colocação da cruz coberta sobre o altar. Os sinos permanecem em silêncio até a manhã de Páscoa. A *Elevatio Crucis*, a elevação da cruz, anunciam todos a Ressurreição. BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad.: Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, pp. 186-189.

também por cidadãos comuns da cidade. Além disso, a peça teatral deixou de ser um prolongamento do ofício religioso e ganhou outros rumos, tornando-se semi-litúrgicos. Também abandonou, aos poucos, o latim e se difundiu com as línguas nacionais, fato que enriqueceu a história do teatro medieval.

Por volta do século VII, surgiu, na Europa medieval, o primeiro exemplo de direção teatral, a *Regularis Concórdia* de Winchester. Ela estabeleceu o padrão básico da dramatização latina da Celebração da Páscoa para “o conjunto do mundo ocidental”, conforme relata Margot Berthold.

Do século VIII ao XIII, os acréscimos subseqüentes à representação cênica seguiam à risca os textos do Evangelho. Os temas das Escrituras encenados na época foram alargados e enriquecidos, quase sempre com muito realismo, difundindo as verdades da fé e o espírito cristão medieval. Ainda, por volta do século X, personagens importantes do mundo bíblico chegaram à cena, de forma bem simples, dentre eles, a figura de Jesus Cristo, Pedro, João, Maria e Madalena. Depois, em meados do século XI, outros benefícios foram atribuídos ao teatro, como a cena do mercator (curandeiro, boticário, medicastro e piluleiro do burlesco e do mimo), introduzida pela primeira vez no ano de 1100. Por volta do século XIII, Cristo aparece à cena como pessoa que fala e atua:

O Século XIII trouxe consigo duas inovações de grande importância para o desenvolvimento do teatro ocidental. Cristo, que até então havia estado presente apenas como “símbolo”, agora aparece em pessoa como parceiro que fala e atua, e a linguagem vernácula traz vida aos rígidos textos litúrgicos. A cerimônia dramática ampliou-se para representação adaptada livremente.<sup>204</sup>

A partir do século XIII ao XV, o teatro medieval europeu chega ao seu apogeu. Os espetáculos de cunho religiosos enfatizavam os eventos bíblicos aos olhos do espectador de forma intensa e miraculosa. O palco medieval desenvolvia-se atraindo uma multidão maior às representações cênicas. Durante esse período, o Paraíso e o Inferno, Satã e os Bem-Aventurados foram didaticamente confrontados no teatro. A descida de Cristo ao Inferno estabeleceu uma ponte entre a Redenção do Novo Testamento e a história da Criação no Velho Testamento e, assim, o teatro cristão medieval passou a abranger as divergentes formas de representação, provocando riso e medo, trazendo à cena valores e personagens que contribuíram para o fortalecimento da

---

<sup>204</sup> BERTHOLD, Margot. Op.cit., p196.



Igreja Cristã e a mentalidade do povo dessa época, pois a imagem representativa do Diabo e do Inferno ganhou espaço em cena.

Nas obras de Gil Vicente, em especial as que ressaltam a figura do Diabo, é possível encontrarmos, na representação cênica, temas das sagradas escrituras, personagens bíblicos e a própria presença de Jesus Cristo, conforme vimos no parágrafo anterior, além das representações do Inferno e do Paraíso e os confrontos entre o Diabo e os Bem-Aventurados - sendo estes, elementos *residuais* do teatro medieval europeu na produção dramaturgica de Gil Vicente que se *crystalizaram* sob a forma de *substratos mentais* na *mentalidade* do povo cristão português da época vicentina. Tomemos um trecho do *Auto da Cananéia*<sup>205</sup> que fala da tentação de Adão e Eva e da punição do Diabo por ter tentado Cristo:

#### VEREDINA

Na somana que passou,  
pera mais me confirmar,  
Satanás mesmo o tentou  
polas vias que levou  
com Adão no seu pomar.  
E ficou tão compreendido  
do alto saber eterno!...  
Ei-lo vem, que anda fugido,  
porque há-de ser escozido  
dos algozes do Inferno.

#### SATANÁS

Como rapaz escolar  
que lhe esqueceu a lição  
e sabe que lhe hão-de dar,  
assi sei que hei-de apanhar  
desta vez um estirão,  
não porque tenham razão,  
se for nisto;  
porque eu tentei Cristo  
com muita arte e descrição.  
Mas não me há-de valer isto...  
hei-de haver tanta pancada,  
porque o nam venci de feito,  
tanta negra tiçoada,  
que nunca foi embaixada  
recebida de tal jeito.

Observemos nessa passagem do texto que, além de ser cômica, relata a queda do homem e a condenação do Diabo perante as forças do Senhor. Ainda neste auto,

---

<sup>205</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 233.



encontramos de modo representativo personagens bíblicas como São Pedro, São João e Cristo, conforme veremos a seguir:

SÃO PEDRO (Ao Diabo)  
Tu queres ser igualado  
com Deus, suma das grandezas?  
Como és desavergonhado,  
triste, maldito, austinado,  
cheio de vãs sutilezas!  
(...)

SÃO JOÃO  
Suplicamos-te, Senhor,  
que hajas dela piedade!

CRISTO  
Já vos falei a verdade:  
meu padre me fez pastor  
do gado da sua vontade,  
das ovelhas de Jacob  
que procedem de Abraão  
e dos povos de Canão  
ninguém haja deles dó:  
fazei conta que cães são.

Na peça intitulada *Auto da História de Deus*<sup>206</sup>, é possível também encontramos, na fala de alguns personagens, fatos que nos remetem, por exemplo, ao Gênesis e a outras passagens da *Bíblia*. Ressaltemos o trecho em que o Anjo faz referência sobre a criação do mundo e de Lúcifer:

ANJO  
Portanto o exórdio do auto presente  
começa tratando desda criação,  
e como Lúcifer tomou gran paixão  
de Deus criar o mundo tão resplandecente.  
(...)  
Entrará primeiro o mui soberbo  
Lúcifer, anjo que foi dos maiores,  
e Belial e Satanás, senhores  
de muita maldade de verbo a verbo.

Sobre a tentação de Eva pela serpente do mal, Gil Vicente, ainda no *Auto da História de Deus*, na fala de Lúcifer, versa o seguinte:

---

<sup>206</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 171.

LÚCIFER

Vai tu, Satanás, por embaixador,  
eu te dou meu comprido poder;  
e vai-te a Eva, porque é mulher,  
e dize que coma, não haja temor;  
e, como avisado,  
lhe fala cortês e mui repousado,  
mostrando-te alegre com todo seu bem,  
e seu jeito amigo maior que ninguém:  
minte-lhe largo, e dá-lhe o cuidado  
que agora não tem.  
(...)

SATANÁS

Em que figura lhe farei bem?

LÚCIFER

Faze-te cobra, por dissimular,  
porque pareças do mesmo pomar,  
que sabes das frutas as graças que tem;  
porque hás-de dizer:  
senhora fermosa, deveis de saber  
que aquela fruta que vos foi vedada  
Oh! Quanta ciência em si tem cerrada.

Percebemos nesse fragmento da obra vicentina a tentação de Eva por parte da Serpente diabólica presente no Jardim do Édem, que, por malícia e astúcia, conduziu o homem ao pecado original. Neste mesmo auto, encontramos ainda um trecho da obra que demonstra o pecado de Adão e Eva e o aparecimento da morte como filha primeira do mundo:

EVA

Vedes ali, Senhor, que pari;  
vedes a minha filha triste paridura:  
essa é a filha da mãe sem ventura,  
isto nasceu da triste de mi,  
por nossa tristura.

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 emboladeira dos grandes senhores,  
cruel regateira, que a todos enleia.

MUNDO

Não vos espanteis de pessoa tão feia,

porque cada um desses lavradores  
colhe o que semeia.

O *Auto da História de Deus* também faz referência aos filhos de Adão e Eva, Caim e Abel que, por ciúmes, matou o próprio irmão. Leiamos a seguinte passagem da obra em que o Mundo fala sobre os filhos dos primeiros pais:

MUNDO

Ora venha Abel seu filho carnal,  
e não façais conta aqui de Caim,  
que como o homem é homem ruim,  
pera que é dele fazer cadebal?  
Abel é pastor  
amigo de Deus e bom servidor,  
por isso lhe crescem a olho seus gados.

TEMPO

Pois porque tem dias tão abreviados?

MUNDO

São fundos segredos que tem o Senhor  
pera si guardados.

Nesse mesmo auto, ressaltamos passagens que falam sobre a tentação do Diabo à figura de Cristo, quando este estava no deserto em busca da purificação do corpo e da alma, remetendo-nos às escrituras de Mateus 4:1-11:

BELIAL

Senhor Lúcifer, isso vede vós,  
porque todo o mal é de quem o tem.

SATANÁS

Dá ó demo a cantiga:  
crede que temos com ele fadiga,  
que passa de santo.

BELIAL

Parece-o ele.

LÚCIFER

Vai, satanás, e salta com ele:  
enfim ele é homem, por mais que te diga;  
mais podes tu que ele.  
Agora que anda assi só no deserto,  
veste este fato, e faze-te monge,  
porque sem isto andarás de longe,  
e assi simulado falarás de perto.  
ora vai asinha;  
eu te farei mui gram cavaleiro.

(...)

SATANÁS

Que faz o Senhor neste ermo estrangeiro  
tão só, e tão fraco, que por vida minha  
que é grande marreiro?

CRISTO

E tu que cousa és, ou que vens a buscar?

SATANÁS

Bem vês tu, senhor, que Sam ermitão;  
logo meu trajo demonstra quem Sam;  
e é escusado o mais perguntar,  
Sam monge, Senhor.

(...)

SATANÁS

Senhor, já de fraco e deliberado  
deitas a fala cansada com pena,  
e eu ouvi dizer já que se condena  
quem mata a si mesmo de próprio grado.

Pois porque te matas,  
e a tua vida assi a maltratas,  
sendo seu preço o dobro de Elias?  
Come, Senhor, que há quarenta dias  
que te desbaratas.

E mais se tu és filho de Deus,  
(como eu sinto ainda que me calo),  
farás destas pedras todas de pão de calo,  
segundo a virtude trouxestes dos Céus.

CRISTO

Escrito acharão  
que não vive o homem somente de pão,  
mas da palavra de Deus procedida.  
Está é a que farta, cria e dá vida.

Mas, nenhuma outra concepção bíblica fascinou tanto os artistas medievais quanto a do Inferno, o contraste entre a danação e a salvação. Dramatizações teatrais competiam com a imaginação de escultores, pintores, entalhadores e gravadores. Em breve, a simbolização do Inferno iria para bem mais além do batente do pórtico da igreja, convertendo-se nas mandíbulas abertas de uma fera, soltando fumaça e fogo; ou interpretada literalmente como a própria boca aberta do Inferno, mostrando entre suas presas uma multidão de demônios horríveis e grotescos que maltratam as pobres almas com tridentes e correntes de ferro. Essas representações do Inferno no teatro de Gil Vicente são *resíduos* oriundos da tradição e do teatro medieval que se enraizaram na

*mentalidade* do povo cristão português do século XVII, provocando medo e, ao mesmo tempo, fascinação pelo tema. Vejamos, mais uma vez, para exemplificarmos a imagem do Inferno na obra do autor português, a seguinte passagem do *Auto da História de Deus*:

LÚCIFER

Todos aqueles que a morte cá lança  
alcançam per força segura pousada.  
Pois hás-me de encher  
de almas humanas, convém a saber:  
a furna das trevas, ponte das navalhas,  
o lago dos prantos, a horta dos dragos,  
os tanques da ira, os lagos da neve,  
os rios ardentes, sala dos tormentos,  
varanda das dores, cozinha de gritos,  
o açougue das pragas, a torre dos pingos,  
o vale das forcas: - tudo isto arreio.

Na representação do Inferno, como podemos observar no trecho acima, o teatro, valendo-se do seu teor ilustrativo, tentou superar a arte pictórica durante o período medieval. Efeitos com fogo, cenários, figurinos e outros artifícios criados pelos atores invadiram a cena e povoaram a mente da sociedade cristã da época.

Embora o teatro medieval possa parecer uniforme no que diz respeito as suas raízes, aspirações, representações e, sobretudo, as suas origens ligadas à fé do Cristianismo, ele se dividiu em múltiplas correntes no patamar de seu desenvolvimento. Tornou-se substancialmente natural, graças ao uso da língua vernácula e também nos mais diferentes figurinos e acessórios. E a amplitude de sua representação, conduziu, segundo Lígia Vassalo, na Idade Média, a verdadeiros festivais ao ar livre, sendo estes de cunho religiosos ou profanos, cuja duração seria de três a quarenta dias, com duas sessões diárias, principalmente na Páscoa e no Natal.

Destacamos também, durante a evolução do teatro medieval, a famosa e polêmica figura do Arlequim, considerado por muitos um ser de efeitos nefastos, que surgiu nas peças teatrais por volta do século XI, na França. Conforme Margot Berthold, tendo como base a tradição medieval, os arlequins eram filhos de Satã e, por isso, eram selvagememente caçados; eis a imagem do gênero humano e a presa vaidosa da mundanidade. Para Margot Berthold:

A antiga mesnie Herlequim francesa é uma das inúmeras versões da caçada selvagem, do exército de almas penadas, do exército dos mortos – todos profundamente enraizados nos cultos demoníacos pagãos. Seus atributos são máscaras de animais apavorantes, lobos e

cachorros como acompanhantes, o bimbalar de sinos, urros e fêria, assobios e gritos. Surgem assim em muitos exemplos, desde a hoste germânica de Odin e suas muitas derivações nos costumes populares, até os lobisomens na Ásia Menor e, mais tarde, na silenciosa aproximação de um halo de neblina no Erlkönig (O Rei dos Elfos), de Goethe. O arquidemônio Herlequim acabou emprestando seu nome ao Arlecchino da Commedia Dell'Arte.<sup>207</sup>

Algumas características importantes, conforme assinala Lúgia Vassalo<sup>208</sup>, marcaram a história do teatro na Idade Média. Dentre elas podemos citar:

1. O teatro medieval é eminentemente épico: deseja narrar tudo, desde a Criação do Mundo até o Juízo Final;
2. Desconhecem-se as unidades de lugar, tempo, ação e espaço;
3. Há misturas de tons e estilos que nos conduz a uma visão própria do cristianismo medieval;
4. Visa difundir a fé cristã;
5. Há uma oposição entre o sagrado e o profano.

O teatro medieval dividiu-se em duas grandes categorias: o de caráter religioso (o mistério, também chamado de *jeu*, auto ou paixão; o milagre, que relata as lendas e as vidas dos santos; a moralidade, que serve de continuação aos mistérios) e o de caráter profano (o monólogo dramático, o sermão jocoso, a farsa, a *sottie* e o *entremez*).

O mistério, também chamado de *jeu*, auto ou paixão, teve seus temas extraídos das *Sagradas Escrituras* e da *Bíblia*, tendo por objetivo, revelar para o povo os segredos dos livros sagrados e a história da religião cristã. Além disso, difundiu dogmas e artigos de fé na mentalidade do povo da época. Foi a mais importante criação do teatro religioso medieval. De acordo com Lúgia Vassalo, *O Jeu d'Adam* (séc. XII), foi o primeiro texto em língua vernácula. A autora ainda menciona a *Paixão* de Arnould Gréban (1450), com cerca de trinta e cinco mil versos, e a de Jean Michel (1486), com aproximadamente quarenta e cinco mil versos e duração de dez dias.

O milagre, peça de menor duração que o mistério, tem sua temática construída nas lendas dos santos em vida e também nas narrativas piedosas e tradicionais da época. Nela, era comum encontrarmos em cena personagens corriqueiros que se defrontavam com situações terríveis, salvando-se do mal pelo arrependimento tardio e, em alguns casos, pela intervenção da Virgem Maria. *O Miracle de Théophile*, de Ruteboeuf (séc.

---

<sup>207</sup> BERTHOLD, Margot. Op.cit., p. 247.

<sup>208</sup> VASSALO, Lúgia (org.) Op.cit., pp.38-39.

XIII), tornou-se, assim afirma Lúgia Vassalo, a obra mais conhecida desse gênero, pois aponta para uma primeira versão da lenda de Fausto. A autora assinala ainda para a obra de Jean Bodel, *Le jeu de Saint-Nicolas*, e para os dramas inspirados na devoção à Santa Maria, que se difundiram durante o século XIV, em coleções com o título de *Miracle Plays* ou *Miracles de Notre Dame*.

A moralidade é um gênero teatral que serviu de continuação aos mistérios. Seus temas também são extraídos da *Bíblia* e analisam o microcosmo em relação ao sobrenatural, colocando o homem em conflito com as correntes opostas do Bem e do Mal. Segundo Lúgia Vassalo, a moralidade “baseia-se no princípio universal decorrente da Queda e da Redenção da humanidade: o homem é destinado a morrer em pecado, a menos que seja salvo pela intervenção divina”.<sup>209</sup> Nesse tipo de representação teatral, as personagens encarnam abstrações e valores morais, que lhes absorvem até os próprios nomes: Juízo, Perdão, Boas Ações, Discreção, Cinco Sentidos, Sete Pecados Mortais, Sete Virtudes Cardeais, dentre outros. A mais famosa moralidade, conforme Lúgia Vassalo, foi escrita no início do século XVI, em língua inglesa, por um autor desconhecido, o *Everyman*, “cuja versão é o *Elckerlic* dos Países Baixos”<sup>210</sup>. Sobre essa moralidade, a autora diz o seguinte:

Nela Todo o Mundo é chamado pela Morte, devendo prestar conta de sua vida em seu momento final. Por esses motivos, pode-se aproximar a moralidade do teatro religioso, embora ela não seja litúrgica. Mas dele se afasta, porque incorpora grande número de elementos profanos e cômicos. É, de certo modo, o intermediário entre o mistério e a farsa.<sup>211</sup>

Nos ciclos da Paixão dos séculos XV e XVI, a moralidade trouxe para a encenação a personificação de uma personagem de extrema importância para o teatro medieval: a morte, estando ela ligada ao Juízo Final. No entender de Margot Berthold:

De acordo com as velhas crenças populares sobre as orgias noturnas dos mortos, no Banquete dos Mortos e na Dança dos Mortos, a Morte Personificada força os vivos a segui-la em seu séquito, independentemente de idade, sexo ou condição social – tanto para o papa quanto para o velho mendigo, a respeitável burguesa quanto o devasso menestrel.<sup>212</sup>

---

<sup>209</sup> VASSALO, Lúgia (org.) Op.cit., p. 42.

<sup>210</sup> Idem, Ibidem, p. 43.

<sup>211</sup> Idem, Ibidem, p. 43.

<sup>212</sup> BERTHOLD, Margot. Op.cit., p. 198.

Na obra dramaturgica de Gil Vicente, sobretudo no auto intitulado *A Barca da Glória*<sup>213</sup>, encontramos a figura representativa da Morte que busca as almas que serão julgadas pelo Anjo e pelo Diabo. Ao contrário do *Auto da História de Deus*, em que Ela é somente citada como a filha de Adão e Eva, n' *A Barca da Glória* a Morte tem falas e dialoga com a figura representativa do Mal, o Diabo:

MORTE  
Que me quieres?

DIABO  
Que me digas porqué eres  
tanto de los pobrecicos?  
Bajos hombres y mujeres,  
destos matas cuantos quieres,  
y tardan grandes e ricos.  
(...)

MORTE  
Tienen mas guaridas esos,  
que lagartos de arenal.

DIABO  
De carne son y de huesos;  
vengan, vengan, que son nuestos,  
nuestro derecho real.

MORTE  
Ya lo hiciera,  
su deuda paga me fuera;  
mas el tiempo Le da Dios,  
y preces le dan espera:  
pero deuda es verdadera,  
yo los porné ante vós.  
(...)

DIABO  
En buenora.  
(...)

MORTE  
Señor Conde prosperado,  
sobre todos mas ufano,  
ya pasastes por mi vado.

CONDE  
O Muerte! Cuan trabajado  
salgo triste de tu mano!

MORTE  
No fue nada;

---

<sup>213</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 125.



la peligrosa pasada  
desta muy Honda ribera  
es mas fuerte e trabajada,  
mas terrible em gran manera.  
Ved, Señor, si traeis flete  
para aquel barco Del cielo.

Já o teatro profano, na visão de Margot Berthold e Lígia Vassalo, tem sua origem incerta. Associa-se em grande parte ao cômico. Ele é constituído de elementos primitivos vindo dos palhaços, bufões, charlatães, saltimbancos músicos, mimos e outros brincantes do ofício existente no início da Idade Média. Não aparece como forma independente antes do século XIII. Personagens como o louco, o bêbado, o tolo, foram representados pelos jograis-mímicos nas praças e nas feiras, trazendo para a cena a tradição antiga da comédia latina. Vale ressaltar que sua representatividade esteve quase sempre ligada às festas populares, como a Festa dos Loucos e a Festa do Burro, promovendo assim o riso entre a população medieval, que durante muito tempo, era alvo de condenação da Igreja. Dentre as variedades do teatro profano, ressaltam-se: o monólogo dramático, o *sermon joyeux*, a *sottie*, a farsa e o *entremez*.

O monólogo dramático é uma tradição entre os cômicos da Idade Média que perdurou nas feiras até o século XVIII. É a mais elementar das formas do teatro profano, pois seu conteúdo resume-se apenas às arengas e danações de charlatães, fanfarronadas de soldados e, às vezes, paródias de sermões religiosos.

O *sermon joyeux* (sermão jocoso) tem sua origem fundamentada na Festa dos Loucos, comemoração pagã que se difundiu pela Idade Média e foi assimilada pela Igreja Cristã da época. O gênero caracteriza-se pela paródia às instituições religiosas. Dentre os sermões jocosos mais conhecidos, segundo Lígia Vassalo, citamos o *Panegírico de Santo Arenque*, *Santo Presunto* e *Santo Chouriço*; assinala-se ainda na França o *Sermão de Monsenhor Santo Presunto*.

A *sottie* é um gênero teatral de curta duração. Tem como personagens importantes os loucos ou bobos da corte que, investidos de loucura, permitem-se fazer duras críticas à sociedade. Essa modalidade teatral chamava a atenção para as situações históricas e políticas, criticando-as ou ridicularizando-as arduamente. A *sottie* mais antiga, segundo Berthold, é a *Le jeu de La Feuillée*, escrita por volta do século XII, na França. A autora também cita a *La Folie de Gorriers*, *La Sottie de L'Astrologue*, *La Sottie pour La Basoche*.

A farsa é considerada também uma peça de curta duração do teatro profano. Ela tende a provocar o riso sem pretensão didática ou moralizante, baseando-se apenas em gestos exagerados e/ou situações retiradas do cotidiano. Mostra gente do povo em seu ambiente familiar, por isso, volta-se para a comédia de costumes e de caracteres. É um gênero teatral vivo, malicioso, direto e, algumas vezes, grosseiro. Suas personagens são de origem urbana (o marido, a mulher, a amante, o patrão, o empregado, o comerciante, o advogado, o louco, o médico, o tolo etc). Aqui encontramos a raiz do personagem espertalhão e de alguém ainda mais esperto do que ele, pois o engano torna-se comum nesse gênero teatral. A peça mais conhecida, de acordo com Margot Berthold, surgiu na França, por volta do século XV, de autor anônimo, a *Farsa do Advogado Pantaleão*. Sobre a farsa, a autora faz a seguinte afirmação:

A farsa não tinha escrúpulos. Sua eficiência dependia da auto-ironia, da zombaria dos abusos correntes, da impudência com que as polêmicas políticas eram mordazmente dissimuladas como alegorias inofensivas. (...) A farsa vivia da astúcia verbal, não importando se seu palco fosse montado numa sala pública, num auditório da universidade, numa casa particular ou no palácio arcebispal. Situações e personagens cômicas, identidades trocadas e planos para enganar alguém ofereciam esplêndidas oportunidades para os destaques de atuação e tornava-se assim um incentivo para que os mimos profissionais viessem ajudar os amadores e conseguir aplausos especiais.<sup>214</sup>

O *entremez*<sup>215</sup> também é uma peça de curta duração, geralmente em um ato, sendo ela burlesca, jocosa, de caráter popular ou palaciano, que se encerra, na maioria das vezes, por um número musical cantado. Surgiu na Europa por volta do século XII. Esta forma teatral acontecia geralmente no intervalo de alguma representação teatral principal, no formato de *sketch* cômico.

Contudo, o teatro religioso e profano que predominou durante quase toda a Idade Média, depara-se, por volta do século XVI, com modificações profundas no âmbito social, ideológico, econômico, cultural e religioso introduzidos pelo Renascimento. Segundo Lígia Vassalo, “a moralidade perseverou na Península Ibérica, sob as

---

<sup>214</sup> BERTHOLD, Margot. Op.cit., p. 256.

<sup>215</sup> Embora o Diabo não apareça como personagem nos entremezes criados por Gil Vicente, torna-se importante citá-lo como modalidade teatral, uma vez que, Ariano Suassuna, na concepção do *Auto da Compadecida*, do *Auto de João da Cruz*, da *Farsa da Boa Preguiça* e *As Conchambranças de Quaderna*, inseriu na sua produção teatral, os seguintes entremezes: *O Castigo da Soberba*, *O Homem da Vaca* e *O Poder da Fortuna*, *O Rico Avarento*, *O Processo do Diabo* e outros.

denominações de auto e auto sacramental, transmitindo-se às Américas”<sup>216</sup>. O teatro popular medieval encontrou lugar na Comédia Dell’arte e nos procedimentos farsescos em autores como Mollière, Shakespeare, dentre outros.

## **2.2 Gil Vicente e o Teatro Humanista Português: o Diabo entra em cena**

A Idade Média, como vimos, foi um período de intensas transformações ideológicas, culturais, sociais e religiosas. Como afirma Le Goff, tornou-se para a história da humanidade, uma “matéria” indispensável à História Geral, trazendo consigo uma junção de tradições simbólicas que adentraram para os estudos das mentalidades.

Ao contrário do que se pensava antes, o período medieval transformou-se num campo de pesquisa privilegiado, marcado principalmente por um contexto de dualidades, em que a Igreja Católica, por exemplo, instituição dominante nesse momento, no ato de difundir suas pregações ideológicas e culturais acabou por criar um mundo dualista, complexo e, ao mesmo tempo, simplório devido às tradições populares que marcaram essa época.

Entretanto, a própria Igreja descobriu, depois de muitas negações, o teatro como um veículo importante para disseminar sua ideologia de obediência e submissão aos valores culturais por ela constituídos. O teatro religioso da época incorporou, assim como o Catolicismo, fragmentos do paganismo, ao assimilar crenças e ritos primitivos, alguns dos quais se realizavam no interior das igrejas (como a Festa dos Loucos e a Festa do Burro). Com o tempo, as peças teatrais deixaram os altares das igrejas e ganharam os espaços das praças e dos palácios na Europa Medieval, difundindo a Fé, relatando a vida de Jesus Cristo, a Criação do Mundo, o Juízo Final, a vida milagrosa dos Santos e o combate contra o Mal e seu representante maior, o Diabo. Assim, o teatro medieval tornou-se popular e importante para a assimilação de toda mentalidade construída durante a Idade Média. Sobre o assunto, Lúcia Vassalo afirma:

Este teatro religioso realiza uma perfeita integração entre emissor e receptor, pois todos os participantes pertencem à mesma comunidade, não só o público como os executantes – artistas amadores leigos, provenientes de vários grupos sociais, pertencentes às associações profissionais das cidades, encarregados das montagens das peças.<sup>217</sup>

---

<sup>216</sup> VASSALO, Lúcia. *Teatro Sempre*. (org.) Op.cit., p. 46.

<sup>217</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 39-40.

O apogeu do teatro medieval, como vimos anteriormente, situou-se entre os séculos XIII e XV, iniciando-se na França. As primeiras peças que surgiram por volta do século XII têm o nome de *jeux*, autos. Estes foram se diferenciando e se multiplicando em tipos a partir da Guerra dos Cem Anos.

Porém, voltemos nesse momento nossa atenção para o fim da Idade Média, mais precisamente, para Portugal, da segunda metade do século XV para a primeira metade do século XVI, período em que se enquadra o nascimento de um dos maiores poetas da dramaturgia portuguesa, Gil Vicente (1460 – 1536 ?)<sup>218</sup> e, assim, compreendermos um pouco a história do teatro em Portugal e a atuação desse dramaturgo no cenário teatral lusitano.

Segundo Oscar de Pratt, Portugal, durante os séculos XV e XVI, vivia um momento de transição entre uma “economia agrária e uma economia comercial”<sup>219</sup>; um período de expedições marítimas que unia a Europa ao Oriente, numa espécie de expansão capitalista, apoiada pela aristocracia e pelo clero da época, que conduziu Portugal ao título de grande potência, vivenciando momentos de inúmeras descobertas econômicas, culturais e territoriais. Contudo, em meio a conquistas e com um título de reino dominante, Portugal, com toda riqueza adquirida pelo comércio de especiarias orientais, não chegou a se industrializar, defasando-se em relação ao resto da Europa. Foi uma sociedade forte e, ao mesmo tempo, conturbada, devido às diferenças ideológicas e culturais existentes em Portugal. Em 1496, por exemplo, os judeus que não quiseram se batizar, aderindo assim ao Cristianismo, foram expulsos da grande metrópole, sendo que mais tarde, seriam eles que controlariam as finanças portuguesas, fornecendo capital para a expansão ultra-marítima. Sobre a sociedade portuguesa da época e a colocação do judeu nesse contexto, Maria Correia de Almeida ressalta o seguinte:

A classe média portuguesa, melhor dizendo, a burguesia, passa a ser constituída, em sua maior parte, por cristãos novos ou judeus conversos. Essa classe, constituída pelos chamados mesteirais ou homens de ofício, por comerciantes, banqueiros e profissionais liberais, sofre a perseguição da Inquisição, sendo pouco a pouco alijada do cenário social.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> A interrogação indica uma incerteza da data de nascimento de Gil Vicente. Essa é uma data aproximada da trajetória de vida do dramaturgo português.

<sup>219</sup> PRATT, Oscar de. *Gil Vicente: notas e comentários*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1931.

<sup>220</sup> VASSALO, Lúcia (org.) Op.cit., p. 49.

Contudo, no período correspondente à Idade Média, a atividade teatral portuguesa era estritamente escassa. As representações geralmente eram constituídas por mímicos que elaboravam seus jogos cênicos entremeados de curtas recitações dramáticas. Massaud Moisés, estudioso da Literatura Portuguesa, resume, em poucas linhas, a história do teatro medieval português afirmando o seguinte:

Durante a Idade Média, a atividade teatral em Portugal se resumiu aos momos, arredondilhos e entremezes, breves representações de caráter religioso, satírico ou burlesco. Teatro de índole popular, caracterizava-se por uma linguagem, temas e forma de encenação acessíveis ao povo, e às vezes com a sua direta participação. Na origem, constituía o teatro profano, oposto aos mistérios e milagres, manifestações do teatro religioso então, predominante. Assim identificado, o teatro popular foi introduzido em Portugal por Gil Vicente, inspirado no exemplo do espanhol Juan del Encina (1468-1529).<sup>221</sup>

Gil Vicente é considerado, embora muitos contestem, o maior poeta dramático de todos os tempos; o “pai” do teatro humanista português. Para Stephen Reckert, ele foi o maior dramaturgo que surgiu na Europa nesse período: “um poeta lírico sem igual na sua própria língua entre el-rei D. Dinis e Camões, ou na Castelhana antes de Garcilasso”<sup>222</sup>.

Na concepção de Antônio José Saraiva, Gil Vicente “criou o seu teatro praticamente do nada e deixou atrás de si um vácuo”<sup>223</sup>. Essa afirmativa nos leva a crer que o teatro vicentino foi algo completo e superior a qualquer outra forma do mesmo gênero dentro de Portugal. Ainda segundo o autor, “o mais que se pode provar é a existência fragmentária de representações litúrgicas, paródias, espetáculos mudos de corte que estão a uma distância infinita do teatro acabado, adulto, completo, que é o de Gil Vicente”<sup>224</sup>.

Entretanto, Duarte Ivo Cruz, Luis Francisco Rebello e Luciana Stegagno Picchio, pesquisadores da história do teatro português, apontam para uma série de dificuldades em torno da historiografia do teatro em Portugal e do seu mais ilustre representante, Gil Vicente.

---

<sup>221</sup> MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 30 ed. São Paulo: Cultrix, 2008, p. 69.

<sup>222</sup> RECKERT, Stephen. *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 15.

<sup>223</sup> SARAIVA, José Antônio. *Gil Vicente e o fim do Teatro Medieval*. 3 ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981, p. 21.

<sup>224</sup> Idem, *Ibidem*, p. 21.

Segundo Duarte Ivo Cruz, o teatro de Gil Vicente não é absolutamente o marco original do teatro português. O autor, na obra *Introdução à História do Teatro Português*, levanta questionamentos acerca da produção dramaturgica do autor em questão, por exemplo, como explicar um teatro tão complexo, tão evoluído, com diálogos tão bem elaborados se em Portugal não havia uma complexidade dramaturgica?

Para Duarte Ivo Cruz, “antes de Mestre Gil, existiram artistas quase ignorados, que sentiram a vocação irresistível para pôr em cena, para dar vida e movimento a personagens de sua criação”<sup>225</sup>, pois durante toda a Idade Média, vestígios de diversas fontes “dramático-espetaculares do tempo”, como o teatro litúrgico religioso popular e jogralesco, e um teatro de origem cortesã, atingiram boa parte da Península Ibérica.<sup>226</sup> O pesquisador ainda ressalta a existência dos poetas André Dias e Henrique da Mota e suas respectivas formas embrionárias na história do teatro português.

Da mesma forma que Duarte Ivo Cruz, Luiz Francisco Rebello analisa a historiografia do teatro português. Para o autor, “a historiografia da arte dramática em Portugal é uma ciência recente, que pouco tem atraído os estudiosos”<sup>227</sup>. Ele aponta para uma existência, mesmo que rudimentar, sobre a atuação do teatro em Portugal. Conforme o pesquisador:

Aceita-se que Gil Vicente haja dado uma forma e um conteúdo literários a elementos rudimentares e até então dispersos; mas não se aceita, por cientificamente inverosímil, que tenha criado *ex nihilo* o teatro português. Isto é: a sua obra representa aquele momento de uma evolução dialética em que a quantidade engendra uma nova qualidade.<sup>228</sup>

Rebello ainda afirma o seguinte:

Não se compreendia, com efeito, que as manifestações dramáticas características da Idade Média, comuns a toda Europa como eram, não houvessem chegado ao extremo ocidental da Península Ibérica. Como aceitar, por exemplo, que, não obstante a interdependência das literaturas portuguesa e espanhola, os ecos do teatro medieval castelhano não tivessem repercutido em Portugal? Como explicar que

---

<sup>225</sup> CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983, p. 16.

<sup>226</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 16-17.

<sup>227</sup> REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. 3 ed. Revista e aumentada. Coleção Saber. Lisboa: Publicações Europa- América, 1967, p. 19.

<sup>228</sup> Idem, *Ibidem*, p. 24.

as ordens religiosas, de cujo seio os mistérios e as moralidades emergiram, destacando-se do ritual litúrgico, ao instalarem-se em Portugal não trouxessem consigo esses fermentos de que germinou o teatro moderno? Como admitir que jograis e trovadores, nas suas peregrinações por terras lusitanas, não incluíssem no seu repertório a narração, dialogada e mimada, de episódios burlescos ou inspirados nas novelas de cavalaria e nos livros hagiográficos, que tão grande popularidade alcançaram noutros países e que embrionariamente já eram teatro?<sup>229</sup>

Já Luciana Stegagno Picchio, assim como Duarte Ivo Cruz e Luiz Francisco Rebello, defende as mesmas considerações e questionamentos acerca das origens do teatro em Portugal. A pesquisadora constata a existência do teatro litúrgico, dos jograis, dos momos e de outras formas menores de representação teatral, através de documentos que, por exemplo, proibiam tais “jogos” ou representações na sociedade lusitana. Para a autora:

A idéia de um teatro português que ao nascer, no ano da graça de 1502, já fosse adulto foi tão cara a românticos como a positivistas. E chegou até nós, nas asas da tradição e da autoridade; as dúvidas levantadas por boa parte da crítica, tão rica de faro comparativo quanto desprovida de documentos, mal conseguiram arranhá-la.<sup>230</sup>

Conforme preconiza Duarte Ivo Cruz, Luis Francisco Rebello e Luciana Stegagno Picchio existiu também uma complexidade em torno da identidade do dramaturgo que gerou, ao longo do tempo, uma problemática para a historiografia do teatro português. Autores como Braamcamp Freire, por exemplo, identifica-o como poeta e ourives. Se de fato Gil Vicente foi um ourives da corte portuguesa, assim questionam os autores acima, como explicar a ausência de tal função nas obras vicentinas? Sobre as dificuldades de solucionar a verdadeira identidade do poeta como puramente um dramaturgo, Luciana Stegagno Picchio ressalta:

Dadas a penúria e a confusão dos documentos, tudo quanto sabemos do homem Gil Vicente, das suas idéias, da sua religiosidade, do seu suposto erasmismo, do seu reaccionarismo de homem devoto à corte, do seu progressismo de homem do povo do século XVI, do seu fantasioso medievalismo, do seu sorridente racionalismo, da sua cultura e da sua incultura, é a partir da obra que o sabemos. O teatro de Gil Vicente é para nós a melhor biografia vicentina, embora, como

---

<sup>229</sup> Idem, *Ibidem*, p. 25

<sup>230</sup> PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora, 1968, p. 25.



todas as biografias, íntimas ou exteriores, seja muitas vezes reticente, contraditória, falsa.<sup>231</sup>

No tocante a produção dramatúrgica de Gil Vicente, é interessante reiterar que, segundo Oscar de Pratt, a “palpitação febricitante” da época não conseguiu perturbar o ideal estético de Gil Vicente. Ele, sem dúvida, viveu o conflito interno comum a seus contemporâneos por conta da transição da Idade Média para a Idade Moderna. Conheceu, de forma profunda, a cultura renascentista e teve um vasto conhecimento das doutrinas empregadas pelo Cristianismo durante a Idade Média.

De acordo com os autores Stephen Reckert, Reis Brasil, Teófilo Braga, Braamcamp Freire, Oscar de Pratt, Antônio José Saraiva, Duarte Ivo Cruz, Luis Francisco Rebello e Luciana Stegagno Picchio, Gil Vicente criticou, em sua obra, de forma impiedosa, toda a sociedade de seu tempo, desde os membros das mais altas classes sociais até os das mais baixas. Contudo, as personagens por ele criadas não se sobressaem como indivíduos. São, sobretudo, tipos que ilustram a sociedade da época, com suas aspirações, seus vícios e seus dramas. Esses tipos utilizados por Gil Vicente raramente aparecem identificados pelo nome: quase sempre são designados pela ocupação exercida (sapateiro, onzeneiro, ama, clérigo, frade, bispo, alcoviteira etc). Ainda com relação às personagens, pode-se dizer que elas simbolizavam vários comportamentos humanos. Os membros da Igreja eram alvos constantes da crítica vicentina. É importante observar, no entanto, o espírito religioso presente na formação do autor, que jamais criticou as instituições, os dogmas ou as hierarquias da religião, e sim os indivíduos que se corrompiam. Acreditando na função moralizadora do teatro, Gil Vicente colocou em cena fatos e situações que revelavam a degradação dos costumes, a imoralidade dos frades, a corrupção no seio da família, a imperícia dos médicos, as práticas de feitiçaria e o abandono do campo para se entregar às aventuras do mar. Sobre o teatro vicentino e às duras críticas do autor à sociedade da época, inclusive à Igreja, Reis Brasil afirma:

Gil Vicente criou o teatro social ou teatro socializante, em que coubessem todas as aspirações do homem em todas as circunstâncias da vida. Como o clero era o grande culpado da situação do povo, como o clero era o grande transviado, Gil Vicente não perdoa. Aproveita todos os momentos para fustigar, pois era preciso dignificar a religião, varrendo os templos que estavam cheios de vendilhões ou comerciantes, inteiramente voltados ao culto do

---

<sup>231</sup> Idem, *Ibidem*, p. 41.



bezerro de ouro ou ao culto da mais feroz e soez sensualidade. (...) Mestre Gil fustiga-os, pois sabe que nada pior pode haver para um povo do que a corrupção dos seus mentores religiosos. Se estes vierem a ser o que devem, então esse povo estará salvo, a civilização tomará novos rumos.<sup>232</sup>

Durante sua atuação como dramaturgo, Gil Vicente escreveu dezenas de peças teatrais. Muitas delas foram contestadas por pesquisadores que se detiveram a examiná-las. Contudo, das suas quarenta e oito peças conservadas e, confirmadas como originais do autor, dezenove (quase todas de caráter religioso) são datadas do período correspondente ao reinado de D. Manuel, o Venturoso, em Lisboa, e as outras vinte e nove são correspondentes ao tempo em que o poeta viveu na corte sob a proteção da Rainha D. Leonor. Vinte dessas quarenta e oito peças estão escritas em português, doze em castelhano, e outras carregam consigo alguns dialetos (genovês, andaluz aciganado etc).

Quanto à classificação e à cronologia das peças de Gil Vicente, segundo Paul Teyssier, “ainda envolve certos problemas”.<sup>233</sup> Para o pesquisador:

Seria muito importante conhecer-se, para cada auto, a data e o local da representação. Acontece que tais indicações figuram na *Copilação de todas as Obras de Gil Vicente* publicada em 1562 por seu filho Luís, edição que inclui todos os autos da nossa lista com exceção do Auto da Festa. Mas está demonstrado, infelizmente, que a *Copilação* contém, a par de indicações autênticas, numerosas inexatidões – e os críticos aprenderam, conseqüentemente, a não confiar nela. É necessário, por isso, para cada peça, proceder a um muito delicado e muito complexo trabalho de investigação, tomando em conta todos os elementos de que se dispõe: alusões contidas no próprio texto a acontecimentos ou a personagens históricas, referências ao local da representação, ocupações do rei, acontecimentos importantes da vida da corte, etc.<sup>234</sup>

Ainda com relação à classificação dos autos vicentinos, estudiosos do assunto procuraram estabelecer um modo classificatório mais autêntico e eficiente que pudesse dar ao conjunto da obra uma organização bem definida, pois, conforme Teyssier, a *Compilação*, que classificava a obra de Gil Vicente em Obras de devoção, Comédia, Tragicomédia, Farsa e Obras miúdas, era parcialmente contestada pelos críticos de modo geral, com a suspeita de que Luís Vicente, filho do autor, tenha sido o mentor de

---

<sup>232</sup> BRASIL, Reis. *Gil Vicente e o Teatro Moderno*. Lisboa: Editorial Minerva, 1965, p. 18-19.

<sup>233</sup> TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente - O Autor e a Obra*. Trad.: Álvaro Salema. 2 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e Ministério da Educação: Livraria Bertrand, 1985.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

tal classificação. Para Teófilo Braga, as peças de Gil Vicente foram divididas em teatro hierático, aristocrático e popular. Já Antônio José Saraiva divide a obra vicentina em nove categorias: O mistério, A moralidade, A fantasia alegórica, O milagre, O teatro romanesco, A farsa, A écloga ou auto pastoril, O sermão burlesco, O monólogo.

No entanto, o próprio Gil Vicente, na carta-prefácio em espanhol da obra *Dom Duardos*, esclarece tal questão, classificando, ele mesmo, sua produção teatral em comédias, farsas e moralidades. Com isso, essa orientação sobre os autos vicentinos, tornou-se para muitos pesquisadores uma forma segura, mas não absoluta, no que se refere ao estudo de seu conjunto dramático. Sobre o assunto, Paul Teyssier diz o seguinte:

Esses três tipos de peças dão bem conta da gênese e organização da obra. Mas não se apresentam com caráter absoluto e, anos depois da declaração na carta-prefácio de *Dom Duardos*, à medida que Gil Vicente se aproxima do fim da sua carreira, a divisão tripartida esfuma-se.<sup>235</sup>

Com relação às peças de Gil Vicente, tracemos, nesse momento, um inventário completo do teatro vicentino, indicando, para cada obra, a data provável de sua representação, segundo as investigações de Duarte Ivo Cruz, Luis Francisco Rebello e Luciana Stegagno Picchio e Paul Teyssier, tendo por objetivo proporcionar uma compreensão do autor e sua obra. Vejamos:

- 1- Autos de Devoção: *Auto da Vistação* ou *Monólogo do Vaqueiro* (1502), *Auto Pastoril Castelhana* (1502), *Auto dos Reis Magos* (1503), *Auto de São Martinho* (1504), *Auto da Sibila Cassandra* (1513), *Auto dos Quatro Tempos* (1514), *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Auto da Barca do Purgatório* (1518), *Auto da Alma* (1518), *Auto da Barca da Glória* (1519), *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericórdia* (1519 ou 1520?), *Obra da Geração Humana* (1520 ou 1521?), *Auto Pastoril Português* (1523), *Auto da Feira* (1526-1528?), *Breve Sumário da História de Deus* (1526 ou 1527?), *Diálogo sobre a Ressurreição* (1526 ou 1527?), *Auto da Cananéia* (1534) e *Auto de Mofina Mendes* (1534).
- 2- Farsas: *Auto da Índia* (1509), *O Velho da Horta* (1512), *Quem Tem Farelos?* (1515), *Farsa das Ciganas* (1521), *Farsa de Inês Pereira* (1523), *Farsa dos Físicos* (1524), *O Juiz da Beira* (1525), *Farsa dos Almocreves* (1526 ou 1527?), *O Clérigo da Beira* (1529).
- 3- Comédias: *Exortação da Guerra* (1513 ou 1514?), *Auto da Fama* (1521), *Cortes de Júpiter* (1521), *Comédia de Rubena* (1521), *Dom Duardos* (1522), *Pranto de Maria Parda* (1522), *Amadis de Gaula* (1523), *Comédia do Viúvo* (1524), *Frágua de Amor* (1524), *Templo de Apolo* (1526), *Nau de Amores* (1527), *Auto da Serra da Estrela* (1527), *Divisa da Cidade de Coimbra* (1527), *Auto das Fadas* (1527), *Auto da Festa* (1527 ou 1528), *Triunfo do Inverno* (1529), *Auto da Lusitânia* (1532), *Ramagem de Agravados* (1533), *Floresta de Enganos* (1536).

---

<sup>235</sup> TEYSSIER, Paul. Op.cit., p. 43.

O conjunto da obra dramática de Gil Vicente é bastante complexo e, ao mesmo tempo, simples sob o ponto de vista de que o autor deu margem à criação e ao desenvolvimento do fazer teatral em Portugal. Nesse olhar superficial sobre a obra do dramaturgo, podemos perceber, de acordo com a classificação das obras vicentinas e o título de cada uma delas, uma variedade temática que não ficaram fora do seu discurso, como a temática da tradição Clássica e Medieval e a temática dos valores culturais do seu povo.

Nesse grande processo de criação, o poeta deu vida a personagens simples de seu tempo, como parvos, camponeses, criados, velhas, pastores, ciganos, escudeiros etc; a membros da mais alta nobreza (reis, rainhas, príncipes, duques, duquezas); a representantes da Igreja Cristã (padres, frades, bispos, papas etc); seres fantásticos como fadas; a deuses mitológicos (Júpiter, Vênus, Juno, Cupido, Apolo etc); Outros seres alegóricos como a Fé, Virtude, Fama, Morte, Justiça, Injustiça etc; Seres Celestiais (Deus, Anjos, Serafins, Arcanjos, Jesus Cristo, a Virgem, Santos, etc); seres infernais (o Diabo e seus demônios). São personagens ímpares que representaram, de forma formidável, Gil Vicente e sua época.

Contudo, o que nos interessa neste momento é identificar, no inventário acima, as obras em que o Diabo, o Senhor do Mal, nos é apresentado. Das quarenta e oito peças do autor, onze delas apresentam a representação do Mal. Vejamos a tabela que se segue, elaborada conforme as investigações teatrais acerca da dramaturgia vicentina. Nela, o Diabo entra em cena nos seguintes espetáculos:

TABELA: OBRAS DE GIL VICENTE QUE TRAZEM A REPRESENTAÇÃO DO DIABO MEDIEVAL		
Obra	Personagens	Classificação
<i>Auto da Feira</i> (1526-1527-1528 ?)	Mercúrio, Tempo, Seraphim, <i>Diabo</i> , Roma, Amâncio Vaz, Deniz Lourenço, Branca Annes, Marta Dias, Tesaura, Juliana, Dorothea, Moneca, Gilberto, Nabor, Matheus, Justina, Vicente, Leonarda, Merenciana, Theodora e Giralda.	Comédia
<i>Auto da Alma</i> (1518)	Anjo Custódio, Alma, Igreja, Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Jerônimo, São Tomás, <i>Dois Diabos</i> .	Obras de Devoção
<i>Breve Sumário da História de Deus</i> (1526-1527-1528 ?)	<i>Lúcifer – Maioral do Inferno – Belial, Meirinho da sua corte, Satanás, Fidalgo de seu conselho</i> , Anjo, Mundo, Tempo – seu veador - Eva, Adão, Morte, Abel, Job,	Obras de Devoção

	Abraão, Moisés, David, Isaías, Belzebu, São João, Jesus Cristo.	
<i>Comédia de Rubena</i> (1521)	Hum Licenciado, Rubena, Benito (criado), Parteira, Feiticeira, <i>Diabos (Legião)</i> , Plutão, Draguiño, Gardo.	Comédia
<i>Exortação da Guerra</i> (1514)	Clérigo, <i>Zebron, Danor, Diabos</i> ; Policena, Fantasilea, Achilles, Aníbal, Heitor, Scipião.	Farsa
<i>Auto das Fadas</i> (data desconhecida)	Feiticeira, <i>Diabo</i> , Dois Frades, Três Fadas.	*Farsa
<i>Auto da Lusitânia</i> (1532-1533)	Introdução: Lediça, Mãe, Pai (de Lediça), cortesão, Saulino, Jacob. No argumento: Lisebea, Lusitânia, Portugal, Mercúrio, Maio, Vênus, Verecinta, Februa, Juno, <i>Dinato, Berzebu</i> , Todo Mundo, Ninguém.	Comédia
<i>Barca do Inferno</i> (1517)	Anjo (Arrais do Céu), <i>Diabo (Arrais do Inferno)</i> , <i>Companheiro do Diabo</i> , Fidalgo, Onzeneiro, Parvo, Sapateiro, Frade, Florença, Brísida Vaz (Alcoviteira), Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado, Quatro Cavaleiros.	Obras de Devoção
<i>Barca do Purgatório</i> (1518)	Anjo (Arrais do Céu), <i>Diabo (Arrais do Inferno)</i> , <i>Companheiro do Diabo</i> , Lavrador, Marta Gil, Regateira, Pastor, Moça Pastora, Menino, Taful, Três Anjos.	Obras de Devoção
<i>Barca da Glória</i> (1519)	Anjo (Arrais do Céu), <i>Diabo (Arrais do Inferno)</i> , <i>Companheiro do Diabo</i> , Morte, Conde, Duque, Rei, Imperador, Bispo, Arcebispo, Papa, Anjos.	Obras de Devoção
<i>Auto da Cananéia</i> (1534)	Três Pastoras: Silvestra (Lei de Natureza), Hebréia (Lei de Escritura), Veredina (Lei de Graça). Cristo e os Apóstolos. <i>Satanás, Belzebu</i> .	Obras de Devoção
Fonte: Diversos		

A tabela acima nos dá uma noção da riqueza de assuntos discutidos pelo dramaturgo em sua produção teatral. No entanto, o que nos interessa aqui é detectarmos a figura do Mal, Satã, e sua representação perante os olhares dos espectadores do teatro vicentino, bem como seus atributos, nomes e sua afronta aos valores morais e cristãos vigentes na mentalidade do povo da época.

Como podemos observar, a figura do Diabo é representada em grande parte das obras produzidas pelo mestre Gil Vicente. As obras de Devoção (moralidades) são as que mais apresentam Satã e seu séquito de diabinhos (o Diabo aparece em seis obras de devoção); logo em seguida, encontramos a figura do Diabo em três comédias e duas farsas. Nessas obras, iremos analisar o Diabo sob aspectos bem diferentes: O Diabo e sua atuação quanto tentador, relator de culpas, julgador astucioso e ludibriador; o Diabo quanto elemento do riso etc. É o Diabo em cena que, entre uma e outra ação, tenta encaminhar o homem português para o conflito de sua existência, de valores e de costumes.

Começemos nossa análise pelo *Auto da Feira*<sup>236</sup>. Nessa obra vicentina, o Diabo encontra-se em cenas do cotidiano do povo português, na compra e venda de especiarias, tentando-os, gabando-se de sempre ser um bom vendedor, conforme mostra o seguinte trecho:

DIABO

Eu bem me posso gabar,  
e cada vez que quiser,  
que na feira onde eu entrar  
sempre tenho que vender,  
e acho quem me comprar.  
E mais vendo muito bem,  
porque sei bem o que entendo;  
e de tudo quanto vendo  
não pago sisa a ninguém  
por tratos que ando fazendo.  
(...)

TEMPO

Senhor, em toda maneira  
acudi a este ladrão,  
que há de danar a feira.

SERAFIM

Muito bem sabemos nós  
que vendes tu coisas vis.  
(...)

DIABO

Senhor, apello eu disse.  
Se eu fosse tão mau rapaz,  
que fizesse força a alguém,  
era isso muito bem;  
mas cada hum veja o que faz,  
porque eu não forço ninguém.  
Se me vem comprar qualquer

---

<sup>236</sup> VICENTE, Gil. Vol. I. Op.cit., p. 195.

clérigo, ou leigo, ou frade  
falsas manhas de viver,  
Senhor, que lhe hei de fazer?

O Diabo, nessa passagem do *Auto da Feira*, mostra-se soberbo e ludibriador. Neste caso, temos aqui, uma representação *sedimentada* do Diabo que tenta; que induz o ser humano a “comprar” as coisas mundanas, ou seja, os vícios mundanos. O autor ainda nos chama a atenção para o livre-arbítrio, pois, segundo a passagem da obra, cada um tem o direito de escolher o quer da vida. Sobre o assunto, Santo Agostinho afirma que “Deus, Autor das naturezas humanas, não dos vícios, criou o homem reto; mas, depravado por sua própria vontade e justamente condenado, gerou seres desordenados e condenados”. Ainda segundo o autor, “o homem é livre” para fazer o bem e “não é forçado” a cometer o mal por “nenhuma necessidade”, uma vez que o homem peca, “a culpa é sua”.<sup>237</sup> Ainda nesse texto, podemos detectar elementos cômicos que demonstram a representação do Diabo ligada ao riso. Aqui ele é chamado de “ladrão” pelo Tempo e suas falas têm um tom de ironia e comicidade. Dessa forma, torna-se o Diabo um ser ridicularizado. Assim, podemos caracterizar como *resíduos* do Diabo medieval no *Auto da Feira* a soberba, a tentação, o livre arbítrio, o riso, as palavras ofensivas contra o Diabo etc. São traços mentais medievalizantes do Diabo europeu que permaneceram presentes e atuante tanto na *mentalidade* do povo cristão português do século XVI quanto nas produções dramaturgicas de Gil Vicente.

No *Breve Sumário da História de Deus*<sup>238</sup>, o autor inseriu o séquito diabólico, agindo de forma maléfica contra Deus e a Humanidade, desde o momento da Criação até o Juízo Final. Nesse auto, a figura representativa do Mal mostra-se, mais uma vez, marcado pela presença de *resíduos* oriundos do teatro medieval europeu no fato de ele ser soberbo, astucioso, tentador, ludibriador, cheio de artimanhas, irônico, invejoso, dissimulador e cruel. Além disso, o dramaturgo faz uma distinção entre Lúcifer (o maioral; anjo decaído) e seus subordinados, Satanás (tentador) e Belial (cruel). Vejamos:

ANJO  
Lúcifer, anjo que foi dos maiores,  
e Belial e Satanás, senhores

---

<sup>237</sup> AGOSTINHO, Santo. *O Livre-Arbítrio*. 5 ed. Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2008, p. 18.

<sup>238</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 171.

de muita maldade de verbo a verbo.  
(...)

LÚCIFER

Vai tu, Satanás, por embaixador,  
eu te dou meu comprido poder;  
e vai-te a Eva , porque é mulher  
(...)

SATANÁS

Em que figura lhe farei bem?

LÚCIFER

Faze-te cobra, por dissimular,  
porque pareças do mesmo pomar  
(...)

BELIAL

Eu sou dos primeiros  
o vosso leal entre os cavaleiros,  
e mais sou Meirinho desta vossa corte.  
Vós não fazeis guerra em que eu faça sorte,  
e sendo meirinho sem prisioneiros  
me pesa a morte.  
E fostes mandar Satanás agora  
com todo poder de vosso vigor,  
acrescentando por embaixador,  
ao novo Senhor e nova Senhora  
porém a mim não.

LÚCIFER

Onde força há perderemos direito;  
que o fino pecado há-de ser de vontade  
(...)  
Satanás sei que os fará pecar  
per suas vontades, segundo é manhoso  
e mui lisonjeiro, e fala mimoso,  
e sabe mentir com graça e com ar.  
(...)

SATANÁS

E se tu, como digo, filho de Deus és,  
segundo a nova por esta terra anda,  
deita-te abaixo daquela varanda;  
e nam hajas medo que quebres os pés,  
porque escrito é  
que nenhuma pedra, nem perna, nem pé,  
te pode fazer ofensa nem nada.

CRISTO

E se eu posso subir e descer póla escada,  
pera que é tentar a Deus sem porque,  
que é cousa escusada?

Nesse fragmento do *Auto da História de Deus*, evidencia-se algumas das principais características do Diabo Medieval no teatro vicentino. Segundo a *mentalidade* cristã medieval, ele era um ser tentador, astucioso, manhoso, que sabia mentir; um ser cheio de artimanhas e boas palavras. Esses caracteres são elementos *remanscentes* da cultura medieval que dialogaram com a história do Diabo e com a tradição cristã do povo humanista português e se fizeram presentes na obra vicentina apresentando restos sobreviventes de crenças advindas do passado na mentalidade fértil da época. Ainda nessa obra, é possível encontrarmos referências alusivas ao Diabo como um ser híbrido (serpente, ave fênix, lobo, raposa), conforme detectamos no texto abaixo:

SÃO JOÃO

Ó bravas serpentes que em serras andais  
ó dragos ferozes que estais nos desertos

(...)

E tu, mui serena  
fermosa ave Fênix,  
que tanto sem pena

a ti mesmo matas por vontade.

(...)

E tu, mui soberbo lobo poderoso  
que trazes as unhas cruéis, e tingidas  
no sangue das ovelhas de pouco paridas.

(...)

E tu vil raposa, que vives de engano,  
e matas quem amas, sem nenhum temor.

No *Auto da História de Deus*, se pegarmos o Diabo e sua figura híbrida de serpente, podemos compará-los ao deus Minos da mitologia grega. Casado com Pasifae, detentora de poderes mágicos tão grandes quanto os de sua irmã Circe e de sua sobrinha Medeia, ela lançou contra o marido terrível maldição. Com exceção dela, toda e qualquer mulher que se unisse ao rei morreria devorada por um batalhão de serpentes que sairiam por todos os poros de Minos. Foi necessária a intervenção de Prócris, hábil em enganar o marido e conhecedora de uma erva mágica denominada “raiz de Circe”, para que o rei de Creta se livrasse de suas próprias serpentes<sup>239</sup>. Nesse caso, o Diabo, além de ser representado no teatro com *resíduos* medievais, trouxe consigo elementos

---

<sup>239</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega. Vol.II. Rio de Janeiro: Vozes, 1991, p. 126.



*residuais* da cultura grega - fato que também aparece na denominação do Maldito como a ave Fênix<sup>240</sup>.

Na peça *Auto da Lusitânia*<sup>241</sup>, as figuras do Mal aparecem como relatoras das atitudes humanas, pois nessa obra que se atribui ao nascimento de Portugal, Belzebu e seus companheiros atentam para todas as virtudes daqueles que desejam o mundo e dos que apenas desejam viver em conformidade com as leis divinas. Leiamos algumas passagens do texto que ilustram a atuação dos diabos:

NINGUÉM  
Que andas tu aí buscando?

TODO O MUNDO  
Mil cousas ando a buscar:  
delas não posso achar,  
porém ando perfiando,  
por quão bom é perfiar.

NINGUÉM  
Como hás nome, cavaleiro?

TODO O MUNDO  
Eu hei nome Todo o Mundo,  
e meu tempo todo inteiro  
sempre é buscar dinheiro,  
e sempre nisto me fundo.

NINGUÉM  
Eu hei nome Ninguém,  
e busco a consciência.

BELZEBU (para Dinato)  
Esta é boa experiência!  
Dinato, escreve isto bem.

DINATO  
Que escreverei, companheiro?

BELZEBU  
Que ninguém busca consciência,  
e Todo o Mundo dinheiro.

NINGUÉM (Para Todo o Mundo)  
E agora que buscas lá?

---

<sup>240</sup> Segundo Junito de Souza Brandão, de porte imponente como a águia, era a única ave existente de sua espécie, não podendo, assim, reproduzir como as demais. O mito, por isso, concentrou-se em sua morte e renascimento. Sua plumagem era uma combinação de vermelho, azul-claro, púrpura e ouro. BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Vol.I. Op.cit, p. 434.

<sup>241</sup> VICENTE, Gil. Vol. VI. Op.cit., p. 305.

TODO O MUNDO  
Busco honra mui grande.

NINGUÉM  
E eu virtude, que Deus mande.  
Que tope co ela já.

BELZEBU (Para Dinato)  
Outra adição nos açude:  
escreve aí, a fundo,  
que busca honra Todo o Mundo,  
e Ninguém busca virtude.  
(...)

Nesse texto, Gil Vicente revela-nos um Diabo diferente dos outros. Belzebu e Dinato são espécies de relatores e espiões. Eles ficam espreitando o diálogo entre Todo o Mundo e Ninguém, anotando tudo o que dizem. Eles agem de maneira cômica, pois em seus diálogos são os trocadilhos provocadores do riso: “que busca honrar todo o mundo e ninguém busca a virtude”. Aqui, o diálogo entre os dois diabos acaba servindo de lição para o público em geral. É interessante também fazermos uma ligação desse texto de Gil Vicente com a obra de Luciano, *Diálogos dos Mortos*<sup>242</sup>, uma vez que, nela, os homens se prendem às coisas do mundo, como luxo, riqueza, beleza, grandeza etc. Vejamos então uma passagem do texto de Luciano que nos lembra a figura do Diabo como relator das fraquezas humanas, bem como sua condenação por tais atitudes:

CRESO  
Plutão, não estamos suportando o Menipo, esse cão aí, como nosso vizinho. Por isso, ou você o instala em algum outro canto, ou nós nos mudaremos para um outro lugar.

PLUTÃO  
O que ele está fazendo de anormal, se é um morto como vocês?

CRESO  
Cada vez que nos lamentamos e gememos, com as lembranças das coisas lá de cima – o Midas aí, do seu ouro, o Sardanápalo, da sua luxúria, e eu, Creso, dos meus tesouros – ele ri e nos vitupera, chamando-nos de escravos e de escória. E às vezes até atrapalha nossos gemidos com umas cantorias. Em suma, ele é um chato!

PLUTÃO  
O que é isso que eles estão dizendo, Menipo?

---

<sup>242</sup> LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. Edição Bilíngüe. São Paulo: HUCITEC, 1996, pp. 55-57.

MENIPO

A verdade, Plutão. Eu os detesto, porque são uns ordinários, uns miseráveis! Não lhes bastou ter vivido uma vida abominável, e mesmo depois de mortos ainda conservam na lembrança coisas lá de cima e não se desapegam delas. É por isso que eu me divirto, azucrinando-os.

(...)

MENIPO

Exagero era o que faziam vocês, exigindo reverências, abusando de homens livres, sem sequer sonhar com a morte. É por isso que vão gemer, privados de tudo aquilo.

CRESO

De muitos e magníficos bens, ó deuses!

MIDAS

E eu, de quanto ouro!

SARDANÁPALO

E eu, quanta luxúria!

Dessa forma, podemos encontrar no *Auto da Lusitânia* uma aproximação da figura ideológica do Mal da tradição clássica greco-romana e dos valores morais clássicos bem como elementos *residuais* do Diabo e dos valores morais da época medieval no teatro de Gil Vicente encontrados nas personagens dos bufões, dos bobos da corte e do arlequim, como foi possível vermos acima.

Sobre o *Auto da Alma* e a Trilogia das Barcas falaremos, detalhadamente, adiante. O Diabo também atua de maneira astuta na *Comédia de Rubena*<sup>243</sup>, obra que relata as aventuras de uma donzela apaixonada por um príncipe. Rubena ficou grávida e escondeu a gravidez por um bom tempo, até que, no dia do parto, quatro diabos, apareceram para ajudá-la, mediante às ordens da parteira. Vejamos a passagem da obra de Gil Vicente que fala sobre o assunto:

LEGIÃO

Eis-no aqui; que nos mandas?

PLUTÃO

Que nos mandas, aleivosa?

DRAGUINHO

Aleivosa, que demandas?

---

<sup>243</sup> VICENTE, Gil. Vol. III. Op.cit., p. 03.

CAROTO

Que demandas, em que andas?

FEITICEIRA

Que sirvais esta senhora.

Ora sus, remediá-la:  
levae-a muito escondida  
e trazed-me a parida:  
onde seja recolhida.

Nessa obra, o Diabo é representado como um servidor, estando a ele ligado a figura da feiticeira que, através de esconjurações e feitiços, faz surgir os diabos a seu chamado. Analisando esse auto vicentino, observamos que os diabos são seres voadores e os mesmos ainda são descritos de forma híbrida, conforme veremos nas falas dos diabos a seguir:

LEGIÃO

Nenhuas pegadas vão  
por aqui dos outros três:  
ainda eles cá não são.  
Plutão faz rasto de cão  
com as unhas ao través;  
Caroto tem pés de grou.  
Inda elle cá não passou.  
Draguinho rasto de burra,  
a torta que me chamou,  
primeiro me nomeou,  
e de contino me acusa.  
Eu quero-os ir esperar  
no cume daquela serra,  
que elles hão-me d buscar,  
e faremos Mao pesar  
Desta que nos faz a guerra.  
pelo ar irei melhor,  
como peixe voador.

É possível também verificarmos o tom cômico do Diabo na *Comédia de Rubena*. Aqui, os diabos são insultados pela feiticeira e vice-versa. O emprego de grosserias, esconjuros, pragas e algumas palavras obscenas passam a ser, no universo dramático do autor, uma ferramenta indispensável ao riso do Diabo em cena:

CAROTO

Pouco há que elle passou.

DRAGUINHO

Eis aqui onde mijou,  
à meia noite seria.

PLUTÃO  
Aqui escorregou elle  
na metá do nevoeiro.

CAROTO  
Crede que o demo ia nelle.

PLUTÃO  
Vós, gentil dona, cuidais  
que tudo He furtardes veos?

FEITICEIRA  
Ora sus, mexeriqueiros,  
onde leixais a parida?

PLUTÃO  
Sancta dona, tempo he  
de nos vós dardes soltura;  
já não tendes mais costura,  
deixae-nos por vossa fé.

FEITICEIRA  
Lenvantar ma ora em pé!  
Se eu torno o meu alguidar,  
far-vos-hei eu rebentar  
como nilotempore.

Fiquemos atentos também aos nomes do Diabo nessa obra vicenetina: Legião, Caroto, Draguinho e Plutão. O primeiro nome, Legião, refere-se aos demônios, aos espíritos malignos, aos espíritos imundos; Caroto é um nome popular do Diabo, mas que também nos lembra o barqueiro Caronte; Draguinho nos remete, logo de imediato, à forma híbrida do Diabo como Dragão; e Plutão, nos remete ao deus Hades, da mitologia grega, o deus das terras infernais. Dessa forma, *na Comédia de Rubena*, encontramos *resíduos* do Diabo pagão grego (Plutão) e do Diabo medieval europeu que se *crystalizaram* na *mentalidade* da sociedade cristã portuguesa da época vicentina, bem como sua permanência na obra do autor, sofrendo apenas algumas variações ou *atualizações*. Leiamos mais um trecho da obra de Luciano, *Diálogos dos Mortos*<sup>244</sup>, que demonstra a atuação de Plutão nas terras infernais:

PLUTÃO  
Muitas vezes o velho também os engabela e os enche de esperanças. Embora esteja sempre com aquele ar de defunto, em geral tem mais saúde que os jovens. Eles até já fizeram entre si a partilha da herança e se nutrem com projetos de uma vida ditosa. Que ele, então, se dispa da velhice e volte a ser jovem, como Iolau. E que aqueles percam a

---

<sup>244</sup> LUCIANO, Op.cit., p. 67.

sonhada riqueza e venham paea cá, contra suas expectativas, vítimas de morte miserável, miseráveis que são.

HERMES

Não se preocupe, Plutão. Vou busca-los para você, um a um, em fila. São sete, eu acho.

PLUTÃO

Arraste-os cá para baixo. E o velhaco, já remoçado, vai acompanhar o funeral de um por um!

No auto *Exortação da Guerra* e no *Auto das Fadas*, diabos e feiticeiras completam o quadro de maldades criado por Gil Vicente, pois nessas duas peças os representantes do Mal atuam farsescamente nas situações criadas pelo dramaturgo. Nesses dois textos, podemos nos deparar com um tipo de diabo bem diferente dos outros: o Diabo cômico. No auto *Exortação da Guerra*<sup>245</sup>, encontramos um clérigo nigromante que, mediante feitiçarias, invoca os diabos para realizar favores. O emprego da ironia, de grosserias, de esconjuros, de pragas e de algumas palavras obscenas e pejorativas é utilizado com frequência nesses dois textos do autor. Vejamos primeiramente alguns trechos importantes da peça *Exortação da Guerra* que ilustram a figura do clérigo nigromante e do Diabo cômico:

CLERIGO

E venho mui copioso  
mágico e nigromante,  
feiticeiro mui galante,  
astrólogo bem avondoso:  
tantas artes diabris  
saber quis,  
que o mais forte diabo  
darei preso pelo rabo  
ao Iffante Dom Luis  
(...)

Não quero mais gabar.  
nome de San Cebrian  
Esconjuro-te Satan –  
senhores não espantar.  
zeet zeberet zerregud zebet  
ó filui soter  
rehe zezegot relinzet  
ó filui soter.  
Ó chaves das profundezas,  
abri os poros da terra;  
príncipes da eterna treva,  
pareçam tuas grandezas.

---

<sup>245</sup> VICENTE, Gil. Vol. IV. Op.cit., p. 127.

Conjuro-te, Satanás.  
(...)  
Conjuro-te Lúcifer  
(...)  
conjuro-te Berzebu.

ZEBRON  
Que hás tu, excomungado?

CLERIGO  
Ó irmãos, venhais embora.

DANOR  
Que me façais um mandado.

ZEBRON  
Pollo altar de Satan,  
dom vilão.

DANOR  
Tomo-o por essas gadelhas,  
e cortemo-lhes a orelha,  
Que este clérigo he ladrão.

CLERIGO  
Manos, não me façais mal,  
compadres, primos, amigos.

ZEBRON  
Não te temos em dous figos.

CLERIGO  
Como vai a Belial?  
Sua corte está em paz?

DANOR  
Dá-lhe aramá hum bofete:  
crismemos este rapaz,  
e chamemos-lhe zobete.

CLERIGO  
Ora falemos de siso:  
estais todos de saúde?

ZEBRON  
Fideputa, meo almude,  
que tens tu a ver com isso?

CLERIGO  
Minhas potencias relaxo  
e me abaixo:  
falae-me de outra maneira.  
(...)

ZEBRON

Ladrão, sabeis o Seixal  
e Almada e pereli?  
Ó fidiputa alfaqui,  
albardeiro do Tojal!

CLERIGO

Diabos, quereis fazer  
o que eu quiser,  
per bem, ou de outra feição?

DANOR

Ó fidiputa ladrão,  
hevemos-te de obedecer.  
(...)

DANOR

Quanta pancada te dera,  
se pudera;  
mas tens-me a força quebrada.  
(...)

CLERIGO

Sus, Danor, e tu Zebrão,  
venham todos três aqui.

DANOR

Fidiputa, rapaz, cão,  
perro, clérigo, ladrão!

ZEBRON

Mao pesar veja eu de ti!

A citação da obra vicentina é um tanto longa, mas a deixemos assim porque mostra todos os caracteres *residuais* referentes ao Diabo pelo qual se firmaram na *mentalidade* cristã do povo medieval: um diabo cômico atrelado às vontades de um clérigo nigromante. Percebem-se ainda nesse longo trecho os insultos (ladrão), palavras pejorativas (fidiputa), o uso de uma linguagem sem sentido (Zeet zeberet zerregud zebet / Ó filui soter/ Rehe zezegot relinzet / Ó filui soter) e o uso de termos ou expressões benéficas direcionadas aos diabos pelo clérigo (Como vai a Belial?! Sua corte está em paz?); elementos estes que nos leva ao cômico; ao riso.

Leiamos, agora, trechos do *Auto das fadas*<sup>246</sup>, nos quais, farsescamente, os representantes do Mal atuam:

---

<sup>246</sup> VICENTE, Gil. Vol. V. Op.cit., p. 177.



FEITICEIRA

Achegade-vos de mim;  
Que papedes, meu ch'rubim?  
Escumas de demoniado.

(...)

Fel de morto, meu conforto,  
bolo cornudo, vós sabedes tudo,  
bico de pego, asa de morcego,  
bafo de drago, tudo vos trago,  
eu não juro nem esconjuro,  
mas galo negro suro  
cantou no meu monturo.

E ditas as santas palavras,  
ei-lo Demo vai, ei-lo Demo vem  
com as bragas dependuradas.

DIABO

Te, toi, te toi.  
Tumerum la caboxes.

FEITICEIRA

Falai armá Português:  
até aqui estou zombando;  
tu hás-de ir onde te eu mando.

DIABO

Irei inda que me pés.

FEITICEIRA

Vai logo às ilhas perdidas,  
no mar das penas ouvinhas,  
traze três fadas marinhas,  
que sejam mui escolhidas.  
Parte logo, ora sus

DIABO

Tu desata, que la pendus.

FEITICEIRA

Mau sumiço e mau marteiro  
venha por tuas queixadas.  
Eu mandei-te pólas fadas,  
e tu trazes um gaitero!  
E estes frades a que vem?

DIABO

Vus me aves dexem.

FEITICEIRA

Assi vivas tu amém.

DIABO

E peme foi xiá.

FEITICEIRA  
Venhas muitieramá  
com tuas balcarriadas:  
não te dixeu a ti fadas?

DIABO  
Fradas?

FEITICEIRA  
Fadas.

DIABO  
Frades.

FEITICEIRA  
Ainda vós aporfiades?

No presente trecho do *Auto das Fadas*, Gil Vicente utiliza-se de uma ação farsesca para chamar a atenção do público. Em cena, encontramos uma feiticeira que, através de feitiçarias, invoca um diabo para fazer favores. Entretanto, o diabo por ela invocado não fala português, e sim, uma linguagem sem sentido, que nos lembra uma mistura de francês com o português, latim e o espanhol, o que faz do Diabo, um elemento cômico. Ainda no texto acima, deparamo-nos com insultos, zombarias, esconjuros, palavras macabras, pragas e outros elementos textuais, como o tom irônico das falas das personagens, que remetem ao riso.

E por fim, o *Auto da Cananéia*<sup>247</sup>, em que São Marcos conta a história de Cananéia, enfatizando a atuação do Bem (Cristo e os Apóstolos) e do Mal (Satanás, Belzebu). Nesse auto, verificamos a atuação *residual* do Diabo medieval europeu na obra de Gil Vicente como um ser tentador, astucioso, cruel e, ao mesmo tempo, risível, embora este seja um auto de devoção. Tomemos as seguintes passagens do texto para análise:

BELZEBU  
Como andas dessorsegado!  
Não sei que diabo hás,  
que esta somana não vás  
ter nosso povoado,  
nem sabemos onde estás.

SATANÁS  
Eu? Nunca!... Nas hora más  
mui de esperto,

---

<sup>247</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 233.

ter com Cristo no deserto;  
mas, dêz que eu sou Satanás,  
não me vi em tal aperto.

BELZEBU

Como foi teu vencedor?

SATANÁS

Eu fiz-me pobre barbato;  
mas é tão grão sabedor,  
que me conheceu melhor  
que eu conheço o meu çapato;  
e ainda que feito pato  
eu lá fora,  
nem convertido em mulato,  
como o rato sente o gato,  
me sentira logo essa hora.

BELZEBU

E, se é bom ver sem candeia,  
é cousa bem inovada!  
Mas meu espírito receia,  
porque tenho atormentada  
a filha da Cananéia;  
e, se ele é dessa veia,  
o cavaleiro,  
deitar-me-á, como a sendeiro,  
uma solta e uma peia,  
morrerei em palheiro;  
porque a mãe anda apressada  
pera o ir logo buscar,  
eu quero lá tornar,  
que a minha demoninhada  
Há-de ser má de curar.

SATANÁS

Se sua mãe acabar  
que ele queira,  
eu não te vejo maneira;  
e se te ele i achar,  
terás infinda canseira.

BELZEBU

Irmão, queres ir comigo?

SATANÁS

Vai tu, eramá pera ti,  
que eu não posso ir contigo,  
que bem me basta o perigo  
em que domingo me vi.  
Ele há-de vir pêra qui  
de rodão  
pera Tiro e Sidão:  
quero ver que faz per i  
este famoso leão.

### SATANÁS

Eu vou ora atormentar  
a filha da Cananéia,  
e quem a de mim livrar  
fará dum rato baleia  
e fará secar o mar.

### BELZEBU

Vai tu, que eu hei-de espreitar  
alguns dias  
se será este o Messias  
ou o Deus que há-de encarnar,  
como escreveu Isaías.

Como podemos perceber, nesse auto, o Diabo é representado como tentador, astucioso, cruel. Mas, no entanto, ele é um ser amedrontado pela presença de Cristo, o que o torna cômico, portanto, risível. O texto também nos mostra o Diabo como um ser de muitas faces, pois este transforma-se num monge para tentar Cristo no deserto, porém, não tem sucesso em sua ação.

Contudo, é importante salientarmos que o Diabo criado por Gil Vicente em suas obras veio de toda uma tradição (*resíduos*) que predominou durante o período medieval, já que por vários séculos, a igreja cristã projetou na *mentalidade* do povo medieval cristão suas concepções e paradigmas sobre o representante do Mal, colocando-o sob o olhar dos teólogos, historiadores, artistas e atores como sendo um ser híbrido, de nomes, de origens e de atuações diversas; opositor de Deus e Senhor dos Infernos, conforme já dissemos anteriormente. Vejamos a seguinte citação de Russel acerca da representação do Diabo no teatro e nas artes do medievo:

A ligação mais íntima entre o Diabo da arte e o Diabo da literatura é o demônio do teatro. A elaborada literatura de visão sobre o inferno influenciou as artes de representação tanto quanto Dante, e algumas pinturas são virtualmente ilustrações de tais visões. Arte e teatro influenciam-se pelo menos no fim do século XII, quando o teatro vernáculo começou a ser popular. A representação do Diabo no teatro foi derivada de impressões visuais e literárias, e em troca artistas que tinham visto produções de teatro modificaram a própria visão deles. O pequeno e preto diabinho que não pôde ser representado facilmente no teatro declinou no final da Idade Média. O desejo de impressionar as audiências com fantasias grotescas pode ter encorajado o desenvolvimento do grotesco na arte, fantasias de animais com chifres, rabos, presa, casco rachado e asas; fantasias de monstro, meio-animal e meio-humano; e fantasias com faces nas nádegas, barriga ou joelhos.

Máscaras, luvas com garras e dispositivos para projetar fumaça pela face do demônio também eram usados.<sup>248</sup>

No entanto, Satã, como se pode assinalar, ganhou força na obra vicentina, e durante os séculos que se seguem, nas mãos e nos pensamentos de outros dramaturgos que o levaram a cena. Contudo, ainda no que se refere à representação do Diabo no teatro vicentino, deixemo-na por último, a fim de observarmos detalhadamente as características e atuações do Maligno presentes nas quatro grandes obras do autor, consideradas obras mestras de Gil Vicente as quais versam sobre a tentação e o julgamento do ser quando se parte deste para o outro mundo: o *Auto da Alma* e a Trilogia das Barcas.

### 2.3 O Diabo Medieval e seus caracteres no Auto da Alma e na Trilogia das Barcas

O Diabo, como vimos antes, tornou-se uma figura muito importante nas encenações medievais e nas peças de Gil Vicente. Ele era feio, amedrontador e representava todos os castigos que o ser humano poderia enfrentar após a morte. Era o Diabo, em contraposição ao Anjo, quem tentava, quem julgava o homem e quem o conduzia às terras infernais, para o sofrimento como veremos, a partir deste momento, no *Auto da Alma* e nos autos que constituem a trilogia das barcas: *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório* e *Auto da Barca da Glória*.<sup>249</sup>

Com base na obra de Paul Teyssier, *Gil Vicente – O autor e a obra*, podemos observar que esses autos marcaram o apogeu da “moralidade” religiosa em Gil Vicente, que são a série das três Barcas e o *Auto da Alma*.

Fala-se muitas vezes da “Trilogia das Barcas”. A designação é imprópria. Quando Gil Vicente compôs a primeira destas três peças não previa que duas outras se seguiriam, que depois do Inferno viriam o Purgatório e o Paraíso (...). A peça é designada, por conseguinte, como “auto de moralidade” e o único título fixado no final é o *Auto das Barcas*.<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> RUSSEL, Jeffrey Burton. *Lúcifer: o Diabo na Idade Média*. Trad.: Jorge Luiz Serpa de Oliveira. São Paulo: Madras Editora, 2003, p. 245-246.

<sup>249</sup> VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Professor Marques Braga. Vol. II, 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1959.

<sup>250</sup> TEYSSIER, Paul. Op.cit., pp. 48-49.

Representada numa Quinta-Feira Santa, *O Auto da Alma*, obra pertence à mesma série das Barcas, mostra-nos a alma humana entre o Diabo e o Anjo, entre a perdição e a salvação. Nesse texto, a figura do mal tenta, de todas as formas, seduzir e conduzir a alma humana ao Inferno, mas fracassa. Faz-se presente neste auto a figura do Anjo, a Santa Madre Igreja (a estalajadeira) e os pais da Igreja: Santo Agostinho, Santo Ambrósio, São Jerônimo e São Tomás.

O *Auto da Barca do Inferno* foi representado pela primeira vez em 1917. A ação acontece na margem de um rio onde existem duas barcas que estão prestes a partir. Uma das Barcas é conduzida por um Anjo e leva as almas ao paraíso, enquanto a outra é conduzida pelo Diabo, com destino ao Inferno. Uma série de personagens chega à margem do rio. São as almas de vivos que acabaram de deixar o mundo e logo serão julgadas. Primeiramente, aparece o Fidalgo acompanhado por um servo que traz consigo uma cadeira (elemento material simbólico que registra a grandeza e a imponência de tal personagem no mundo terreno bem como “o pecado sob cujo peso são esmagados”). Em seguida, um Onzeneiro portando uma grande bolsa. Depois entra em cena um Parvo, representante do povo que desafia o Diabo. Este é salvo pela sua simplicidade de espírito. Surge também no auto um Sapateiro carregado de formas; uma Alcoviteira com “seiscentos virgos postiços e três arcas de feitiço”; um Judeu carregando um bode nas costas; um Corregedor e um Procurador (os representantes da lei); o Enforcado e os quatro Cavaleiros, os únicos a embarcarem para o Paraíso.

Sobre o *Auto da Barca do Inferno*, Paul Teyssier afirma o seguinte:

A *Barca do Inferno* é uma peça de riqueza excepcional, desenrolando-se em vários planos e dilatando-se em várias dimensões. É uma evocação de certos tipos sociais do Portugal quinhentista. É também uma sátira feroz contra os grandes e poderosos – o aristocrata orgulhoso, o frade dissoluto, o juiz corrupto – mas não poupa os pecadores de condição mais modesta.<sup>251</sup>

O *Auto da Barca do Purgatório* que dá continuidade à Trilogia das Barcas foi representado pela primeira vez no Natal de 1518. Nessa encenação bastante curiosa, o Purgatório é apenas a margem do rio. No início do auto, temos uma pequena introdução em que se vê a barca do Diabo numa baixa maré, pois esta seria a época da festa de Natal. Assim como no *Auto da Barca do Inferno*, estão ancoradas duas barcas: uma que

---

<sup>251</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 50-51.

conduz as personagens para o Inferno e a outra que as conduz para o Paraíso. As personagens que se apresentam são de condições modestas: um Lavrador, uma Regateira, um Pastor, uma Pastora menina, um Menino de tenra idade e um Taful. Na chegada deles à beira do rio, começa um intenso julgamento. De um lado, o Diabo, o acusador, lembra-lhes os seus pecados. Do outro, o Anjo que profere o veredito. Os quatro primeiros personagens são condenados a permanecerem no Purgatório para pagarem seus pecados. O Menino de tenra idade é imediatamente salvo e embarca para o Paraíso, com o Anjo. O Taful é condenado e toma lugar na barca do Diabo.

Já o *Auto da Barca da Glória*, representada pela primeira vez em 1519, numa sexta-feira santa, toda em castelhano, traz personagens que representam a aristocracia e o clero medieval. Todos eles são conduzidos ao rio pela figura alegórica da Morte. São eles: um Conde, um Duque, um Rei, um Imperador, um Bispo, um Arcebispo, um Cardeal e, por fim, um Papa. São oito cenas que, segundo Teyssier, “ocorrem na mais perfeita simetria”<sup>252</sup>. Como nos dois primeiros autos, cada morto tem que prestar contas com o Diabo, que os lembra de suas vidas de pecado e os convida a entrarem na barca infernal. Logo em seguida, cada um dos defuntos dirige-se à barca do Anjo e recita passagens do ofício dos mortos em busca da salvação eterna. Nenhum dos “pecadores” é admitido na barca do Paraíso. É então que Gil Vicente produz uma cena inesperada. Todos são salvos pelo próprio Cristo, mediante orações e súplicas de arrependimento, beneficiando-se de uma graça especial.

Gil Vicente, no esplendor de sua produção dramaturgica, situa-nos diante das diversas concepções acerca do Diabo. Como já dissemos antes, ninguém jamais recebeu tantas denominações e formas híbridas; ninguém antes provocara tanto medo e, ao mesmo tempo, tanto riso. O Diabo aparece na obra vicentina como símbolo das virtudes malélicas do homem, tentando e condenando quase todas as personagens a viverem, por toda a eternidade, no Inferno.

Primeiramente, analisemos o *Auto da Alma*<sup>253</sup>, peça em que o Diabo é representado como o tentador das almas humanas. No texto, o Diabo tenta de todas as formas iludir a alma de uma jovem, oferecendo-lhe as riquezas mundanas. ressaltemos alguns trechos da obra vicentina que serão de grande valia para nossa análise na qual se lê sobre a tentação do Diabo ao ser humano:

---

<sup>252</sup> TEYSSIER, Paul. Op.cit., p. 52

<sup>253</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 01.

### ANJO

Alma humana formada  
de nenhuma cousa feita  
mui preciosa,  
de corrupção separada,  
e esmaltada  
naquela frágua perfeita  
gloriosa;  
planta neste vale posta  
pera dar celestes flores  
olorosas,  
e pera serdes tresposta  
em a alta costa  
onde se criam primores  
mais que rosas  
(...)

Vossa pátria verdadeira  
é ser herdeira  
da glória que conseguis:  
andai prestes.

Alma bem aventurada,  
dos anjos tanto querida,  
não durmais;  
um ponto não esteis parada,  
que a jornada  
muito em breve é fenecida,  
se atentais.

### ALMA

Anjo que sois minha guarda,  
olhai por minha fraqueza  
terral:  
de toda a parte haja resguardada,  
que não arda  
a minha preciosa riqueza  
principal.  
(...)

Tende sempre mão em mim,  
porque hei medo de empeçar,  
e de cair.  
(...)

### DIABO

Tão depressa, ó delicada,  
alva pomba, pêra onde is?  
Quem vos engana,  
e vos leva tão cansada  
por estrada,  
que somente não sentis  
se sois humana?  
Não cureis de vos matar,  
que ainda estais em idade  
de crescer.  
Tempo há i pera folgar  
e caminhar



(...)  
gozai, gozai dos bens da terra,  
procurais por senhorios  
e averes.

(...)  
Esta vida é descanso  
doce e manso,  
não cureis de outro Paraíso  
(...)

ALMA  
Não me detenhas aqui,  
deixai-me ir, que em tal me fundo.  
(...)

DIABO  
Que vaidades e que extremos  
tão supremos!  
vesti ora este brial,  
metei o braço por aqui:  
ora esperai.  
Oh como vem tão real!  
(...)  
uns chapins haveis mister  
de Valença: ei-los aqui.  
Agora estais vos mulher de parecer.

Como podemos observar, neste texto propositalmente longo, encontramos um Diabo tentador, desdenhoso, malicioso, irônico, fingidor, como dissemos antes, em que o mesmo, assim como o fez com Jesus Cristo, testando-o, acaba por fazer o mesmo com a jovem alma, uma vez que esta encontra-se “tão cansada”. Ele a testa. Num primeiro momento, o Diabo afirma que o Anjo é um ser enganador “Quem vos engana, e vos leva tão cansada...?” Num segundo momento, ele oferece-lhe as coisas mundanas como “chapins” e “rabos sobejos” (vestidos de calda longa) e outras riquezas - que estão detalhadas na leitura completa da obra . Ao aceitá-las a alma fica carregada, mas depois de ser protegida pelo Anjo Custódio e de resistir às tentações de Satanás, a Alma consegue a Salvação Eterna.

O trecho retirado do *Auto da Alma* ainda ressalta, na fala do Anjo, a questão do livre-arbítrio. Segundo Santo Agostinho, o homem peca por afastar-se de Deus e de sua Verdade. O livre- arbítrio é uma escolha que depende da vontade do homem. Ele peca porque quer, por deixar-se iludir pelos vícios mundanos. Assim relata Santo Agostinho:

Se o homem peca a culpa é sua (...) Esse poder de usar bem o livre-arbítrio é precisamente a liberdade. A possibilidade de fazer o mal é

inseparável do livre-arbítrio, mas o poder de não fazê-lo é a marca da liberdade. E o fato de alguém se encontrar confirmado na graça, a ponto de não poder mais fazer o mal, é o grau supremo da liberdade. Assim, o homem que estiver mais completamente dominado pela graça de Cristo será também o mais livre.<sup>254</sup>

Ainda sobre o *Auto da Alma*, Gil Vicente nos chama a atenção para a morte da alma, conforme relata os versos finais do fragmento da obra acima: “Não vos tome a morte agora / tão senhora / nem sejais com tais desejos / sepultada.” Sobre a morte como castigo do pecado, Santo Agostinho afirma:

Aquele falso intermediário (o demônio), que por Vossos ocultos juízos tem licença para iludir a soberba humana, possui apenas uma coisa de comum com os homens: o pecado. Finge, contudo, assemelhar-se com Deus. Em razão de não estar vestido de carne mortal, mostra-se imortal. Mas como “a morte é o castigo do pecado”, o demônio traz de comum com os homens a este, o que faz com que seja condenado à morte juntamente com ele.<sup>255</sup>

Passemos agora a análise do Diabo na Trilogia das Barcas. Num primeiro instante, observemos o *Auto da Barca da Glória*<sup>256</sup>, terceiro texto que dá continuidade à trilogia das barcas, em que o Diabo nos aparece, como ser milenar, fazendo assim uma alusão à incerteza da origem do Mal e ao seu principal representante. Leiamos a seguir, a passagem do auto que reforça o assunto em questão:

DIABO  
Señor Conde y Caballero,  
dias há que os espero,  
y estoy a vosso servicio: todavia  
(...)

CONDE  
Há mucho que eres barquero?

DIABO  
Dos mil años ha y mas,  
y no paso por dinero.  
Entrad Señor pasagero.

---

<sup>254</sup> AGOSTINHO, Santo. *O Livre-Arbitrio*. 5 ed. Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2008, p. 18.

<sup>255</sup> AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 17 ed. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 264.

<sup>256</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 125.

Conforme já foi dito no capítulo I, a figura do Mal aparece nas antigas tradições clássicas do povo mesopotâmico (Sataran, Marduk, Mot), do povo egípcio (Seth, Thot), do povo persa (Arimã, Nasav), do povo hindu (Shiva, Ganesa, Mara), do povo grego (Dioniso, Orfeu, Prometeu, Hermes, Eurinomo, Tifon), do povo de Israel (Satã – que é explicitado desde o início das religiões monoteístas nas sagradas escrituras, do Gênese ao Juízo Final) e, daí, chegando a fazer parte da tradição cristã medieval.

Entretanto, Gil Vicente, conforme o texto acima, acaba fazendo uma alusão ao Diabo, chamando-o de barqueiro, remetendo-nos, de imediato, a figura de Caronte, personagem mitológico que, segundo a mitologia grega, conduzia os mortos para além dos rios do Hades, mediante o pagamento de um óbolo. É interessante observarmos o argumento do Diabo ao dizer que não passa ninguém por dinheiro - só pelos pecados que este viera a cometer quando ainda vivia.

Segundo Andrés José Pociña Lopes, muitos pesquisadores apontam para uma possível influência do arquétipo de Caronte nas Barcas de Gil Vicente, pois, na concepção dos mesmos, “ciertas prácticas tradicionales portuguesas, en que se conservaba incluso la alusión pagana al ‘obolo’ que los fallecidos debían entregar al barquero por el pasaje”<sup>257</sup> marcaram profundamente a obra de Gil Vicente. Outros pesquisadores, como Teófilo Braga, acreditavam que as Barcas fossem uma adaptação da tradição pagã:

O Auto da Barca do Inferno é uma alegoria do paganismo, que Gil Vicente pela sua audácia adapta à crença catholica; as barcas transportando os mortos para serem julgados acham-se referidas em uma lenda céltica conservada por Procópio. “elle conta que as almas que morreram nas Gallias são transportadas cada noite para as margens da ilha da Bretanha, e entregue as potencias infernaes pelos barqueiros da Frísia ou da Batávia. Estes barqueiros não vêm ninguém, mas por alta noite uma voz terrível os chama ao seu mysteriosc officio” (sic)...<sup>258</sup>

Portanto, podemos afirmar que há *resíduos* da tradição clássica grega no Diabo vicentino alusiva ao barqueiro queronte e à tradição do pagamento do óbolo para travessia dos mortos.

---

<sup>257</sup> LÓPEZ, Andrés José Pociña. *Gil Vicente y Las Naves de los Locos*. Salamanca: Luso-Española de Ediciones, 2006, p. 47.

<sup>258</sup> BRAGA, Teófilo. *Gil Vicente e as Origens do Theatro Nacional*. Porto: Livraria Chardron Casa Editora, 1898, p. 310.

Gil Vicente, ainda no mesmo texto, coloca-nos também diante de uma citação bíblica acerca do Diabo, descrevendo-o como o anjo decaído; aquele que foi banido do paraíso por Deus. E, pelo grande pecado do orgulho, ao cair, perdeu sua beleza e brilho angelical, como veremos nos seguintes versos:

IMPERADOR (ao Diabo)  
O maldito querubin!  
Ansi como descendiste  
de Angel á beleguin,  
querrias hacer á mi  
lo que á ti mismo hiciete?

DIABO

Pues yo creo  
á segun yo ví e veo,  
que de lindo emperador  
hábeis de volver muy feo.

IMPERADOR  
No hará Dios tu deseo.

Sobre a expulsão do Anjo Querubim do reino celestial, Russel afirma o seguinte:

O Diabo caiu por causa do seu orgulho, e ele conduziu outros anjos e, então, pessoas após ele. (...) A queda do Diabo o removeu de sua grande dignidade. (...) O Diabo não pode arrepender-se porque ele é um ser puramente espiritual (...) O Diabo e os demônios são anjos que caíram, através do seu livre arbítrio, e são imperdoáveis porque não podem oferecer circunstâncias atenuantes da tentação pela sua ruína.<sup>259</sup>

Ainda nesse fragmento do *Auto da Glória*, devemos ressaltar mais uma vez o tipo de linguagem empregado pelo autor nas falas das personagens. No diálogo entre o Imperador e o Diabo, presenciamos insultos e xingamentos. O mesmo tipo de linguagem pode ser encontrado em quase todo o texto, mesmo sendo este um auto de devoção, provocando o riso. Nessa outra passagem da obra, o Bispo dialoga com o Diabo num tom de insulto e de ironia entre ambos:

BISPO  
O mis manos y mis pies,  
cuán sin Consuelo estares,  
y cuán presto sereis tierra!

---

<sup>259</sup> RUSSEL, Jeffrey Burton. Op.cit., pp. 35-37.

DIABO

Pues que venís tan cansado,  
verneis aqui descansar,  
porque ireis bien asentado.

BISPO

Barquero tan desastrado  
no há obispos de pasar.

DIABO

Sin porfia:

entre vuesa señoria,  
que este batel infernal  
ganaste por fantasia,  
halcones de altaneria,  
y cosas deste metal.

Podemos observar no *Auto da Barca da Glória* o Diabo como acusador, ameaçando todos aqueles que cometeram maus atos em vida e condenando-os ao Inferno. Neste caso, o Diabo acaba por criar uma descrição do Inferno aos pecadores, metendo-lhes medo, como sendo este um lugar de fogo ardente, com grandes labaredas, lugar de dor e de angústias:

DIABO (ao Conde)

Y pues quien?  
mirad, señor, por iten  
os tengo açá em mi rol,  
y hábeis de pasar Allen.  
Veis aquellos fuegos bien?  
Allí se coge La frol.  
Veis aquel gran fumo espeso,  
que sale daquellas peñas?  
Allí perdereis el vueso,  
y mas, Senõr, os confieso  
que hábeis de mensar lãs greñas.

CONDE

Grande es Dios.

DIABO

Á eso os ateneis vos!  
Gozando ufano la vida  
com vícios de dos em dos,  
sin haber miedo de Dios,  
ni temor de la partida?

CONDE

Tengo muy firme esperanza,  
y tuve dendê la cuna,  
y fe sin tener mudanza

DIABO

Sin obras la confianza  
hace aç a mucha fortuna!  
Suso, andemos;  
entrad, Señor, no tardemos.

DIABO (ao Bispo)

(...)

De ahí donde estais vereis  
unas calderas de pez,  
adonde os cocereis,  
y La corona asareis,  
y freireis la vejez.  
O bispo honrado,  
porque fuiste desposado  
siempre desde juventud,  
de vuestros hijos amado.  
santo bienaventurado,  
tal sea vuestra salud.

(...)

DIABO (Ao Imperador)

Pues yo creo  
a segun yo vi é veo,  
que de lindo emperador  
hábeis de volver muy feo.

IMPERADOR

No hará Dios tu deseo.

DIABO

Ni el vuestro, mi Señor.  
Veis aquellos despeñados,  
que echam daquellas alturas?  
Son los mas altos estados  
que vivieron adorados,  
sus hechos e sus figuras;  
y no dieron,  
en los dias que vivieron,  
castigo a los ufanos,  
que los pequeños royeron,  
y por su mal consintieron  
cuanto quisieron tiranos.

O diabo, nestes trechos do *Auto da Barca da Glória*, atua, como dissemos antes, como acusador e ao mesmo tempo como juiz, dando-lhes a sentença final, um lugar no Inferno. Todas as personagens ficam assustadas com as imagens do Inferno descritos pelo Maldito. Ainda segundo Gil Vicente, na fala do Diabo, o homem peca pelos seus vícios mundanos. A soberba, a luxúria, a simonia, a vida ufana longe de Deus e o

desprezo pelos mais humildes são motivos de condenações. Aqueles que praticam esse tipo de pecado, condenados serão ao Inferno.

Ainda referindo-se ao texto vicentino, não devemos deixar passar despercebido o tom irônico e cômico do Diabo ao dialogar com aqueles que vão à busca da salvação. Termos como “Vossa Sanctidad”, “lindo emperador”, “beatíssima majestad”, “moristes de quebranto” e outros provocam, no desenrolar da cena, o riso.

Outro ponto importante de nossa análise refere-se aos nomes que se dão à figura do representante do Mal na obra. No *Auto da Barca da Glória*, ele aparece com as seguintes denominações: “Lúcifer”, “Satã”, “Belinguim”, “Maldito Querobin”, “Maldito”, “Endiabrado” etc, conforme o texto abaixo:

DUQUE

O ángeles, que haremos,  
que no nos deja Satan?

IMPERADOR

O maldito querobin!  
ansí como descendiste  
de Angel à beleguin,  
querrias hacer a mi  
lo que a ti mesmo hicieste?

ARCEBISPO

Como me espantas, maldito, indiablado!

DIABO (ao Papa)

(...)

Vos ireis,  
en este batel que veis,  
comigo a Lúcifer;  
y la mitra quitareis,  
y los pies le besareis;  
y esto luego há de ser.

No *Auto da Barca do Purgatório*<sup>260</sup>, segundo texto que compõe a Trilogia das Barcas, O Diabo continua como aquele que desempenha bem seu papel de acusador. Entretanto, nesse texto, temos a presença de personagens humildes e, enquanto o Diabo tenta acusá-las por algum ato indevido e tenta conduzi-las para as terras infernais, os mesmos se defendem, replicando as acusações impostas pelo Diabo, chegando a ridicularizá-lo mediante as respostas grosseiras que estes dão ao Maldito. Nessas falas populares são atribuídas descrições e denominações da representação do Diabo

---

<sup>260</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 83.

conforme a mentalidade popular cristã medieval. Vejamos, agora, algumas passagens da obra em que o autor nos descreve alguns desses caracteres risíveis do Diabo:

DIABO (Ao Lavrador)  
Alto, sus, quereis passar?  
Ponde i o chapeirão,  
e ajudareis a botar.

LAVRADOR  
Da morte venho cansado,  
e cheio de refregéreo,  
e não posso, mal pecado

DIABO  
E vos vilão, quereis zombar?  
Se vos eu arrebatat?

LAVRADOR  
Dou-te muito mal de mês.  
(..)

DIABO  
E os marcos que mudavas,  
dize, porque os não tornavas  
outra vez ao seu lugar?

LAVRADOR  
E quem tirava do meu  
os meus marcos quantos são,  
e os chantava no seu,  
dize, pulga de judeu,  
que lhe dizias tu er então?

DIABO  
Foste o mais ruim vilão...

LAVRADOR  
Bofá, salvar salvado,  
vós mentis coma cabrão  
quer me queirais mal, quer não,  
não dou por isso um cornado.

(...)  
Oh fidiputa maldito,  
triste avezimão tihoso,  
lano pecador errado!

Como podemos ver, o Diabo tenta acusar o Lavrador de todas as formas. No entanto, o mesmo se defende das acusações, alegando as más condições de vida. No diálogo das personagens, há também um tom irônico e cômico. Mas é na fala do Lavrador que encontramos certos insultos que acabam por representar características



importantes do Diabo medieval na obra de Gil Vicente. São palavras e expressões insultuosas como “*Mentiroso*”, “*cabrão*” “*salvanor salvado*”, “*pulga de judeu*” que caracterizaram o Diabo como um ser repleto de artimanhas e malefícios. Ainda nessa passagem da obra vicentina, são atribuídos nomes pejorativos ao Diabo como “*fidiputa maldito*”, o que nos leva a crer que o Diabo não tem uma origem honrosa. Já o termo “*triste avezimão tinioso*” significa ave de mau agouro. Nesse caso, o Diabo é agourento. A expressão “*pulga de judeu*” é forma alusiva à figura do mal, uma vez que o judeu é, segundo Celso Láfer, um “elemento mal, diabólico, associado à idéia de Judas, carregado de pecado e obstinação”<sup>261</sup>.

Leiamos ainda, no *Auto da Barca do Purgatório*, outras passagens em que podemos encontrar insultos à figura do Mal que acabam por versar sobre a caracterização do Diabo medieval na obra de Gil Vicente:

MARTA GIL  
(...)  
Cala-te, almareo de Judeu.  
(...)  
Sabedes vós, João Corujo,  
todos fazem seu proveito.  
(...)  
Olhade o frei Caramunjo,  
bargante que não te cujo!  
(...)  
mas azeite  
inda hoje o ele dirá!  
Vistes ora o diabrete!  
Ó diabo, visses tu,  
bofé asinha o eu direi.  
Como é palreiro, Jesus!  
Fora este cucururu  
bom secretário do Rei.  
amanhade-lhe o atafal;  
nadar patas, patarrinhas;  
corregêde-lhe o enxoval;  
onças de raiva mortal,  
nas badarrinhas.  
(...)  
E a barca de Satão  
não passa hoje ninguém;  
e per força hei de ir alem,  
so pena de excomunhão,  
que posta tem.

---

<sup>261</sup> LÁFER, Celso. *O Judeu em Gil Vicente*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Comissão de Literatura, 1962, p. 27.

PASTOR  
(...)  
Sois busaranha,  
e mais fede-vo-lo bafo,  
jogatais de gadanha,  
e tende mãos de aranha, e samicas sereis gafo.  
(...)  
É neto de algum morcego?  
pardigas não pode ser.  
(...)

MOÇA  
Ó anjos, levai-me já,  
tirai-me deste ladrão.

DIABO  
(...)  
Bé.

MENINA  
(...)  
Não queres senão berrar?

A denominação “*João Corujo*”, dirigida ao Diabo, é uma expressão muito utilizada na linguagem popular cristã medieval que significa agourento<sup>262</sup>. Ainda nesses fragmentos do texto, o Diabo aparece através dos insultos, com o nome de “*Satão*”, “*Almareo de Judeo*”, “*Frei Caramujo*”, “*Ladrão*”, destacando assim, como vimos antes, nomes comuns que dizem respeito ao Diabo. Além disso, Ele é descrito com blasfêmia, como sendo aquele que fede e que tem um mau cheiro “*fede-vo-lo bafo*”; que é um ser com mãos ágeis (que joga bem com as mãos). Nessas passagens do texto, o Diabo é assemelhado com características animais, sendo ele, por exemplo, oriundo da família dos morcegos ou dos caprinos (bodes, ovelhas) - um ser híbrido conforme o imaginário popular medieval.

Nesta obra vicentina, a figura emblemática do Diabo se outorga ao mesmo tempo o papel de juiz, acusador e executor da sentença do indivíduo por ele “julgado”, como veremos no seguinte trecho retirado do *Auto da Barca do Inferno*<sup>263</sup>, que ilustra o julgamento do homem após a morte:

---

<sup>262</sup> Essa expressão também aparece no *Auto da Feira*, verso 711 – designação popular aplicada ao Diabo: João Moleiro.

<sup>263</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 39.

FIDALGO  
Esta barca onde vai ora  
porém, a que terra passais?

DIABO  
Pera o inferno, senhor.

FIDALGO  
Terra é bem sem-sabor.

DIABO  
Quê?... E também cá zombais?

FIDALGO  
E passageiros achais pera tal habitação?

DIABO  
Vejo-vos eu em feição pera ir ao nosso cais...

FIDALGO  
Parece-te a ti assi!...

DIABO  
Em que esperas ter guarida?

FIDALGO  
Que leixo na outra vida quem reze sempre por mi.

DIABO  
Quem reze sempre por ti?!.. Hi, hi, hi, hi, hi, hi, hi!... e tu viveste a teu prazer, cuidando cá  
guarecer por que rezam lá por ti?!...

O *Auto da Barca do Inferno* pode ser visto como resposta à indagação acerca do destino imposto pela morte. A peça está embebida de uma concepção medievalizante do Mal que foi difundida na mentalidade cristã do povo da época através da Igreja. Daí nela ser dada atenção aos pecados cometidos na terra, porque deles depende a vida posterior. Desse modo, o texto mostra que trágico é o destino do homem após o pecado original, por aquele estar sujeito à condenação eterna. O Diabo surge, então, na obra, como aquele que julga e condena e, de maneira astuta, conduz as almas para o devido lugar, o Inferno, após detalhar, de maneira convincente, todos os pecados mortais cometidos pelo pecador.

No *Auto da Barca do Inferno*, detectamos outros caracteres que representaram o Diabo no imaginário cristão medieval, conforme veremos agora, na seguinte passagem do texto em que o Parvo dialoga com o Diabo:

DIABO

Entra, tolaço eunuco,  
que se nos vai a maré!

PARVO

Aguardai, aguardai, hou-lá!  
E onde havemos nós de ir ter?

DIABO

Ao porto de Lúcifer.

PARVO

Hã?

DIABO

Ao inferno, entra cá!

PARVO

Ao inferno, idéia má.  
Hiu! Hiu! Barca do cornudo,  
pero vinagre, beçudo,  
rachador de Alverca, huhá!  
Sapateiro da candosa!  
Entrecosto de carrapato!  
Hiu! Hiu! Caga no sapato,  
filho da grande aleivosa!  
Tua mulher é tinhosa  
e há de parir um sapo  
metido no guardanapo!  
Neto da cagarrinhosa!  
Furta cebolas! Hiu! Hiu!  
Excomungado nas igrejas!  
Burrela, cornudo sejam!  
Toma o pão que te caiu,  
a mulher que te fingiu  
para a Ilha da Madeira!  
Ratinho da Giesteira,  
o demo que te pariu!  
Hiu! Hiu! Lanço-te uma praga  
De pica naquela!  
Hiu! Hiu! Hiu! Caga na vela,  
Cabeça-de-grulha!  
Perna de cigarra velha,  
caganita de coelha,  
pelourinho da Pampulha,  
rabo de forno de telha!

Nessa passagem, Gil Vicente faz uma breve descrição do Diabo, utilizando-se da linguagem popular (palavras insultuosas, grosserias), atribuindo a ele adjetivações que o representou no imaginário cristão popular europeu, como aquele que exala mau cheiro – “*furta cebolas*”; o “*engembrado*”, o “*pernudo*”, o “*beçudo*”, atribuindo-lhe a idéia de

deformação de Satã; “*rachador de alverca*”, “*entrecosto de carrapato*”, “*perna de cigarra velha*”, “*rabo de forno de telha*”, direcionando a figura do Mal a elementos singulares da tradição popular medieval; aquele que foi “*excomungado pela Igreja*”, relacionando-o à figura do anjo decaído; tornando-o um ser cômico, monstruoso, grotesco, irônico e astucioso que, durante o período medieval, provocou medo e riso.

Também, ainda podemos identificar, nessa obra do mestre Gil Vicente alguns nomes que foram atribuídos à figura de Satã durante o período medieval, como Lúcifer, Bezebu (Belzebu), Demo, Satanás, como se lê nos versos que se seguem:

DIABO

A barca, à barca, hu!  
Asinha, que se quer ir!  
Oh, que tempo de partir,  
louvores a Berzebu!  
(...)

AGIOTA (para o Diabo)  
Houlá! Hou demo barqueiro!  
Sabes vós no que me fondo?  
(...)

DIABO (ao Agiota)  
Per força é!  
Que te pés, cá entrarás!  
Irás servir Satanás  
porque sempre te ajudou.  
(...)

PARVO (ao Diabo)  
Aguardai, aguardai, houlá!  
E onde havemos nós de ir ter?

DIABO (ao Parvo)  
Ao porto de Lúcifer.  
(...)

DIABO (ao Frade)  
Gentil padre mundanal,  
a Berzebu vos encomendo!  
(...)

DIABO (aos Cavaleiros)  
Cavaleiros, vós passais  
e não perguntais onde is?

PRIMEIRO CAVALEIRO (ao Diabo)  
Vós, Satanás, presumis?  
Atentai com quem falais!

Observemos os nomes que se atribuem ao Diabo: Belzebu, Satanás, Lúcifer, Belial. Esses nomes que perpassaram por toda a obra vicentina, segundo Alberto Cousté, são os nomes mais antigos que se ligam à figura representante do Mal e cada um deles tem um significado importante.<sup>264</sup>

A visão do inferno, conforme a mentalidade cristã medieval, também foi descrita pelo autor na fala de alguns personagens dessa obra. Vejamos passagens do texto que relatam a descrição do Inferno no medievo:

DIABO (ao Fidalgo)  
À barca, à barca, senhores!  
Oh, Que maré tão de prata!  
Um ventezinho que mata  
e valentes remadores!  
(diz cantando)  
“vos me venirés a la mano  
a la mano me veniredes.  
Y vos veredes  
Peixes nas redes.”

FIDALGO (ao Diabo)  
Ao inferno tadavia!  
Inferno há i pêra mi?  
Oh, triste! Enquanto vivi  
não cuidei que o i havia.  
Tive que era fantasia.  
(...)

ANJO (ao Sapateiro)  
Se tu viveras direito  
Elas foram cá escusadas.

---

<sup>264</sup> Belzebu: seu nome significa “o senhor das moscas”, e todos os demonógrafos e poetas que se ocupam dele concordam em reconhecer-lhe o número dois da hierarquia infernal, imediatamente abaixo de Satanás e com poder e autoridade sobre todos os demônios. Há autores que afirmam que depois da rebelião dos anjos Belzebu conseguiu derrotar Satã e reina em seu lugar há quase mil anos. Talvez em razão da imensidade do seu poder e do pavor que o seu prestígio provoca, sua iconografia é contraditória, assim como os dados que existem a seu respeito.

Belial: Patrono dos sodomitas, cujo nome significa rebelde ou desobediente, ou mais concretamente, inútil e ímpio. Alguns pesquisadores afirmam que o inferno não recebeu espírito mais dissoluto, mais bêbado, nem mais enamorado do vício pelo vício. Belial é um dos demônios mais fascinantes de toda a hierarquia infernal. O seu exército é belíssimo, possui um jeito cheio de graça e dignidade. Atribui-lhe um papel preponderante na rebelião dos anjos decaídos, como instigador de numerosas legiões, sendo este, um dos primeiros a sofrer a expulsão do Paraíso.

Lúcifer: Príncipe dos demônios. Seu nome significa “estrela da manhã”, sem dúvida pelo esplendor de sua presença. É um dos mais belos entre os anjos decaídos, e sua formosura é especialmente melancólica, com uma sombra de dor que cobre continuamente a suavidade de seus traços. Costuma-se a dizer que nesta característica reside a chave de sua sedução, já que não há nada de mais irresistível para o coração humano do que o sofrimento unido à beleza.

Satã ou Satanás: Seu nome, em hebreu, significa “o inimigo”, e para muitos autores é o Diabo por antonomásia, já que se lhe concedem todos os seus atributos. COUSTÉ, Alberto. Op.cit., pp. 261-272-276.

SAPATEIRO (ao Anjo)  
Assi que determinais  
que vá cozer ò inferno?

ANJO (ao Sapateiro)  
Escrito estás no caderno  
das ementas infernais.

SAPATEIRO (dirigindo-se a barca dos danados)  
Hou barqueiros! Que aguardais?  
Vamos, venha a prancha logo  
e levai-me àquele fogo!  
Não nos detenhamos mais!

(...)  
FRADE (ao Diabo)  
Pera onde leveis a gente?

DIABO (ao Frade)  
Pera aquele fogo ardente  
que não temestes vivendo.

Outro ponto importante que podemos identificar no *Auto da Barca do Inferno* é a representação do judeu. Ele aparece carregando um bode nas costas e, segundo Celso Láfer, refere-se a uma tradicional simbologia que liga o judeu à figura do Diabo<sup>265</sup>.  
Leiamos a seguinte passagem do auto que ressalta o judeu na obra vicentina:

JUDEU (ao Diabo)  
Que vai cá, hou marinheiro?

DIABO (ao Judeu)  
Oh, que maora vieste!

JUDEU  
Esta barca que preste?

DIABO  
Esta barca é do barqueiro.

JUDEU  
Passai-me por meu dinheiro.

DIABO  
E o bode há cá de vir?

JUDEU  
Pois também o bode há de ir.

---

<sup>265</sup> LÁFER, Celso. Op. cit, p. 27.

DIABO  
Que escusado passageiro!

JUDEU  
Sem bode, como irei lá?

DIABO  
Pois eu não passo cá cabrões.

Ainda nesse trecho, podemos encontrar mais uma vez, de acordo com Andrés José Pociña Lopez, no diálogo entre o Judeu e o Diabo, uma alusão ao barqueiro Caronte e às Danças da Morte. No diálogo acima o judeu oferece dinheiro ao Diabo para embarcar, e este não o aceita. Nem o Judeu e nem o bode entram na barca infernal; ficam à margem do rio.

Como podemos observar, nas barcas de Gil Vicente, o Diabo, principal representante do Mal, é apresentado com caracterizações bem diversificadas. Isso nos leva a crer que o Diabo, ao longo dos séculos, ainda permanece com feições e atribuições indefinidas. Num dado momento, ele aparece representado nas peças do autor como tentador, acusador, juiz; como o opositor de Deus e das forças do Bem; como um ser monstruoso, audacioso, astucioso, cruel, soberbo e irônico; um ser feio, fedorento, oriundo da mais baixa escória do imaginário cristão medieval. Noutro momento, ele é revelado como um ser cômico, ridicularizado; um elemento do riso, em contraponto ao medo que essa criatura sempre representou na mentalidade do povo cristão medieval. Nesse ponto, o Diabo é insultado, excomungado, injuriado; torna-se uma figura carnalizada, grotesca, risível. Mas ainda assim, ele permaneceu na mentalidade do povo cristão como um ser capaz de julgar e decidir o destino das almas, ou simplesmente, aquele que se contenta em acolher as almas e fazê-las tomar consciência de seus atos passados, cumprindo assim, o papel de julgar e de condenar as almas pecadoras através dos séculos.

Entretanto, podemos concluir que Gil Vicente foi um homem à frente do seu tempo. O conjunto de obras deixadas pelo autor revela a grandiosidade de sua ideologia para com o seu povo e a sua verdadeira identidade quanto dramaturgo.

Apesar de ser um escritor ligado à corte, Gil Vicente nunca poupou palavras para chamar-lhes a atenção. Em toda a sua obra, apresentam-se temas diversificados com propósitos diferentes. Bruxarias, feitiçarias, assuntos bíblicos, mitologia, alegorias... um mundo de simbologias e referências diversas. Segundo José Augusto



Cardoso Bernardes, “o teatro vicentino deve ser encarado, antes de mais nada, como uma manifestação cultural que se reporta a um determinado imaginário”<sup>266</sup>, pois a dimensão espetacular dramática de Gil Vicente nos conduz a tradições e a lirismos diferenciados. São tradições religiosas oriundas da Idade Média e de seu tempo, tradições jogralesas; enfim, eis o teatro de Gil Vicente, que, nomeadamente, caminhou sob os trilhos da arte dramática portuguesa, tornando-se o pai do Teatro Lusitano.

---

<sup>266</sup> BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Gráfica da Coimbra, 1996, p. 33.

### **Cap. III: As *Residualidades* do Diabo Vicentino no Teatro do Padre José de Anchieta e de Ariano Suassuna.**

O Diabo, como vimos anteriormente, teve sua imagem construída sobre os resíduos das antigas tradições religiosas que precederam o Cristianismo na história. Depois que a imagem e o papel do Adversário de Deus já estavam delineados e bem difundidos na mentalidade do povo cristão medieval, a Igreja Cristã, diante das intensas mudanças sociais, políticas, religiosas, ideológicas e culturais ocorridas em toda Europa, continuou sua luta contra os hereges, considerados inimigos de Deus e da tradição cristã, que representavam a demonização de todas as formas de afronta aos dogmas divinos.

A idéia do Diabo propagou-se de forma intensa por toda a Europa Medieval. Ele assumiu nomes e formas híbridas diversas; provocou medo e riso; foi, através de relatos orais populares, enfrentado por anjos e outros representantes da ordem divina, inclusive, Jesus Cristo e o próprio Criador.

O teatro medieval trouxe à cena a representação do Diabo e a do Inferno. O Mal, através das artes cênicas, difundia-se com maior eficiência na mente do povo cristão e cada vez mais o pensamento católico cristão se firmava na sociedade medieval. As peças teatrais mostravam representações pavorosas e risíveis sobre a figura do Mal. No teatro vicentino, como vimos anteriormente, o Diabo representava, simbolicamente, papéis diversos: era juiz, acusador, relator dos pecados humanos, tentador, ludibriador etc; recebeu caracterizações e denominações, de acordo com o imaginário popular do período medieval, que o marcaram para sempre: Satã, Belial, Satanás, Lúcifer etc; tornou-se ridículo diante dos anjos e outros seres divinos; cômico quando se enredado por causa de sua tolice ou quando se colocava em situações de fracasso, derrota; é ainda causador do riso quando insultado, humilhado e enganado.

E foi esse pluralismo diabólico que se projetou na sociedade cristã medieval, através do teatro, que servirá de subsídios para o desenvolvimento do terceiro capítulo, uma vez que este transcorrerá, como veremos a seguir, em torno das obras teatrais do Padre José de Anchieta e de Ariano Suassuna, tendo como base fundamental os textos que trazem o Diabo no conjunto dramático de Gil Vicente, principal representante do teatro português humanista do século XVI, e sua projeção *residual* no Nordeste do Brasil.

### 3.1 A Companhia de Jesus, José de Anchieta e o Teatro Quinhentista Brasileiro

Após o descobrimento do Brasil, a representação do Diabo criada na Europa medieval ganhou espaço no imaginário popular brasileiro, devido às atividades culturais desenvolvidas pelos padres jesuítas que por nossa terra passaram, em meados do século XVI. Eles se tornaram figuras importantes na cultura brasileira; defensores do Bem e da ordem divina, como demonstram as obras encenadas pelos missionários da Companhia de Jesus, em especial, as do Padre José de Anchieta.

A Companhia de Jesus, fundada por Inácio de Loyola em 1534 e aprovada pelo Papa Paulo III através da bula de *regimini Militantis Ecclesiae*, surgiu no momento em que a Igreja Católica passava por profundas transformações religiosas, confrontando-se com uma nova ideologia criada por Lutero e seus seguidores, o Protestantismo.

Segundo Francisco Assis Martins Fernandes, como todas as obras de Deus, a Companhia prosperou prodigiosamente na sociedade européia. Jovens das melhores famílias, sacerdotes exemplares, príncipes ilustres suplicaram por fazer parte de tal movimento religioso que tinha por objetivo difundir a fé cristã e fortificar os dogmas da Igreja Católica. Sobre a Companhia de Jesus, sua atuação e valores, Francisco Assis Martins Fernandes afirma o seguinte:

A companhia de Jesus, seguindo o surto do Renascimento, demonstrou rapidamente o valor e importância de sua missão. Seus alicerces espirituais e morais eram inabaláveis. Sua influência cada vez mais penetrante. Os membros da Companhia de Jesus possuíam, ao mesmo tempo, a mística da ação e da contemplação. Assim inspirados, os humildes discípulos de Inácio de Loyola partiam em todas as direções da terra, desejosos de promover o aperfeiçoamento individual. Os jesuítas pregaram às gentes o culto da vontade, a obediência, a renúncia, a simplicidade, a disciplina, e em todas as suas iniciativas havia apenas a preocupação de fortalecer o partido de Cristo.<sup>267</sup>

A Companhia de Jesus e os jesuítas seguidores de Loyola chegaram ao Brasil em 1549, sob a chefia do missionário Manuel da Nóbrega, com Tomé de Sousa, sendo este designado por D. João III, Governador Geral do Brasil. Esse jesuíta seria por cerca de vinte e um anos o Superior, o Provençal, o Reitor “a quem tudo se ficou devendo”<sup>268</sup>.

---

<sup>267</sup> FERNANDES, Francisco Assis Martins. *A Comunicação na Pedagogia dos Jesuítas na Era Colonial*. São Paulo: Edições Loyola, 1980, pp. 27-28.

<sup>268</sup> Idem, *Ibidem*, p. 34.

Ele foi o missionário a inaugurar, de fato, a missão jesuítica na América do Sul. Sobre a figura de Manuel da Nóbrega, Francisco Assis Martins Fernandes relata que:

A primeira figura que se destaca na Companhia de Jesus é, sem dúvida alguma, a do padre Manuel da Nóbrega. Graduado em Direito Canônico, ingressou na Companhia de Jesus, em Coimbra, no ano de 1544. Cinco anos mais tarde tomou o rumo das missões do Ocidente e fundava, em 1549, a primeira casa da Companhia no Brasil. (...) A ele não somente podemos atribuir as iniciativas que marcaram definitivamente a ação de seus companheiros na colônia: a catequese, o ensino aos meninos órfãos mandados vir de Lisboa, como nos pequeninos indígenas e aos filhos dos colonos, a expansão pelas capitanias já criadas como pelas terras novas a serem conquistadas.<sup>269</sup>

Em 1550, um segundo grupo de membros da Companhia de Jesus aportou em terras brasileiras com a frota comandada por Simão da Gama d'Andrade. Pouco tempo depois, em 1553, chegou ao Brasil um terceiro grupo de padres jesuítas, acompanhando o segundo Governador Geral de nossa terra, Duarte da Costa. Tal grupo compreendia quatro religiosos, dentre eles, o jovem irmão, José de Anchieta<sup>270</sup>.

---

<sup>269</sup> Idem, *Ibidem*, p. 35.

<sup>270</sup> José de Anchieta, segundo as pesquisas de Joel Pontes, nasceu em La Laguna, Ilha de Tenerife, nas Canárias, em território espanhol, no dia 19 de março de 1534. Era filho de João López de Anchieta e Mência Díaz de Clavijo y Llarena. Aos quatorze anos foi mandado para Coimbra, Portugal, para estudar no Colégio das Artes, escola renascentista criada em 1547. Lá, o jovem Anchieta provavelmente teve seu primeiro contato com o teatro, pois nesta época estavam em voga as peças de Gil Vicente. Na própria cidade de Coimbra se tinham representado pela primeira vez, em 1527, segundo as pesquisas do autor, três peças do mestre Gil Vicente: *A Farsa dos Almocreves*, a comédia sobre *Divisa da Cidade de Coimbra* e a *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*. A todas elas assistiu D. João III e sua corte, estabelecida de passagem na cidade do Mondego, nos paços de Santa Clara. Quatro anos depois, em 1551, aos dezessete anos, ingressa na recém fundada Companhia de Jesus, a última ordem religiosa da Igreja. Chegou ao Brasil por volta do ano de 1553, com apenas 19 anos, na esquadra de Duarte da Costa, aportando na Vila de São Vicente, atual estado de São Paulo. Logo, ele toma contato com a cultura indígena brasileira, fortemente marcada pela música, pelo canto e pelos ritos religiosos. Logo ele passa a “escrever” um capítulo importante na história da educação, da religião e da representação teatral no Brasil. PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: MEC, Serviço Nacional de Teatro, 1978. Adaptando-se à grande mata atlântica da América do Sul, aos índios que aqui habitavam e aos colonos portugueses que erguiam pequenos povoados no início do processo de colonização da Província Brasil, o missionário, logo estaria realizando “representações escolares”, assim diz Décio de Almeida Prado, que, firmaria os valores morais e religiosos da igreja católica medieval em nossa cultura, pois os autos por ele produzidos, de composição didática, nos conduzem, de imediato, aos autos medievais, tanto nas suas dimensões quanto nas pluralidades, mesmo que escritos em tempos pertencentes e esclarecidos pela Renascença. PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

Segundo José Carlos de Macedo Soares, coube ao padre Manuel da Nóbrega e aos seus missionários firmar o desenvolvimento e o êxito da Companhia de Jesus no Brasil<sup>271</sup>. Sobre o assunto, diz o mesmo autor:

Da inteligência, cultura, bom senso e ânimo do padre Manuel da Nóbrega dependeria o êxito da missão dos seis primeiros evangelizadores. (...) Era necessário orientar os trabalhos da catequese segundo a psicologia, os costumes e as tradições dos índios brasileiros. Era preciso, sobretudo, muito tino para viver em sociedade tão depravada como a constituída, naquela época, em sua quase totalidade, de brancos aventureiros ou criminosos, de pretos boçais e de brasilíndios selvagens. O padre Manuel da Nóbrega conhecia o valor do teatro como instrumento eficaz para a instrução e educação do povo. Sabia que as representações, quando inspiradas na sã moral e na ciência pedagógica, influem no subconsciente dos assistentes, notadamente das crianças e dos adolescentes, inspirando-lhes melhor comportamento na vida individual e na vida coletiva. Sabia que o teatro estimula a atenção e aprimora a sensibilidade; instrui e educa moral e artisticamente, e ameniza o trabalho cotidiano.<sup>272</sup>

As primeiras manifestações cênicas no Brasil são obras dos jesuítas Manuel da Nóbrega, João Azpilcueta Navarro, os quais utilizaram o teatro como instrumento de educação moral e artística. Mas, segundo José Carlos de Macedo Soares, os colonizadores portugueses trouxeram da metrópole o hábito das representações laicas, mas sem ajustá-las totalmente aos preceitos literários. Eles “amavam as representações desde as mais simples como o *apropósito*, até as *comédias de costumes*, passando pelos *milagres* ou *mistérios* e pelos *autos*”<sup>273</sup>, inclusive aqueles criados por Gil Vicente em Portugal, na época do descobrimento do Brasil. Entretanto, coube ao Padre José de Anchieta criar as primeiras manifestações da arte cênica religiosa em nosso país, conforme veremos mais adiante.

Para Sábado Magaldi, embora escrito em tempos da Renascença, o teatro de Anchieta, quer por ser de autoria de um jesuíta ou pelos objetivos a que se destinava, filiava-se à tradição religiosa medieval. Nenhuma outra forma se ajustava mais que o auto, como peça religiosa, aos intuitos catequéticos. Assim nos diz Malgadi:

Os milagres dos séculos XIII entrosam-se para formar a fisionomia dos textos anchietanos. Todo o universo religioso, presente na

---

<sup>271</sup> SOARES, José Carlos de Macedo. *O Teatro Jesuítico* (Aula do Curso de Letras da Academia Brasileira de Letras). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras e Academia das Ciências de Lisboa, 1954, p. 5.

<sup>272</sup> Idem, *Ibidem*, pp. 5-6.

<sup>273</sup> Idem, *Ibidem*, p. 6.

dramaturgia medieval, se estampa nas oito obras mais caracteristicamente teatrais conservadas do canarinho. A hagiografia fornece matéria para vários textos. A intervenção de Nossa Senhora, como nos milagres, permite o desfecho feliz de uma trama. O paganismo anterior da vida dos silvícolas, com seus costumes condenáveis, é estigmatizado à luz do bem e da moral cristã.<sup>274</sup>

No entanto, para outros pesquisadores da história do teatro brasileiro, dentre eles Décio de Almeida Prado, o teatro anchietano não é, propriamente dito, o marco inicial do teatro no Brasil. Trata-se apenas de um capítulo especial de nossa história cultural e espiritual. Vejamos o que diz o autor sobre o surgimento do fazer teatral no Brasil:

Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feitas pelos missionários da recém fundada Companhia de Jesus. Se, no entanto para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX.<sup>275</sup>

Já Paulo Romualdo Hernandez, pensa que o teatro de Anchieta é um tipo de encenação característica do período colonial, posta em movimento para converter os vícios dos habitantes da terra recém descoberta, em nome do Cristianismo; um “teatrinho-catecismo”<sup>276</sup> que jamais poderá ser ignorado pelos pesquisadores da literatura, do teatro, da pedagogia, da religião etc. Segundo o mesmo autor:

O teatro de Anchieta é um capítulo especial de nossa história cultural e espiritual; ele figura, por essa razão, nos bons manuais de literatura brasileira, que nos ensinam tratar-se de um tipo de encenação característica do período colonial, posta em movimento para converter – em nome do cristianismo, que a coroa portuguesa tinha assumido como missão estender às terras de além-mar – os viciosos habitantes daquela região avessas à verdadeira fé.<sup>277</sup>

---

<sup>274</sup> MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6 ed. São Paulo: Global, 2004, p.17.

<sup>275</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 15.

<sup>276</sup> HERNANDES, Paulo Romualdo. *O Teatro de José de Anchieta: arte e pedagogia no Brasil colônia*. Campinas, São Paulo: Editora Alínea, 2008, p. 23.

<sup>277</sup> HERNANDES, Paulo Romualdo. *Op.cit.*, p.7.

Na visão de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, a história do teatro brasileiro quase sempre esteve atrelada aos fatos históricos do nosso país<sup>278</sup>. Devemos entender, entretanto, que as narrativas dos fatos históricos, que certamente foram inseridas nos textos e contextos teatrais, fixaram-se na produção teatral de Anchieta e de outros dramaturgos através do tempo no Brasil. Segundo Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha:

Anchieta inicia o teatro colonial enquadrado como representante do domínio português e dos projetos político-religiosos dos jesuítas. Contra isto – e na preservação de sua identidade – lutaram os nativos quando perceberam, na lição do padre, quais sapos e pacotes lhes eram impostos. Teatralizavam seus problemas, nas formas de canções tradicionais e, desesperados, seqüestraram o próprio Anchieta. (...) O Teatro de Anchieta foi o espaço de abordagem de muitos problemas, tanto do ponto de vista do dominado como do dominador.<sup>279</sup>

Porém, não estamos aqui para discutir deveras a origem do teatro no Brasil, mas para ressaltarmos a importância do teatro anchietano como um acontecimento cultural-religioso que, sem dúvida, fez alvorecer as primeiras germinações do teatro no Brasil colonial.

Mas como explicar a vida de um missionário que utilizou o teatro para fazer a história sócio-cultural e religiosa de nosso país?

Seguindo as linhas mestras de Paulo Romualdo Hernandez, Anchieta seria o santo que a Igreja Católica tanto necessitava. Considerado herói nacional, o jovem membro da Companhia de Jesus, segundo a concepção histórica da literatura, foi o “primeiro estrangeiro a escrever em brasileiro”<sup>280</sup>.

Anchieta conviveu com múltiplas culturas (africana, européia, indígena) até os seus 14 anos. Quando chegou na Europa, ainda na juventude, entra em contato com o período de maior efervescência das idéias humanistas. O convívio com professores

---

<sup>278</sup> Para Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, a história do teatro brasileiro caminha paralela à história do Brasil. O teatro foi espaço de abordagem de muitos problemas, tanto do ponto de vista do dominado como do dominador. Nos primeiros séculos da Colônia, encontramos índios, negros e brancos, todos na mesma procura de libertação. Atividades de corsários, piratas e contrabandistas, em insurreições como as realizadas contra a proibição de extrair sal; a de Manuel Beckman; a Guerra dos Emboabas, a dos Mascates, Ajuricaba e a Inconfidência Mineira. CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996, p. 11.

<sup>279</sup> CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: EDUERJ: FUNARTE, 1996, p. 11.

<sup>280</sup> HERNANDES, Paulo Romualdo. *Op.cit.*, p. 15.



humanistas o colocava diante de peças com temas bíblicos, realizadas nos pátios do Colégio das Artes, de peças com tradição estética inspirada em temas da tragédia e da comédia Greco-romana. Nessa mesma época, século XVI, Portugal vivia o período da Santa Inquisição e, os autos, como encenação dramática, se fortaleciam, trazendo elementos da tradição medieval para o teatro renascentista. Com efeito, segundo Eduardo Navarro, naqueles anos, eram populares os autos de Gil Vicente, fato que nos revela, na obra de Anchieta, grande influência, seja no conteúdo, na forma ou no uso de alegorias e personagens<sup>281</sup>.

Para Paulo Romualdo Hernandes, Anchieta foi um homem santo e heróico que produziu teatro em terras brasileiras; um missionário que pregou a palavra de Deus e evangelizou silvícolas fazendo uso do seu conhecimento cultural e intelectual, unindo-se a culturas diversificadas: brasílica, africana e européia. Assim afirma Paulo Romualdo Hernandes:

Vindo para ensinar, catequizar, teve que aprender, ouvir – sê tudo a todos – aprender a língua do país para se comunicar e compreender as coisas do lugar. Manejando a língua nativa, entrava-se mais facilmente no que poderíamos chamar de ideologia de quem usava no cotidiano: seus mitos, religião, sua organização social. Somente então se poderia ensinar os bons e criticar os maus costumes – segundo evidentemente uma visão cristã – valendo-se de festas religiosas e encenações teatrais. (...) O padre e dramaturgo Anchieta criou diálogos teatrais com personagens da vida social indígena para falar ao seu espectador, na língua deles, sobre “a maneira boa de viver”, que era aquela dos aldeamentos junto aos abarê, e sobre o que seria mau, como os rituais e costumes indígenas: criou um teatro evidentemente pedagógico no sentido porém, em que também eram pedagógicos os autos religiosos e as moralidades medievais.<sup>282</sup>

Com a produção literária e dramática de Anchieta, inegavelmente, a história da vida cultural brasileira teve início. Seu interesse pelo nativo aparece não só como “objeto de especulação literária, mas também como condição de pessoa humana, como vínculo de cultura e, mais do que isso, como elemento de fixação de cultura”<sup>283</sup>. Com o objetivo da evangelização, Anchieta soube explorar as manifestações indígenas, seus hábitos e crenças.

---

<sup>281</sup> NAVARRO, Eduardo. *Teatro de José de Anchieta*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 7.

<sup>282</sup> HERNANDES, Paulo Romualdo. *Op.cit.*, p.23.

<sup>283</sup> FERNANDES, Francisco Assis Martins. *Op.cit.*, p.45.



Para compreender o teatro de Anchieta, é preciso entender o ambiente em que este vivia. Anchieta fazia de tudo um pouco e ao mesmo tempo: trabalhava nas mais diversas e pesadas ocupações, chegando mesmo a ser o “agrimensor que abriu, atendendo ao apelo do Governador, o caminho mais seguro entre o litoral e o planalto piratingano”<sup>284</sup>. Sobre o assunto, Francisco Assis Martins Fernandes ressalta:

Anchieta soube buscar incansavelmente todas as possibilidades de comunicação de seu tempo. Por isso não lhe faltaram o temperamento criador e as condições de encontro com os nativos. Examinadas as suas obras, com atenção, verificamos aí, o centro único e intransferível de toda comunicação lírica de ressonância universal. A sua obra de cultura e civilização contribuiu eficazmente para a formação dos alicerces de nossa formação pátria.<sup>285</sup>

Sendo assim, podemos afirmar que qualquer tipo de análise do teatro do Padre José de Anchieta exige, sem dúvida, “um complicado exercício de desconstrução”<sup>286</sup> e a percepção histórica dos fatos que marcaram o Brasil colônia, como a formação da sociedade, a política, a economia e a religião, pois a sua poesia e a sua dramaturgia visam uma criação de novas perspectivas, voltando-se para uma elaboração e reelaboração do homem e da sociedade tendo como base textos autênticos (cartas, poemas, autos, biografias) e a criação de um imaginário que tenta recriar seres ou figuras que o aproximaram de sua missão: solidificar os dogmas da Igreja Católica numa sociedade em processo de construção.

O Brasil, segundo Gilberto Freyre, logo no início de sua colonização, caracterizou-se por uma base agrícola. O português vinha encontrar na América tropical uma terra de vida aparentemente fácil, que, na verdade, era difícilíssima para quem quisesse aqui organizar qualquer forma permanente ou adiantada da economia e da sociedade. Sobre a política econômica brasileira nos tempos do Brasil Colônia, Freyre afirma:

No Brasil iniciaram os portugueses a colonização em larga escala dos trópicos por uma técnica econômica e por uma política social inteiramente novas: apenas esboçadas nas ilhas subtropicais do Atlântico. A primeira: a utilização e o desenvolvimento da riqueza vegetal pelo capital e pelo esforço do particular; a agricultura; a sesmaria; a grande lavoura escravocrata. A segunda: o

---

<sup>284</sup> Idem, *Ibidem*, p.45.

<sup>285</sup> Idem, *Ibidem*, p.45.

<sup>286</sup> Idem, *Ibidem*, p 46.

aproveitamento da gente nativa, principalmente da mulher, não só como instrumento de trabalho, mas como elemento de formação da família.<sup>287</sup>

Entretanto, sabia-se que a situação da colônia brasileira era a pior possível após seu descobrimento, devido as freqüentes investidas dos franceses e outros invasores em nosso território que instigavam os índios contra os colonizadores portugueses.

Para tanto, D. João III enviou seus primeiros colonos à terra recém-descoberta, sendo estes constituídos, em sua maioria, pela escória de Portugal. Criou o Governo-Geral dando à Colônia um centro de unidade. Dessa forma, com o processo de povoamento das terras brasileiras e o início de uma política centralizadora, os portugueses puderam elaborar um policiamento de defesa do litoral contra corsários e exploradores estrangeiros; um policiamento interno da Colônia, regulamentando as relações dos colonizadores que para cá vieram com as diversas tribos pacificadas e autorizando uma guerra de rígida punição contra as tribos inimigas do reino português. Com a vinda dos jesuítas para o Brasil, a palavra de Deus e os valores morais cristãos fundiram-se nas fortificações dos colonizadores e, mais tarde, nas vilas, contribuindo para aquilo que passaríamos a chamar de conversão do gentio à fé católica pela catequese e pela instrução<sup>288</sup>.

Contudo, durante o processo de colonização, Anchieta fora incumbido de coordenar o ensino do catecismo no Brasil. Para facilitar sua tarefa, ele seguiu os conselhos de Nóbrega: “Aprenda a língua dos selvagens”<sup>289</sup>. Mas, tornar-se um padre que só apenas compreendesse a língua do índio brasileiro seria pouco. No processo de fortificar a missão jesuítica, ele não só se familiarizou com a linguagem indígena como também com seus hábitos, costumes e tradições. Imbuído de conhecimentos diversos, ele ainda compôs a primeira gramática em língua tupi: a *Arte da gramática da língua mais falada na costa do Brasil*. Essa gramática, segundo Francisco Assis Martins Fernandes, foi copiada aqui várias vezes à mão, e editada em Coimbra, em 1595. Esse precioso documento veio “sistematizar os tesouros lingüísticos do tupi”.<sup>290</sup> Além disso,

---

<sup>287</sup> FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 50 ed. revista. São Paulo: Editora Global, 2005, p. 79.

<sup>288</sup> Idem, *Ibidem*, p. 79-80.

<sup>289</sup> FERNANDES, Francisco Assis Martins. *Op.cit.*, p. 78.

<sup>290</sup> Idem, *Ibidem*, p. 78.

observando as manhas artísticas primitivas do índio brasileiro, Anchieta desenvolveu o teatro no Brasil.

Os missionários, assim como Anchieta, deduziram que a utilização do teatro seria um passo importante para o processo de civilização do silvícola. Pesquisadores como J. Galante de Sousa e Serafim Leite afirmam que, além da inclinação natural para a música e para a dança, os índios também demonstravam uma tendência para a oratória. E “essa loquacidade”<sup>291</sup> aliada ao espírito dramático do indígena, constituíram meio caminho para a introdução do fazer teatral na vida do índio e dos colonos aqui residentes.

Com uma visão extremamente focada no universo indígena, Anchieta, assim como os outros jesuítas, no seu teatro, utilizava elementos importantes da tradição indígena, tirados da fauna e da etnologia indígena. Anchieta trouxe para a cena teatral do Brasil colonial, por exemplo, *anhangás*- seres semelhantes aos diabos e monstros fabulosos que povoavam a mente do povo Europeu.

Nessas representações primitivas elaboradas por Anchieta, convém distinguir duas modalidades de representações teatrais: as que se destinavam às aldeias indígenas e as que eram representadas nos colégios. Nas aldeias predominavam os autos; para os colégios, além dos autos, havia comédias e tragédias. Através do teatro, os padres jesuítas aproveitavam o gosto das camadas populares e dos demais aqui estabelecidos, pois o teatro por eles elaborado não era apenas uma simples diversão. As representações cênicas eram carregadas de lições e tinham o objetivo de educar a sociedade que se formava.

Para Freitas Nobre, José de Anchieta foi, sem dúvida, o fundador do teatro nacional, pois sua dramaturgia atingia, plenamente, os objetivos social, moral e religioso, tendo assim uma visão exata das “relações íntimas da arte com a psicologia, particularmente, a psicologia das multidões”<sup>292</sup>.

Na concepção de Sábado Magaldi, por coincidência ou pelas peculiaridades do seu processo colonizador, o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas assim como aconteceu na Grécia Antiga e em outras partes do mundo - claro que com características próprias. A esse processo podemos chamar de *Hibridação Cultural* de

---

<sup>291</sup> Idem, *Ibidem*, p. 79.

<sup>292</sup> NOBRE, Freitas. *Anchieta, apóstolo do novo mundo*. São Paulo: Saraiva, 1966, p. 23.

acordo com as concepções do universo *residual* de Roberto Pontes. Vejamos a seguinte afirmação de Sábado Magaldi sobre o assunto:

O Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas. Na Grécia, essa origem, embora fosse de outro caráter o culto dionisíaco, veio propiciar mais tarde o apogeu da tragédia e da comédia. Não se pode afirmar que, no Brasil, os autos jesuíticos tiveram descendência. Entretanto, ao lado de seu valor histórico indiscutível, apraz-nos pensar que eles nos deram marca semelhante à dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo.<sup>293</sup>

Mario Cacciaglia, na obra *Pequena História do Teatro no Brasil*, afirma que, o mérito de ter introduzido e desenvolvido a arte dramática no Brasil “cabe, incontestavelmente, aos jesuítas”, pois durante toda a sua permanência até a expulsão exigida por Pombal, em 1759, “desenvolveram uma ininterrupta atividade teatral voltada para a conversão dos indígenas e a educação dos colonizadores”.<sup>294</sup> Ainda nas pesquisas elaboradas por Cacciaglia e logo depois por Cafezeiro, temos notícia de vinte e cinco obras teatrais escritas pelos padres jesuítas e representadas no Brasil Colonial, no século XVI<sup>295</sup>.

Segundo os pesquisadores da história do teatro brasileiro antes citados, esta lista salva de um naufrágio, foi o que restou de registro de tudo o que foi produzido teatralmente pelos padres jesuítas no Brasil durante o século XVI. Os estudiosos ainda detectaram que os próprios dramaturgos não tinham cuidado com suas obras - a maioria

---

<sup>293</sup> MAGALDI, Sábado. Op.cit., p. 24.

<sup>294</sup> CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil*. Trad.: Carla de Queiroz, São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 7.

<sup>295</sup> Segundo Mario Cacciaglia e Edwaldo Cafezeiro as vinte e cinco obras teatrais escritas e representadas pelos padres jesuítas no Brasil Colonial foram: (1557) *Diálogo, Conversão do Gentio*. Pe. Manuel da Nóbrega, (1564) *Auto de Santiago* (do qual nada ou pouco sabemos, além do título. Talvez tenha sido representado a 24 de julho de 1564 na aldeia de Santiago da Bahia), (1567-1570?) *Auto da Pregação Universal*. Pe. José de Anchieta (São Vicente e Piratininga), (1573) *Diálogo* (Pernambuco e Bahia), (1574) *Diálogo* (Bahia), (1574) *Écloga Pastoril* (Pernambuco), (1575) *História do Rico Avaro e Lázaro Pobre* (Olinda), (1576) *Écloga Pastoril* (Pernambuco), (1578) *Tragicomédia* (Bahia), (1578) *Auto do Crisma*. Pe. José de Anchieta (Rio de Janeiro), (1583) *Auto de São Sebastião* (Rio de Janeiro), (1583) *Auto Pastoril* (Espírito Santo), (1583) *Auto das Onze Mil Virgens* (Bahia), (1584) *Diálogo da Ave Maria* (Espírito Santo), (1584) *Diálogo Pastoril* (Espírito Santo), (1584) *Auto de São Sebastião* (Rio de Janeiro), (1584) *Auto de Santa Úrsula*. Pe. José de Anchieta (Rio de Janeiro), (1584) *Diálogo* (Pernambuco), (1584) *Na Festa do Natal*. Pe. José de Anchieta, (1586) *Auto da Vila da Vitória ou de São Maurício*. Pe. José de Anchieta (Vitória), (1586) *Na Festa de São Lourenço*. Pe. José de Anchieta (São Lourenço), (1587) *Recebimento que fizeram os índios de Guarapari*. Pe. José de Anchieta (Guarapari), (1589) *Assuerus* (Bahia), (1596) *Espetáculos* (Pernambuco), (1598) *Na Visitação de Santa Isabel*. Pe. José de Anchieta. CACCIAGLIA, Mario. Op. cit., pp. 7-8; CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmem. Op. cit., p. 57.

delas escritas em papel de ínfima qualidade ou em outro material precário, como folhas de árvores. Sobre o assunto Mario Cacciaglia afirma:

Incêndios, naufrágios, saques, atos de pirataria e a negligência fizeram o resto. Os Jesuítas, levados pelo zelo missionário e não pelo desejo de glória artística não assinalavam suas obras dramáticas, as quais eram freqüentemente refeitas de qualquer maneira sobre modelos procedentes, ou compostas em comum por diversos escritores ocasionais. Naturalmente, naquela época nem se falava de impressão no Brasil. Assim, foram manuscritas que nos chegaram as obras atribuídas ao padre Anchieta, que constituem uma das principais fontes para o conhecimento do teatro brasileiro das origens, juntamente com as Relações, duas cartas que o Fernão Cardim enviou em 1590 ao padre provincial de Portugal. Outras fontes são as cartas que anualmente os padres jesuítas enviavam aos superiores para relatar suas atividades.<sup>296</sup>

Contudo, podemos afirmar, conforme nos relata Edwaldo Cafezeiro, que foram os padres jesuítas os grandes divulgadores culturais do século XVI no Brasil, que, mesmo precariamente, documentaram quase todos os tipos de manifestações culturais. E, de acordo com as suas concepções, não foram consideradas dignas de registro as manifestações laicas.

No tocante à produção teatral do padre José de Anchieta no Brasil, ainda tendo como base os estudos de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha, é comum aos estudiosos de Anchieta, conforme explicam os autores, atribuir-lhe a autoria de nove obras. O erro de autoria das obras do padre jesuíta foi mais difundido a partir do momento em que a edição preparada pela pesquisadora Maria de Lourdes Paula Martins (sendo este considerado o primeiro trabalho sério sobre a obra de Anchieta, tendo como base para sua realização os manuscritos do missionário), foi publicada por volta dos anos de 1950<sup>297</sup>. Entretanto, conforme os trabalhos realizados pelos pesquisadores do

---

<sup>296</sup> CACCIAGLIA, Mario. Op.cit., p. 8.

<sup>297</sup> Para Lothar Hessel e Georges Raeders, na obra *O Teatro Jesuítico no Brasil*, apenas sete peças têm sido atribuídas, sem maiores hesitações, ao Padre José de Anchieta. Segundo os autores, por ordem cronológica de estréia, são obras de Anchieta: *Auto da Crisma* (1578), *Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens, ou Auto de Santa Úrsula* (1584), *Auto de São Lourenço e Na festa de Natal ou Pregação Universal* (1586?), *Auto da Vila de Vitória ou de São Maurício* (1586), *Auto ou Diálogo de Guaraparim* (1587), *Auto da Visitação de Santa Isabel* (1898). HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O Teatro Jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: URGs, 1972.

Já Leodegário Amarante de Azevedo Filho, tendo como base os estudos da Doutora Maria de Lourdes Paula Martins, na obra intitulada *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*, afirma que pode-se atribuir a Anchieta nove autos de catequese. São eles: *Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens ou Auto de Santa Úrsula*, *Na Visitação de Santa Isabel*, *Dia da Assunção*, *quando*

teatro anchietano, dentre eles Edwaldo Cafazeiro, Carmem Gadelha e o Padre Armando Cardoso, concluiu-se que o teatro completo do padre jesuíta, até que novos textos apareçam, passou a conter doze autos<sup>298</sup>.

Segundo Leodegário Amarante de Azevedo Filho, as obras dramáticas do Padre José de Anchieta são de circunstância, uma vez que estas eram escritas em momentos especiais de visitação de algum missionário da Companhia de Jesus, de alguma festividade local, funda o de um vilarejo ou de outros motivos para a eleva o de seus atos jesuíticos de catequese. O público era diversificado e os textos atingiam a todos. Afirma Leodegário Amarante de Azevedo Filho:

A poesia dramática de Anchieta se compõe de peças de circunstância, escritas por ocasião de efemérides religiosas, para atender aos fins didáticos da catequese. O seu público era constituído de indígenas, soldados, colonos, marujos e comerciantes, ou seja, habitantes permanentes ou eventuais das primitivas aldeias, criadas sobretudo por Mem de S , nas origens de nossa civiliza o. Daí a razão por que, em geral, os autos e peças jocosas eram pol lingues, pois se dirigiam a um público linguisticamente heterog neo. Importantes têm também são os autos em tupi, especialmente dedicados ao silvícola, que era o objeto principal da catequese.<sup>299</sup>

---

levaram sua imagem a Reritiba, *Dos mistérios do Rosário de Nossa Senhora, Na Aldeia de Guaraparim* (1589?), *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte, Na Festa de São Lourenço, Na Festa de Natal, Na Vila de Vitória*.<sup>297</sup> AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro: Edi oes Gernasa, 1966, p. 193.

Joel Pontes, na obra *Teatro de Anchieta*, também segue a linha mestra de Leodegário Amarante de Azevedo Filho e de Maria de Lourdes Paula Martins, porém, ele as divide em: Autos e Poesias encen veis em português e castelhano (*Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens ou Auto de Santa Úrsula, Diálogo de Cristo com Pero Díaz, Na Vila de Vitória*) Autos no tupi jesuítico e mais o Recebimento (*Na Aldeia de Guaraparim, Dia da Assun o, quando levaram sua imagem a Reritiba, O Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Marçal Beliarte*) e, duas Festas (*Na Festa de São Lourenço, Na Festa do Natal*). PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: MEC, Serviço Nacional de Teatro, 1978, p.28.

<sup>298</sup> Segundo os autores acima, os doze autos de Anchieta são: *Na Festa do Natal ou Prega o Universal* (1561), *Na Festa de São Lourenço* (1587), *Excerto do Auto de São Sebast o* (1584 ?), *Diálogo do P. Pero Dias Mártir* (1575 ou 1592?), *Na Aldeia de Guaraparim* (1585), *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Marçal Beliarte* (1589), *Dia da Assun o, quando levaram a sua imagem a Reritiba* (1590), *Recebimento do Padre Marcos da Costa* (1596), *Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das Onze Mil Virgens ou Auto de Santa Úrsula* (1585 ou 1595?), *Na vila de Vitória ou de São Maurício* (1595), *Na visita o de Santa Isabel* (1597), *Recebimento do P. Bartolomeu Simões Pereira* (1591 ou 1592?). CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmem. Op. cit., p.45.

<sup>299</sup> AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro: Edi oes Gernasa, 1966, p. 187.



De acordo com o que vimos até o momento, podemos afirmar que o auto<sup>300</sup> foi o tipo de peça mais cultivada pelos jesuítas no Brasil. Mesmo com toda a simplicidade de criação, não podemos deixar de mencionar a “forma estética”<sup>301</sup> e os temas medievais difundidos pelos *autos jesuíticos* no Brasil colonial. Eis aqui um exemplo de *residualidade cultural e literária* que nos foi deixado pelos missionários da Companhia de Jesus, em especial, o Padre José de Anchieta. Para reforçar o que dissemos sobre o auto no Brasil, vejamos a seguinte passagem de Câmara Cascudo:

Auto. Forma teatral de enredo popular, com melodias cantadas, tratando de assunto religioso ou profano, representada no ciclo das festas do Natal (dezembro-janeiro). Lapinhas, pastoris, fandango ou marujada, chegada ou chegada de mouros, Bumba-meu-boi, boi, boi calemba, boi de Reis, congada ou congos etc. Desde o século XVI os padres jesuítas usaram o auto religioso, aproveitando também as figuras clássicas e entidades indígenas, como poderoso elemento de catequese. As crianças declamavam, dançavam, cantavam, ao som de pequenos conjuntos orquestrais, sempre com intenção apologética. O gênero popularizou-se. Dos autos populares brasileiros o mais nacional, como produção, é o Bumba-meu-boi, resumo de reisados e romances sertanejos do Nordeste, diferenciados e amalgamados, com modificações locais, pela presença de outras personagens no elenco. Outros autos vieram de Portugal, com alterações como a chegada de cristãos e mouros. Outros foram formados com elementos portugueses, música, versos, temas, mas construídos e articulados em todas as suas peças no Brasil, como o fandango ou a marujada. A origem erudita ligar-se-á, quanto aos autos de enredo religioso, aos miracles e mystères, estes saídos da liturgia das festas do Natal e da Páscoa, e aqueles dos cânticos em louvor dos santos, materializações de cenas de suas vidas, populares desde o século XII na França, Inglaterra, Itália, Alemanha etc. Em Portugal, os autos tiveram forma poética, sete sílabas (na contagem atual; octossilábica antigamente), redondilha, quintilha, com influência castelhana quase decisiva. No Brasil as mais antigas menções informam que os autos eram cantados à porta das igrejas, em louvor de Nossa Senhora do Rosário (quando dirigidos por escravos ou libertos), o orago, ou na matriz. Depois levavam o enredo, com as danças e os cantos, nas residências de amigos ou na praça pública, num tablado. Alguns autos reduziram-se a coreografia, sem assunto figurado.<sup>302</sup>

---

<sup>300</sup> Segundo Lígia Vassalo, na obra *Teatro Sempre*, o auto é um tipo teatral que surgiu e propagou-se durante a Idade Média e que trata de assuntos religiosos ou profanos, representados nos ciclos do Natal, visando difundir a fé cristã, como vimos no segundo capítulo de nossa dissertação. Essas peças com ensinamentos sociais, morais, cristãs e filosóficas eram redigidas de modo simples para o nível do Auditório. VASSALO, Lígia. *Teatro Sempre*. (organização) Op.cit., p. 41.

<sup>301</sup> AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. Op.cit., p. 188.

<sup>302</sup> CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 11 ed. São Paulo: Global, 2002, pp. 29-30.

Portanto, podemos afirmar que nos doze autos anchietanos é possível encontrarmos indícios de elementos *residuais* medievais críticos fortemente enraizados na história e na formação de nosso país. Chegando até aqui em pleno século XVI, adaptou-se e atualizou-se às condições do povo e da sociedade que aqui se constituía. A esse processo de adaptação chamamos de *hibridação cultural* - por revelar a *cristalização de resíduos culturais sedimentados* de uma *mentalidade* medieval aplicada na produção artística local que foi trazida pelos padres jesuítas e pelos demais habitantes de Portugal para a nossa terra.

Assim como o auto, outros tipos e gêneros teatrais também foram transplantados para o Brasil. Podemos destacar a comédia, a tragédia e a farsa. Eram consideradas peças clássicas e encenadas nos colégios jesuítas, algumas vezes, utilizando-se da língua latina. Além disso, havia também as peças de curta duração (diálogos) e as églogas pastoris.

Segundo Jorge de Souza Araújo, a obra anchietana, adaptada às circunstâncias e aos quadros do Brasil nativo, seguiu o “caleidoscópio vicentino medieval”<sup>303</sup>. Nas peças de Anchieta, encontramos como *resíduos* a presença de santos da cristandade medieval (São Lourenço, São Maurício, São Vitor, São Vital, São Sebastião, Nossa Senhora, Santa Úrsula, Nossa Senhora da Glória); heróis cavaleiros; lendas bíblicas, anjos e demônios; forças da natureza, estações do ano, virtudes teológicas e personagens alegóricas (Amor de Deus, Temor de Deus, Vila de Vitória, Governo, Ingratidão), personagens Bíblicos (Adão e Eva) que povoavam a história e o imaginário do homem do medievo peninsular. Há também, na obra anchietana, o que podemos chamar de *resíduos clássicos* (a presença dos Imperadores Romanos Décio e Valeriano, de deuses da mitologia Greco-romana) conforme veremos mais adiante. Sobre o teatro anchietano, Jorge de Souza Araújo afirma o seguinte:

Os autos anchietanos se fundam na tripla proposta de impressão, comoção e convencimento. Anchieta não é um autor de complexidades técnicas ou da combinação de elementos sonoros e lingüísticos. Seu teatro – e sua poesia – vem permeado da linguagem direta, do período curto, de fácil comunicação e acessibilidade públicas. É um teatro primitivo, na razão direta da primitividade linear e ingênua dos místicos, dos que agasalham uma certa disposição para a crença no eterno. A raiz medieval é comum: anjos,

---

<sup>303</sup> ARAÚJO, Jorge de Souza. *Pegadas na Praia: a obra de Anchieta em suas relações intertextuais*. Ilhéus, Bahia: Editora da UESC, 2003, p. 55.



diabos, Virgem, pastores, pessoas simples, os arrogantes, os soberbos, os poderosos do mundo. No final, o bem vence sempre. Anchieta usa da alegoria de igual maneira como esta foi usada no estilo medieval, e, como fonte de convencimento e antecipação para a messe. A imagem é eloqüente, o colorido, o aparato visual convence. Se o teatro de Gil Vicente ganha em ação, o de Anchieta ganha em imagens e colorido. Vale como história: o teatro e a poesia de Anchieta são os primeiros documentos (líricos) de nossa literatura.<sup>304</sup>

Outro *resíduo medieval* importante encontrado na obra do Padre José de Anchieta é a presença da principal figura representante do Mal, o Diabo, objeto de nossa pesquisa. É em torno desse personagem eloqüente e inquietante que iremos nos aprofundar na obra anchietana.

A dicotomia fundamental da Idade Média, como vimos acima, persistia nos autos de Anchieta. Nas peças do padre missionário, conforme veremos a seguir, confrontam-se o Bem e o Mal; os santos e os anjos da Igreja Católica contra o Diabo e os seus demônios. As forças do Bem acabavam por triunfar sobre as tentações do Diabo, covarde e impotente em face dos emissários divinos, presentificados através do teatro anchietano que melhor representou a *mentalidade medieval* que fixou-se no Nordeste do Brasil. Dos doze autos atribuídos ao Padre José de Anchieta, sete deles trazem o Diabo como personagem importante para todo um contexto. São eles:

- 1) *Na Festa do Natal ou Pregação Universal* (1561, na Vila de São Paulo de Piratininga).
- 2) *Na Festa de São Lourenço* (1587, na Aldeia de São Lourenço, hoje Niterói).
- 3) *Na Aldeia de Guaraparim* (1585?, na Aldeia de Guaraparim, no Espírito Santo).
- 4) *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte* (1589, Aldeia de Guaraparim, no Espírito Santo).
- 5) *Dia da Assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba* (1590, em Reritiba, hoje Anchieta, no Espírito Santo).
- 6) *Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Reliquia das Onze Mil Virgens ou Auto de Santa Úrsula* (1585 ou 1595?, na Vila de Vitória, no Espírito Santo).
- 7) *Na Vila de Vitória ou Auto de São Maurício* (1595, também na vila de Vitória, no Espírito Santo).

O imaginário relativo ao Diabo e sua representação durante o Quinhentismo brasileiro foram enriquecidos através das lendas transmitidas oralmente ou de forma escrita pelos portugueses que para cá vieram, mas especialmente pelas peças teatrais de apelo popular/religioso elaboradas e encenadas pelos padres jesuítas, em especial, Anchieta. Tais encenações permitiram um vasto conteúdo a ser desenvolvido mais

---

<sup>304</sup> ARAÚJO, Jorge de Souza. Op.cit., p. 55.

amiúde pelos padres jesuítas, os quais, ao entrarem em contato com a estética teatral, contribuíram para a evolução da representação do Diabo na cultura brasileira, como veremos nesta segunda parte do nosso terceiro capítulo.

Em suma, o teatro de José de Anchieta, assim como o teatro dos demais jesuítas missionários do século XVI no Brasil, foi, segundo Iothar Hessel e Georges Raeders, um teatro litúrgico destinado a um público tríptico: o indígena, a ser cristianizado, os colonos portugueses e, finalmente, o estudante, a ser educado e consagrado nas graças de Deus.

### **3.2 Resíduos do Diabo medieval no teatro anchietano.**

Em solo brasileiro, José de Anchieta nos deixou um grande legado teatral. Alguns historiadores, valendo-se de referências passageiras, chegaram a enumerar 25 textos de teatro, incluindo-se neles peças e simples diálogos. Entretanto, só podemos atribuir ao padre missionário doze obras. Contudo, o que nos interessa nesse momento é analisar os sete textos em que a principal figura representante do Mal, o Diabo, aparece em cena no teatro quinhentista brasileiro.

Para análise das peças Anchietanas, adotaremos como fonte a obra *Teatro de Anchieta*, organizada, traduzida e anotada pelo Padre Armando Cardoso, conforme os escritos originais encontrados no *Caderno de Anotações*, de Anchieta, que hoje se encontra no Arquivo Romano, na Itália, investigado pelo pesquisador.

O Diabo, ser que alimentou a mentalidade do povo cristão europeu durante a Idade Média, chegou ao solo brasileiro na bagagem cultural dos colonos e dos padres jesuítas que para cá vieram. No teatro composto e realizado no Brasil do século XVI, ele é representado quase da mesma forma como aparece no teatro europeu, apenas com algumas poucas variações, como veremos mais adiante, pois os habitantes do Brasil da época de Anchieta tinham uma mentalidade diversificada sobre o Mal, principalmente, o indígena.

Começemos nossa análise pelo *Auto da Pregação Universal*, primeira peça de Anchieta, representada, provavelmente, pela primeira vez, em 1561, no natal, a pedido do Padre Manuel da Nóbrega. O auto agradou inteiramente a todos e repetiu-se por toda

a costa brasileira, com adaptações maiores ou menores, mediante às circunstâncias de tempo e espaço. Recebeu esse nome pelo fato de estar escrito em três línguas - o português, o tupi e o espanhol – podendo alcançar todo o público da época.

O enredo, reconstituído pelos pesquisadores do teatro anchietano, com base no *Caderno de Anotações* do padre missionário, tem cinco atos, segundo a edição proposta pelo Padre Armando Cardoso. O primeiro e o quinto são compostos por um poema longo sobre um conhecido tema medieval, o Pelote Domingueiro<sup>305</sup>. Neles, canta-se uma alegoria da história do pecado: um moleiro (Adão) perde a sua veste de domingo (a graça de Deus), roubada por um ladrão (o Diabo). Com a perda, o moleiro torna-se um desgraçado, até que sua veste seja recuperada, fato que ocorre no quinto ato. O neto do moleiro (Jesus Cristo), com sua mãe, a filha do moleiro (Maria), tece nova veste (a graça de Deus) para o avô (Adão, homem caído), com seus trabalhos de salvação (Encarnação, Circuncisão, Paixão), e lhe restitui com a veste a alegria festiva. No segundo ato, deparamo-nos com a luta dos anhangás (Guaixará e Aimberé) contra o Karaibebé (Anjo). Conseqüência da primeira queda do homem, os dois diabos, Guaixará e Aimberé, mostram o mal que fazem por todas as aldeias indígenas, pervertendo os índios com os pecados mundanos. O Anjo da guarda da aldeia, condescendente em ouvi-los a princípio, acaba por expulsá-los, exortando os índios à vida cristã com a graça de Jesus e a proteção da Virgem Maria. No terceiro ato, temos o desfile de doze pescadores brancos, amarrados pelos diabos, a narrar suas misérias diante do presépio, com esperança de serem atendidos pela graça divina. No final, todos são absolvidos e ficam libertos das correntes, simbolizando o perdão pelos pecados cometidos. No quarto ato, temos a dança dos meninos, com versos em português, espanhol e tupi.

De acordo com o enredo, há no texto de Anchieta uma alusão a três grandes festividades do calendário cristão: a festa de Natal (25 de dezembro), à Circuncisão (1 de janeiro) e à festa dos Reis Magos (6 de janeiro). Trata-se de três momentos festivos

---

<sup>305</sup>.O assunto das Trovas do Moleiro vem da Idade Média. Segundo o Padre Armando Cardoso, guarda-se na Biblioteca do Porto composições transcritas por Teófilo Braga em sua *Antologia Portuguesa*. A primeira parece de Marco Fernandes Sapateiro, que se nomeia na terceira estrofe e descreve o moleiro com sua casaca de luxo, como custou a obtê-la, como lhe tinha amor e a guardava com ciúmes. A segunda, de Antônio Leitão, explora a perda do pelote e o desespero que o moleiro tomou por isso. A terceira, de Luís Brochado, se detém nos esforços e demandas para que lhe restituam. A quarta, de João de Couto, termina descrevendo a festa que fez o moleiro ao reaver sua roupa. ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*. Vol. III. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo Padre Armando Cardoso S.J. São Paulo: Loyola, 1977, p. 63.

oriundos da Península Ibérica medieval que se enraizaram no Nordeste do Brasil de forma profunda e diversificada.<sup>306</sup> São tradições antigas, mas que ainda permanecem em nossas memórias na forma de *resíduos*.

Como nosso *corpus* de pesquisa gira em torno da representação do Diabo medieval e suas *residualidades* na obra de Anchieta, vejamos nesse momento apenas o primeiro e o quinto atos do auto em análise<sup>307</sup>, que fala do Pelote Domingueiro. Leiamos a versão de Anchieta do Pelote Domingueiro e a atuação/representação do Diabo medieval na obra do padre jesuíta:

ATO I  
Já furtaram ao moleiro  
o pelote domingueiro.  
Se lho furtaram ou não,  
bem nos pesa a nós com isso!  
Perdeu-se com muito viço  
o pobre moleiro adão.

---

<sup>306</sup> Conforme Câmara Casacudo, no Dicionário do Folclore Brasileiro, o Natal, a princípio, foi uma Festa Solsticial, consagrada ao sol, depois festa pagã; substituída mais tarde pelas comemorações cristãs ligadas ao nascimento de Jesus Cristo. A data foi fixada em 25 de dezembro pelo Papa Júlio I, no século IV. No Brasil, o Natal é festa religiosa com manifestações populares, que se incluem, segundo classificação de José Maria Tenório Rocha, no Ciclo Natalino. A tradição litúrgica de suas comemorações se manifesta nas representações da Natividade, com seus presépios, lapinhas, árvores de Natal, os cânticos votivos, a reunião festiva em torno da mesa posta para a ocasião, em que se apresenta uma culinária específica, de acordo com as etnias fixadas em cada estado ou região e as adaptações locais. A herança lusa ainda permanece, com a Missa do Galo na véspera do Natal, à meia-noite. No sul do Brasil, o contingente imigratório de europeus (italianos, poloneses, alemães e povos de outras nacionalidades) foi de grande expressão para as práticas locais. À meia-noite do dia 24 de dezembro, em algumas localidades, especialmente no litoral, é hábito que as crianças pequenas, vestidas de Anjo, conduzam a imagem do Menino Jesus à manjedoura que se encontra no presépio da igreja, ao som de músicas sacras natalinas. Em outras localidades, os fiéis, vestidos de Reis Magos, pagam promessas, levam galhos verdes e água fresca para serem benzidos enquanto a missa se realiza. No Norte e Nordeste do país, as comemorações incluem os tradicionais Pastoris ou Pastorinhas, Reisados, Folias de Reis, Cheganças. A figura do Papai Noel, alusiva a São Nicolau, surgiu no passado, ao tempo do Imperador Constantino, de Bizâncio (século IV), e atravessou os tempos, firmando-se na cultura e nas tradições de muitos povos. Reis. Foram peças populares na Eurpa (Portugal, Espanha, França, Bélgica, Alemanha, Itália etc) dedicada aos três Reis Magos em sua visita ao Deus Menino. Na península Ibérica, os reis continuam vivos e comemorados, sendo a época de dar e receber presentes. Com indumentária própria ou não, os brincantes visitam os amigos ou pessoas conhecidas, na tarde ou noite de 5 de janeiro (véspera de Reis) cantando e dançando ou apenas cantando versos alusivos à data e solicitando alimentos ou dinheiro. Os colonizadores portugueses mantiveram essa tradição no Brasil e ainda não desapareceu de todo em algumas regiões. CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. 11 ed. São Paulo: Global, 2002, pp. 416 – 580.

<sup>307</sup> Segundo pesquisadores, vê-se que o diálogo principal, aquele destinado aos diabos, foi adaptado ao auto de *Na Festa de São Lourenço*. Comparando os dois autos (*Na Festa de São de Lourenço e Na Festa de Natal ou Pregação Universal*), vemos que o segundo omite referências à São Lourenço e São Sebastião, à batalha de Guaixará no Rio de Janeiro e aos franceses. Anchieta, no Auto da Pregação Universal, escreveu um texto alusivo aos pescadores desonestos; fala de uma confraria; faz referências ao Menino Jesus e aos Reis Magos, sendo este, o mais antigo auto produzido pelo padre missionário no Brasil. ANCHIETA, José de. *Teatro de Anchieta*. Vol. III. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo Padre Armando Cardoso S.J. São Paulo: Loyola, 1977, p. 71.

Lúcifer, um mal ladrão  
lhe roubou todo o dinheiro  
co'o pelote domingueiro.

(...)

Era uma peça, a mais fina  
de todas quantas tivera.  
Se ele bem a defendera,  
não jogaram de rapina.  
A cobra ladra e malina  
com inveja do moleiro,  
apanhou-lhe o domingueiro.

(...)

Nesse momento do primeiro ato, O Diabo é representado como “um mal ladrão” por furtar o Pelote Domingueiro. Podemos perceber ainda uma das suas principais denominações no imaginário popular: o nome de Lúcifer que lhe é atribuído no texto. Outro dado a ser ressaltado é a forma híbrida dirigida ao representante do Mal, “cobra ladra e malina”. Além disso, é possível detectar outros caracteres do Diabo medieval na obra de Anchieta como o fato dele ser astucioso, sorrateiro, invejoso e maligno. Leiamos outro fragmento da obra anchietana em que o Diabo, metaforicamente, seduz Eva para furtar o Pelote Domingueiro :

(...)

A mulher que lhe foi dada,  
cuidando furtar maquiias,  
com debates e porfias  
foi da culpa maquiada.  
Ela nua e esbulhada,  
fez furtar ao moleiro  
o seu rico domingueiro.

Toda bêbada do vinho  
da soberba, que tomou,  
o moleiro derrubou  
no limiar do moinho.  
Acodiu o seu vizinho  
Satanás, muito matreiro,  
e rapitou-lhe o domingueiro.

(...)

Ele, como se viu tal,  
escondeu-se de seu amo,  
encobrindo-se com um ramo  
debaixo dum figueiral,  
porque o ladrão infernal  
nos ramos dum macieiro  
lhe rapou seu domingueiro.

Nesse trecho, o Diabo aparece como soberbo e sob a denominação de Satanás, outro nome importante que geralmente lhe é atribuído. Além disso, é possível verificar, de forma metafórica, o momento em que Eva se deixa seduzir por Satanás e a queda primeira do homem: “Toda bêbada do vinho/ da soberba, que tomou, / o moleiro derrubou”. Aqui, Anchieta faz uma alusão ao pecado original através do rapto do Pelote Domingueiro pelo Diabo. E quando lemos “porque o ladrão infernal / nos ramos dum macieiro / lhe raptou seu domingueiro”, lembramos, rapidamente, do Diabo na forma de serpente do Jardim do Édem, conforme podemos encontrar na Bíblia. Vejamos:

Mas, a serpente era o mais astuto de todos os animais da terra que o Senhor Deus tinha feito. E ela disse a mulher: por que vos mandou Deus que não comêsseis de toda a árvore do paraíso?

Respondeu-lhe a mulher: nós comemos do fruto das árvores que estão no paraíso. Mas do fruto da árvore que está no meio do paraíso, Deus nos mandou que não comêssemos, nem a tocássemos, não seceda que morramos.

Porém, a serpente disse à mulher: bem podeis estar seguros que não morrereis de morte. Porque Deus sabe que em qualquer dia que vós comais desse fruto, se abrirão vossos olhos; e vós sereis como uns deuses, conhecendo o bem e o mal.

Viu pois a mulher, que a árvore era boa para comer, e formosa aos olhos, e delectável à vista: e tirou do fruto dela, e comeu e deu a seu marido, que também comeu.

No mesmo ponto se lhes abriram os olhos; e tendo conhecido que estavam nus coseram umas folhas de figueira, e fizeram para si umas cintas.

E Adão e sua mulher, como tivessem ouvido a voz do Senhor Deus, que passeava pelo paraíso, depois do meio-dia, quando se levantava a viração, esconderam-se da face do Senhor Deus no meio das árvores do paraíso.

E o Senhor Deus chamou por Adão, e lhe disse: onde estás?

Respondeu-lhe Adão: eu ouvi a tua voz no paraíso, e tive medo, porque estava nu; e por isso me escondi.

Disse-lhe Deus: donde soubeste tu que estavas nu, senão porque comeste da árvore de que eu te tinha ordenado que não comesses?

Respondeu Adão: a mulher, que tu me deste por companheira, deu-me da árvore, e eu comi.

E o Senhor Deus disse para a mulher: por que fizeste tu isto?

Respondeu ela: a serpente me enganou, e eu comi.<sup>308</sup>

Comparando os textos acima, podemos observar que o pelote domingueiro, poesia popular medieval, adaptada ao contexto religioso/bíblico, trouxe para a época do Brasil colonial um efeito singular: *resíduos* do Diabo cristão medieval e da história do primeiro pecado humano. Tanto na peça de Anchieta como no texto bíblico, o Diabo, na

---

<sup>308</sup> Gênesis (3: 1- 13).

forma de serpente, é representado como pecaminoso; faz, em Anchieta, o parvo perder seu domingueiro (a graça divina) e, na passagem bíblica, faz o homem perder a sua pureza – que também simboliza a graça de Deus. Portanto, nessa obra anchietana, detectamos uma referência à tentação, à queda primeira e a promessa de redenção do homem. Da mesma forma podemos encontrar tais referências no teatro de Gil Vicente, mas precisamente no *Auto da História de Deus*<sup>309</sup>, texto que demonstra elementos de *residualidade cultural e literária* dos dogmas da Igreja Católica do período Medieval que se *crystalizaram* na mente do povo brasileiro, no século XVI. Leiamos o trecho do *Auto da História de Deus* que ressalta a queda do primeiro homem e a atuação do Diabo nesse contexto:

#### LÚCIFER

Vai tu, Satanás, por embaixador,  
eu te dou meu comprido poder;  
e vai-te a Eva, porque é mulher,  
e dize que coma, não haja temor;  
e, como avisado,  
lhe fala cortês e mui repousado,  
mostrando-te alegre com todo seu bem,  
e seu muito amigo maior que ninguém:  
minte-lhe largo, e dá-lhe o cuidado  
que agora não tem.  
Vem tomar graça, pois hás-de pregar  
à mais avisada senhora do mundo:  
eu te outorgo meu poder facundo.  
Não hajas dó dela, faze-a fiar,  
destruí-la asinha;  
nem por fermosa, nem por ser rainha,  
não olhes por nada, aperta com ela:  
que como a venceses, sem ti, mesmo ela  
fará ao marido cobrir-se de tinha,  
e muito mais que ela.  
(...)

#### LÚCIFER

Faze-te cobra, por dissimular,  
porque pareças do mesmo pomar,  
que sabes das frutas as graças que tem;  
porque hás-de dizer:  
Senhora fermosa, deveis de saber  
que aquela fruta que vos foi vedada  
oh! Quanta ciência em si tem cerrada.

#### SATANÁS

Senhor Lúcifer, prazer i não há

---

<sup>309</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 171.



que dê pelos pés ao vencimento,  
alegrai-vos muito e o nosso convento,  
que vosso desejo comprido está.  
já são derrubados  
Adão e Eva os primeiros casados,  
voltas as vodas em pranto mui forte,  
o gozo em lágrimas, a alegria em morte,  
a vida em suspiros, prazer em cuidado,  
ventura sem sorte.  
(...)

Comparando as passagens do primeiro ato do *Auto da Pregação Universal* com os dois textos colocados aqui, a passagem do Gênesis e a do *Auto da História de Deus*, fica clara a *residualidade* em torno da figura do representante do mal na obra de Anchieta, pois, nos fragmentos textuais do padre missionário, são *resíduos* do Diabo medieval e vicentino a representação do Diabo soberbo, tentador e ludibriador; aquele que age de forma maléfica, dispondo ações do mal contra Deus e sua mais nobre criação, o homem.

No quinto ato, Anchieta faz um desfecho para a história do rapto do Pelote Domingueiro. Nesse momento, fala-se mais uma vez do furto realizado pelo Diabo e da conquista do pelote por parte de Jesus. Leiamos:

Ato V  
Já tornaram ao moleiro  
o pelote domingueiro  
o Diabo lhe furtou  
o pelote por enganos.  
Mas, depois de muitos anos,  
um seu neto lho tornou;  
por isso carne tomou  
duma filha do moleiro,  
por pelote domingueiro.  
(...)  
Viva o segundo Adão,  
que Jesus por nome tem!  
Viva Jesus, nosso bem!  
Jesus, nosso capitão!  
Hoje, na circuncisão,  
se tornou Jesus moleiro  
por tornar o domingueiro!

Passemos agora a análise do terceiro ato, momento em que acontece um desfile de pescadores brancos amarrados pelo Diabo, e, segundo o texto, foram castigados por terem sido desleais com o povo e com os dogmas da Igreja Católica. Leiamos os



fragmentos do texto a seguir que trazem nas falas dos pescadores os pecados por eles cometidos e os pedidos de demência à Virgem Maria:

(4 PEDRO COLAÇO)  
Pois que temo o mal eterno,  
porque me prendo com o laço  
do pecado que é barço  
a me arrastar para o inferno,  
que é dos diabos o paço?  
Ao pobre Pedro Colaço  
salvai-o, Virgem clemente!  
Pois quem tanto a pena sente  
desse tenebroso espaço,  
como se prende a corrente?

(6 ANTÃO VILHENA)  
Eu mesmo, por meu querer,  
ao pecado me entreguei;  
com ele minha alma atei,  
sem nunca amar e temer  
a Deus contra quem pequei.  
Virgem Mãe do eterno Rei,  
acalmai Antão Vilhena!  
Pois estou cheio de pena  
que eu, vilão, me procurei  
com culpa que me condena.

(7 SÉRVIO FORJAZ)  
A consciência me aguilhoa  
pelos males em que jaz,  
nem me deixa gozar paz,  
porque ela nunca perdoa  
ao servo de Satanás.  
Ao triste Sérvio Forjaz  
vindo vós, Mãe, ajudar  
a que se possa aquietar:  
pois se vivo qual me apraz,  
paz não me posso forjar.

Como podemos denotar, os pescadores, ao serem atormentados pelos diabos, tentam se redimir de seus pecados, pedindo a graça e a proteção da Virgem. Perdoados de seus atos, os pescadores ficam livres de suas culpas e as amarras caem. Esse trecho da obra anchietana remete-nos ao *Auto da Barca da Glória*<sup>310</sup>, peça em que cada personagem tem que prestar contas com o Diabo, que os lembra de suas vidas de pecado e os convida a entrar na barca infernal. Mas, ao recitarem passagens do ofício dos

---

<sup>310</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 125.

mortos e se redimirem de seus pecados, ganham a salvação eterna; todos são salvos pelo próprio Cristo. Vejamos as passagens do auto vicentino:

CONDE

O muy preciosos remos,  
socorred mi aflicion.

LIÇÃO PRIMEIRA

O parce mihi, Dios mio,  
porque ensalza tu poderío  
al hombre, y das señorío,  
y luego del te desvias?  
Com favor visitas eum al alvor,  
y súpito lo pruevas logo:  
porqué consientes, Señor,  
que tu obra, y tu hechor,  
sea desecha nel fuego?  
Ayudadme, remadores,  
de lãs altas hiarquias,  
favoreced mis temores,  
pues sabeis cuantos dolores  
por mi sufrió el Messias.  
Sabed cierto  
como fue preso em el huerto,  
e escupida su hermosura,  
e dendê allí fue, médio muerto,  
llevado muy sin concierto  
al juicio, sin ventura.  
(...)

DUQUE

O ángeles, qué haremos,  
que no nos deja Satan?  
(...)

PAPA

Ó Pastor crucificado,  
como dejas tu ovejas,  
y tu tan caro ganado!  
Y pues tanto te há costado,  
inclina á él tus orejas.

Observando o texto de Anchieta e o de Gil Vicente, fica clara a aproximação entre a obra vicentina e a anchietana. Portanto, a figura do Diabo em ambos os textos aparece como um perdedor; como um juiz que tenta condenar os indivíduos pecadores, mas é derrotado pela Providencia Divina, por intercessão da Virgem Maria ou de Cristo. Além da figura do Diabo como juiz perdedor e fracassado por não conduzir seus pretendentes ao fogo infernal como mostra Anchieta, ainda podemos detectar uma outra

característica importante acerca desse ser diabólico que se *crystalizou* na *mentalidade* do povo cristão medieval na Europa e no Brasil: o Diabo que foge enfurecido e com medo da presença de seres divinizados, provocando assim, o riso sobre o Diabo.

Passemos agora ao estudo de mais um auto anchietano em que a representação do Diabo medieval e vicentino é evidenciada. Trata-se do auto de *Na festa de São Lourenço*, que é, segundo Eduardo Navarro, Décio de Almeida Prado e Padre Armando Cardoso, um dos mais conhecidos textos de Anchieta. A peça é constituída de cinco atos. No primeiro, deparamo-nos com o martírio de São Lourenço, morto no tempo de Valeriano, censor do Imperador romano Décio, por volta do ano 258 d.C. Ele fora acorrentado, açoitado, esfolado e posto sobre grelhas em cima de um braseiro. São Lourenço era diácomo do Papa Xisto II.

O segundo ato, conforme as pesquisas do Padre Aramando Cardoso, é uma adaptação do segundo ato do *Auto da Pregação Universal*. Nele aparecem três diabos: Guaixará, Aimberê e Saravaia, desejosos em destruir a aldeia com suas maldades. Entretanto, três personagens surgem para por fim ao intento desses três diabos, livrando a aldeia indígena dos grandes males: São Lourenço, São Sebastião e o Anjo da Guarda. Esse segundo ato é rico de detalhes a respeito da cultura indígena da costa brasileira. Nele, vemos Guaixará ser recebido por uma velha índia que o pranteia em sua chegada, a *saudação lacriminosa*.<sup>311</sup> No entanto, leiamos primeiramente alguns trechos em que se vê a atuação e representação do Diabo:

## SEGUNDO ATO

### GUAIXARÁ

Esta virtude estrangeira  
me irrita sobremaneira.

Quem a teria trazido,  
com seus hábitos polidos  
estragando a terra inteira?

---

<sup>311</sup> Segundo Fernão Cardim, na obra *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, entrando-lhe algum hospede pela aldeia indígena, logo o assentam na rede, na casa de algum índio, e depois de assentado, sem lhe falarem, a mulher e filhas e mais amigas se assentam ao redor, com os cabelos baixos, tocando com a mão na mesma pessoa, e começam a “chorar todas em altas vozes, com grande abundancia de lágrimas”, e ali, contam coisas em “prosas trovadas”, e outras “muitas que imaginam” coisas, e relatam trabalhos que o hospede padeceu pelo caminho, e “tudo mais que pode provocar a lástima e choro”. O hospede nesse tempo não fala nenhuma palavra, mas depois de chorarem por bom espaço de tempo, limpam as lágrimas, e ficam quietas, modestas, serenas e alegres que “parece nunca que choraram”. Logo se saúdam e, dão o seu Ereiupe (saldação), e lhe trazem de comer. Depois desta cerimônia, o hospede conta tudo o viu e ouviu pelo mundo. Também os homens “se choram uns aos outros”, mas em alguns casos graves, como mortes, desastres de guerra e outros acontecimentos.

Só eu  
permaneço nesta aldeia  
como chefe guardião.  
Minha lei é a inspiração  
que lhe dou, daqui vou longe  
visitar outro torrão.  
Quem é forte como eu?  
Como eu, conceituado?  
Sou diabo bem assado.  
A fama me precedeu;  
Guaixará sou chamado.  
(...)  
Para isso  
com os índios convivi.  
Vêm os tais padres agora  
com regras fora de hora  
prá que duvidem de mim.  
Lei de Deus que não vigora.

Nesse trecho do auto anchietano, podemos observar claramente caracterizações do Diabo medieval adaptado pelo Padre José de Anchieta à crença popular que se enraizou no Nordeste do Brasil quinhentista, sendo representado como aquele que porta o Mal. O Diabo mostra-se irritado com os estrangeiros que trouxeram para cá “modos polidos” e a “Lei de Deus”; fala de sua grandeza, de sua fama; demonstra-se com soberba e arrogância; o que dita leis pecaminosas; o “diabo bem assado”. Um ser acreditado, famoso, conceituado que tenta manter os costumes antigos – bebedeiras, matanças, amancebar-se, desonestidade, adultério<sup>312</sup> – ameaçados pela ordem cristã. Leiamos o texto a seguir que complementa as colocações acima:

---

<sup>312</sup> Segundo Hans Standen, na obra *Duas Viagens ao Brasil*, o cauim era a bebida preferida dos índios utilizada em grandes festividades. Havia um ritual de preparação da tal bebida. As mulheres é que fazem o cauim. Elas tomam as raízes de mandioca e as conzinham em grandes panelas. Uma vez cozida, retiram a mandioca da panela, passam-na em outras e deixam-na esfriar um pouco. Então se assentam as meninas perto, mascam-na, colocando-a numa vasilha especial. Quando todas as raízes cozidas estão mastigadas, põem de novo a massa na panela, colocam-lhe água, misturam ambas, e aquecem novamente. Tem para tal vasilhas adequadas, que enterram a meio no chão, e que empregam como toneis. Despejam dentro a massa e fecham bem as vasilhas. Isto fermenta por si e fica forte. Deixam-na repousar dois dias. Bebem-na então e com ela se embriagam. É uma bebida grossa e de bom gosto. Cada uma das cabanas prepara sua própria bebida e quando uma aldeia quer festejar, reúnem-se todos primeiro em uma cabana e bebem tudo o que há, e assim a seguir, até que tenham consumido toda a bebida de todas as cabanas. As mulheres lhes servem a bebida tal qual como o seu costume exige. Alguns índios cantam e dançam em torno das vasilhas. Eles bebem durante a noite toda e, às vezes, entre as fogueiras ardentes, clamam, sopram em seus instrumentos e fazem uma grande gritaria quando ficam embriagados. São muito benévolos entre si; o que um tem em maior quantidade para comer reparte com os outros. Anda segundo o autor, não existe uma cerimônia de casamento entre os índios. Quando eles querem se juntar, fazem isso livremente. A maioria dos homens tem uma só mulher. Alguns, porém têm mais, e muitos dos seus principais têm treze ou quatorze mulheres. Cada qual tem seu espaço exclusivo na cabana, seu próprio fogo e sua própria plantação de mandioca. Mantinha-se o varão no espaço pertencente

#### GUAIXARÁ

Agradável é o meu modo:

(...)

É boa coisa beber,  
até vomitar, cauim.

(...)

É bom dançar, enfeitar-se  
e tingir-se de vermelho;  
de negro as pernas pintar-se,  
fumar e todo emplumar-se,  
e ser curandeiro velho.

Enraivar, andar matando  
e comendo prisioneiros,  
e viver se amancebando  
e adultérios espiando,  
não o deixem meus terreiros.

Vejamos agora outra passagem do segundo ato na qual a velha nos lembra, num ritual de saudação lacriminosa, uma das mais conhecidas características do Diabo: o cheiro ruim de enxofre, que é um elemento *residual* do Diabo medieval na obra de Anchieta:

#### VELHA

O diabo mal cheiroso,  
teu mau cheiro me enfastia.  
Se vivesse o meu esposo,  
meu pobre Piracaê,  
isso agora eu lhe diria.

Não prestas, és mau diabo.  
Que bebas, não deixarei  
do cauim que eu mastiguei.  
Beberei tudo sozinha,  
até cair beberei.  
(a velha foge)

Nos fragmentos a seguir, é interessante observarmos algo recorrente na maioria das peças anchietanas, o nome do Diabo aparece numa nomenclatura indígena (Guaixará), assim como seus demônios (Aimberê e Saravaia), de modo a retratar a adaptação ou *atualização* de termos portugueses à realidade brasileira. Esses seres, na

---

àquela com quem lidava e que lhe dava de comer. As mulheres vivem em harmonias uma com as outras. Entre os selvagens é costume um dar de presente ao outro uma mulher, quando dela se enfada. Os índios consideram como maior honra o número de inimigos mortos por um homem de sua tribo. A cada morte inimiga, um nome diferente o selvagem ganha. Os mais nobres são aqueles que possuem muitos nomes. STANDEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*. Trad.: Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008, pp. 164-165-167.

verdade, representam chefes indígenas inimigos dos padres jesuítas e portugueses bem como, das tribos tupinambás e temiminós. Eduardo Navarro, na obra *Teatro de José de Anchieta*, afirma que os diabos desse auto tinham os mesmos nomes dos antigos chefes tamoios que lutaram na baía de Guanabara, mortos durante a guerra contra os franceses. Guaixará, segundo o autor, era um índio de Cabo Frio derrotado pelos soldados de Mem de Sá e por Araribóia em 1567 e, Aimberê, por sua vez, era um índio de Iperoig que tentou matar o missionário Anchieta quando este foi refém do índio em 1563. Saravaia era um espião francês que traiu os portugueses<sup>313</sup>. São bebedores de cauim, comedores de carne humana, desonestos etc. Vejamos:

SÃO LOURENÇO  
Quem és tu?

GUAIXARÁ  
Guaixará, o ébrio.  
Sou o grão boicininga e jaguar.  
Como gente, sei brigar.  
Voador, andirá-guaçu,  
demônio que quer matar.

SÃO LOURENÇO  
E esse, então?

AIMBIRÊ  
Jibóia e socó,  
sou o grão índio tamoio Aimbirê.  
Sou sucuriju, gavião,  
tamanduá feio, diabão,  
luminoso como quê!

Esses diabos criados pelo padre são, como vimos acima, atualizações ligadas aos espíritos malignos que causavam medo e horror ao índio, transformando-os também em seres animalizados de espíritos infernais como os animais da fauna brasileira, boicininga, jaguar, jibóia, socó, sucuriju, gavião, tamanduá feio, concretizando, simbolicamente, os *resíduos* medievais do Diabo e de seus demônios na cultura do povo brasileiro. Segundo Paulo Romualdo Hernandez, são espíritos maus “encarnados em bestas da selva”<sup>314</sup>, das quais chegaram até nós descrições impressionantes. Guaixará e Aimberê se dizem *anhangás* e se descrevem ou se mostram como tal. Eis aqui algumas características zoomórficas híbridas importantes que reforçaram a representação do

<sup>313</sup> NAVARRO, Eduardo. Op.cit., p. 9.

<sup>314</sup> HERNANDES, Paulo Romualdo. Op.cit., p. 41.

Diabo medieval sob a forma atualizada e *cristalizada* de animais selvagens e ferozes da fauna brasileira os quais circulavam pelas matas a perturbar os passantes. Essas características do Diabo assumindo forma animalesca, mesmo numa cultura ainda bem primitiva, conduz-nos à criação de um bestiário, ou seja, seres “maravilhosos”<sup>315</sup> que explicitam as formas medievais do mal num processo ao qual podemos chamar de *hibridação Cultural* que, com o passar do tempo, se enraizariam na cultura popular brasileira. Assim nos diz Alfredo Bosi:

Tudo quanto no reino animal metia medo ou dava nojo ao europeu vira signo dúbio de entidades funestas em ambos os planos, o natural e o sobrenatural. O mal se espalha nos matos ou se esconde nas furnas ou nos pântanos, de onde sai à noite as espécies da cobra e do rato, do morcego e da sanguessuga. Mas o perigo mortal se dá quando tais forças, ainda exteriores, penetram na alma dos homens.<sup>316</sup>

Sendo estes seres pertencentes ao folclore brasileiro, cujas descrições misturam crença religiosa e um olhar voltado para o zoomorfismo ou *hibridismo* medieval do Diabo adaptado às condições de “magia” e “encantamento” da mente da gente brasileira, vejamos algumas definições importantes sobre o *Anhangá*:

Na visão de Câmara Cascudo,

Anhangá: espectro, fantasma, mito, visagem. Há, mira-anhanga, tatu-anhanga, suaçu-anhanga, tapira-anhãnga, isto é, visagem de gente, de tatu, de veado e de boi. Em qualquer caso e qualquer que seja, visto, ouvido ou presenteido, o anhanga traz para aquele que o vê, ouve ou pressente certo prenúncio de desgraça, e os lugares que se conhecem como freqüentados por ele são mal-assombrados. O americanista e poeta Gonçalves Dias traduzia anhanga como contração de *Mbai-aiba*, a coisa má (Brasil e Oceania, 1867). Tastevin e Teodoro Sampaio, tupinólogos, traduziam por alma, espírito maligno, diabo, alma de finados (...).<sup>317</sup>

Para o Padre José de Anchieta,

Anhangá: é cousa sabida e pela boca de todos corre que há certos demônios, a que os Brasis chamam corupira, que acometem aos índios muitas vezes no mato, dão-lhes de açoites, machucam-nos e matam-nos. São testemunhas disto os nossos irmãos, que viram algumas vezes os mortos por eles. Por isso costumam os índios deixar

---

<sup>315</sup> Idem, *Ibidem*, p. 46.

<sup>316</sup> BOSI, Alfredo. *Dialética da Clonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 74.

<sup>317</sup> CASCUDO, Câmara, *Op.cit.*, p. 16.

em certo caminho, que por ásperas brenhas vai ter ao interior das terras, no cume da mais alta montanha, quando cá passam, penas de ave, abanadores, flechas e outras cousa semelhantes como uma espécie de oblação, rogando fervorosamente aos curupiras que não lhes façam mal”.<sup>318</sup>

Marcgrave, na obra *História Natural do Brasil*, dá-nos a seguinte definição de Anhangá:

Crêem pela tradição dos antigos na imortalidade das almas, e as mulheres e fortes varões os quais trucidaram e comeram muitos inimigos, após a morte para os Campos Elísios, os quais julgam ser certos montes, ausentar-se e aí, dançar. Os restantes covardes e loucos que nada de digno fizeram, acreditam serem atormentados costumamente pelo Diabo após a morte. Chamam, porém o Diabo Anhanga, Iurupari, Curupari, Taiguaiba, Temoti, Taubimama.<sup>319</sup>

Leiamos agora a seguinte passagem do auto de *Na Festa de São Lourenço* em que os Diabos Guaixará e Aimberé falam sobre a negação da existência de Deus e incita os indígenas ao pecado:

SEBASTIÃO

Quem nalgum tempo ou idade  
vos entregou essa gente  
para vossa propriedade?  
Deus Senhor,  
com santidade e amor,  
alma e corpo lhes formou.

GUAIXARÁ

Deus?... É impossível... Porém  
seus costumes não são bem  
coisa lá pra que se diga...  
é gente ruim:  
nega a Deus, peca e, por fim,  
disso tudo ainda se gaba.

AIMBERÉ

Regorgita a igaçaba:  
as velhas tentam os seus  
com cauim que não acaba.  
A grande cabaça tolhe  
a liberdade da mente;  
em meio da dança quente,  
nosso carinho os recolhe,  
desprezando o Onipotente.

---

<sup>318</sup> ANCHIETA, José. *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada: Editora da Universidade de São Paulo, 1988, p. 138.

<sup>319</sup> MARCGRAVE, Jorge. *História Natural do Brasil*. Trad.: Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. Edição do Museu Paulista Comemorativo do Cinquentenário de Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1942, p. 206.



Conforme o trecho acima, o Diabo, com toda a sua soberba, coloca em questão a existência divina e os dogmas pregados pela Igreja Católica. Ele tenta seduzir e conduzir o homem ao caminho do Mal, nega a existência de Deus e ressalta os pecados cometidos pelos índios. Nesse caso, a soberba do Diabo e a negação da existência de Deus caracterizam-se como aspectos *residuais* do Diabo medieval na obra de Anchieta: “É o Diabo Português, com os mesmos processos, seduções e pavores”.<sup>320</sup> Vejamos este outro fragmento da obra do Padre José de Anchieta na qual se lê a queda do Diabo do Reino Celestial:

GUAIXARÁ  
Quem há no mundo como eu?  
Que ao próprio Deus desafia?

AIMBERÊ  
Por isso Deus te abateu  
e no inferno te meteu  
que te abrasa noite e dia.

Nesse trecho, temos como *resíduo* do Diabo medieval e vicentino o episódio da queda de Lúcifer - o anjo de luz que, juntamente com outros anjos, tornou-se decaído, sendo este, confinado ao Inferno. Leiamos um trecho do *Auto da Barca da Glória*<sup>321</sup> que ressalta o assunto:

IMPERADOR (ao Diabo)  
O maldito querubin!  
Ansi como descendiste  
de Angel á beleguin,  
querrias hacer á mi  
lo que á ti mismo hiciete?

O riso do Diabo também se faz presente nesse auto de Anchieta. O Diabo, segundo Padre Armando Cardoso, não é só malévolo, é frequentemente galhofeiro, fanfarrão e malicioso, semelhante à maneira como aparece em Gil Vicente. Era assim que esses personagens diabólicos agradavam o público da época. Eles tremiam na presença de Santos e Anjos, da Virgem, de Jesus Cristo e de Deus. Esse tremor de medo conduzia o público ao riso; a cena tinha um tom de comicidade. Os Diabos Guaixará e

---

<sup>320</sup> CASCUDO, Câmara, Op.cit., p. 20.

<sup>321</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op. cit., p. 125.

Aimberé eram ridicularizados conforme a presença das ações cômicas e das falas de tom jocoso das personagens. Nas passagens a seguir, podemos constatar o que se afirma:

AIMBERÊ

Olha lá esse sujeito  
que me está ameaçando!  
Ai! O Lourenço queimado?

SARAVAIA

Sim, ele! E o Bastião também.

AIMBERÊ

E esse outro que está ao lado?

SARAVAIA

Será o Anjo encarregado  
que esta aldeia em guarda tem?  
Ai! Eles me esmagarão!  
É-me terrível mirá-los...

GUAIXARÁ

Sê forte, não fujas, não!  
Vem, ataquemos então  
para assim amendrotá-los.  
Das mãos flechas escapar!  
Pois nos prostam destruídos.

AIMBERÊ

Olha, vem-nos açoitar:  
Meus músculos vão ficar de tremor endurecidos.  
(...)

SEBASTIÃO

Há aqui alguma rata,  
ou repugnante gambá?  
És noite talvez ingrata  
que as galinhas desbarata  
e ao índio empobrecerá?  
(...)

ANJO

Que vossa terna maldita  
no fogo pra sempre arda!  
Temos todos esta dita,  
pela bondade infinita:  
estarei sempre de guarda!

No *Auto da História de Deus*<sup>322</sup>, ri-se do Diabo, no momento em que Cristo aparece e o afugenta. Vejamos:

BELIAL

Senhor Lúcifer, eu ando doente,  
treme-me a cara, e a barba também,  
e dói-me a cabeça, que tal febre tem,  
que soma Sam hetigo ordenadamente,  
e doem-me as canelas:  
sai-me quentura per entre as arnelas,  
e segundo me acho, muito mal me sinto;  
e algum gran desastre me pinta o destinto.  
Até as minhas unhas estão amarelas,  
que é gran labirinto.  
(...)

BELIAL

Ergue-te, Senhor, que segundo creio,  
pois que assi tremo e estou amarelo,  
que será tomado esse nosso castelo,  
e o gado que temos há-de ser alheio.

SATANÁS

Isso é o que eu digo.

BELIAL

Rugem-me as tripas, arde-me o embigo,  
e a boca empolada, assi como de figos.  
Crede vós, Rei, que tendes inimigos;  
porque estas doenças que trago comigo,  
denotam perigos.

O Diabo treme diante da face do bem. Ele fica amarelado perto dos Anjos e Santos, de Jesus Cristo, da Vigem e de Deus, provocando no público o riso. Essa reação também ocorre de maneira semelhante no trecho de *Anchieta*, no qual os diabos sentem medo das ameaças do Anjo e de São Sebastião; são chamados de ratos e gambás, têm medo dos açoites e não conseguem mirar os seres divinizados. Sendo assim, percebemos que o riso do Diabo é um elemento *residual* do período medieval e do teatro de Gil Vicente, que nos foi trazido das terras do além mar, e aqui no Nordeste do Brasil permaneceu representado e *crystalizado* e *atualizado* no teatro de *Anchieta*.

O terceiro ato do *Auto de Na Festa de São Lourenço* é tão rico que, segundo os estudiosos da obra de *Anchieta*, merecia por si só ser tratado como núcleo diferente por valorizar toda a peça do padre missionário. A cena é constituída pelo castigo dos

---

<sup>322</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op. cit., p. 171.

Imperadores Décio e Valeriano que martirizaram São Lourenço. Na cena, o Anjo convoca dois diabos ao palco, Amberê e Saravaia, e lhes ordena que arrastem para o Inferno os Imperadores pela maldade cometida contra o Mártir. Outros demônios aparecem na cena para dar cabo dos Imperadores, castigando-os com bastante crueldade. Vejamos os trechos que ilustram o assunto em questão:

ANJO  
Amberê,  
ergue-te! Vem cá ao pé.

AIMBERÊ  
Pronto, pronto! Em hora boa!  
(Talvez mais prisão me dê  
Este pássaro-pessoa).

ANJO  
Pra teu despojo imenso  
ficam os imperadores  
que mataram São Lourenço.  
Queimem-se no fogo intenso,  
em pena de seus horrores.

AIMBERÊ  
Sim, com esses me contento:  
serão hoje meus cativos;  
à força os levarei vivos,  
num prazer bem odiento  
para os fogos sempre ativos.

ANJO  
Eia, depressa, a afogá-los!  
Que não vejam mais o dia!  
Eia, depressa, a atirá-los  
ao fogo de vossos valos!  
Reuni a companhia!

AIMBERÊ  
Pronto! Irei  
executar vossa lei,  
vem beber, ó Saravaia!  
Vamos, hoje fendei  
as cabeças desta arraia!

(...)  
SARAVAIA  
A quem vamos comer?

AIMBERÊ  
Inimigos de São Lourenço.  
(...)

AIMBERÊ  
Vou comer seu coração.  
(...)

TATAURANA  
Eis a muçurana inteira!  
Eu comerei o que é braço,  
Jaguaruçu o cachaço,  
Urubu sua caveira  
Caborê o seu pernaço.

AIMBERÊ  
Sou mandado  
por São Lourenço queimado  
a levar-vos para casa  
onde seja confirmado  
vosso imperial estado,  
em fogo que sempre abrasa.  
Oh! Que tronos e que camas  
já vos tenho aparelhadas,  
nessas escuras moradas,  
de vivas e eternas chamas,  
sem nunca ser apagadas!  
(...)

AIMBERÊ  
(chamando os diabos)  
Vindi aqui!  
os malditos conduzi,  
para o fogo queima-los;  
a moqueca os reduzi,  
para tostá-los, assá-los,  
derretê-los, conzinhá-los!

Nessa passagem do terceiro ato, o Diabo é representado como um servidor de Deus: “Pronto! Irei executar vossa lei”; como aquele que julga e condena ao mesmo tempo os Imperados pelo ato violento cometido contra o Mártir São Lourenço. Na cena, Anchieta utiliza-se dos costumes indígenas para a realização do castigo de Décio e Valeriano: o ritual indígena de sacrifício humano, seguido da Antropofagia<sup>323</sup>.

---

<sup>323</sup> Segundo Jean de Léry, na obra *Viagem à terra do Brasil*, as cerimônias ou rituais de prisioneiros inimigos dá-se da seguinte forma: assim que chegam na aldeia, os prisioneiros são bem alimentados e ainda são concedidas a eles algumas mulheres para satisfazê-los. Tratam bem o prisioneiro e lhes satisfazem todas as necessidades. Não marcam antecipadamente o dia do sacrifício. Se os reconhecem como bons caçadores e pescadores e consideram as mulheres boas para tratar das roças ou apanhar ostras consevam-os durante bom tempo. Depois de os engordarem os matam afinal e os devoram em obediência ao seguinte cerimonial: todas as aldeias próximas são avisadas do dia da execução e breve começam a chegar de todos os lados homens, mulheres e meninos. Dançam e cauinam. O próprio prisioneiro, apesar de ignorar que a assembléia se reúne para seu sacrifício dentro de poucas horas, enfeita-se de penas e salta e bebe como um dos mais alegres da festa. Depois de ter comido e cantado durante seis ou sete horas com os outros, ele é agarrado por dois ou três personagens importantes do bando e sem que oponha a menor

Anchieta, nas falas de Décio e Valeriano, faz uma alusão ao Diabo e ao Inferno Pagão. Nesse momento da obra, citam-se os deuses mitológicos pagãos e o nome de Plutão, também conhecido pelo povo grego como Hades, deus das terras infernais. Leiamos a seguinte passagem do texto:

DÉCIO  
É nosso grão Deus e amigo  
Júpiter, sumo senhor,  
que recebeu grão sabor  
com o terrível castigo  
e morte deste traidor.  
(...)  
Ai de mim! Este é Plutão  
que vem de seu Aqueronte,  
ardendo como tição,  
a levar-nos de roldão  
ao fogo Flegetonte.

Outro fato também interessante nesse contexto é a referência que o padre missionário faz sobre Caronte e a altivez dos Imperadores perante a morte, o que nos remete a obra *Diálogos dos Mortos*, de Luciano de Samósata, e as barcas de Gil Vicente. Vejamos primeiramente um trecho do *Diálogos dos Mortos*<sup>324</sup> alusivo ao que se fala a título de ilustração:

MINOS  
Hermes, esse bandido aí, o Sótrato, seja lançado no Piriflégeton; que o sacrílego seja dilacerado pela Quimera e que o tirano seja estendido ao lado de Ticio para ter o fígado roído pelos abutres. E vocês, os

---

resistência, é amarrado pela cintura com cordas de algodão ou de fibra de uma árvore a que chamam de vyire. Deixam-lhe os braços livres e o fazem passear assim pela aldeia, em procissão, durante alguns momentos. Em seguida, após ter estado assim exposto às vistas de todos, os dois selvagens que o conservam amarrado afastam-se dele umas três braças de ambos os lados e esticam fortemente as cordas de modo que o prisioneiro fique imobilizado. Trazem-lhe então pedras e cacos de potes para que o mesmo possa atirá-las contra qualquer um que estiver em torno dele. Depois de esgotar as pedras e os cacos de potes, o guerreiro designado para dar o golpe com sua ingapema, que permanece isolado da festa, sai de sua casa, ricamente enfeitado com lindas plumas, barrete e outros adornos, aproxima-se do prisioneiro e lhe dirige algumas palavras. Prisioneiro, mais altivo do que nunca, responde no seu idioma às indagações do guerreiro que o matará. O selvagem encarregado da execução, logo em seguida, levanta a ingapema (grande tacape) com as duas mãos e desfeca tal pancada na cabeça do prisioneiro, que cai morto no chão. Imediatamente, depois da execução do prisioneiro, as mulheres colocam-se junto do cadáver e levantam curto pranto, para depois, comê-lo. Em seguida, trazem água fervendo, esfregam e escaldam o corpo do morto afim de arrancar-lhe a epiderme. Logo depois, o dono da vítima e alguns ajudantes, abrem o corpo e o espostejam com tal rapidez como um carneiro que melhor esquarteja um carneiro. O corpo do prisioneiro morto e esquartejado, suas entranhas são jogadas aos cães. Todas as partes do corpo são lavadas e colocadas no moquéim. Todos ganham seu pedaço, inclusive as velhas, que são mais gulosas. LÉRY, Jean. Viagem à Terra do Brasil. Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins 1941.

<sup>324</sup> LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. Edição Bilíngüe. São Paulo: HUCITEC, 1996.

bons, partam sem demora para os Campos Elísios e se instalem nas Ilhas dos Bem-Aventurados, como prêmio pelas boas ações.

SÓSTRATO

Ouçã, Minos, se não te parece justo o que eu vou dizer.

MINOS

Ouvi-lo outra vez, agora? Sóstrato, você não está convencido de que é um perverso e de que matou tanta gente?

SÓSTRATO

Estou, sim, mas veja se é justo que eu seja punido.

MINOS

E bem justo, se ao menos é justo que se pague por um erro.

Nesse momento, tomemos um fragmento do *Auto da Barca da Glória*<sup>325</sup> para constatar o que se afirma:

DIABO (ao Rei)  
Señor, quiero caminar,  
Vuesa Alteza há de partir.

REI  
Y por mar he de pasar?

DIABO  
Si, y aun tiene que sudar;  
Ca no fue nada el morir.  
Pasmareis:  
Si mirais, dahi vereis  
Adó sereis morador  
Naquellos fuegos que veis;  
Y llorando, cantareis  
“nunca fue pena mayor”

Portanto, comparando os dois textos acima com o de Anchieta, é possível encontramos no auto de *Na Festa de São Lourenço*, *resíduos* do Diabo, não só medievais e vicentinos na obra anchietana, mas também *resíduos* do Diabo e do Inferno pagão que, de forma didático-teatral, *crystalizaram-se* e enraizaram-se na *mentalidade* do povo brasileiro do século XVI.

No quarto ato, aparece o anjo acompanhado de duas personagens alegóricas: o Temor de Deus e o Amor de Deus. Cada uma delas faz um sermão no qual busca apresentar uma reflexão sobre a vida humana e seu destino último.

---

<sup>325</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op. cit., p. 125.

No quinto e último ato, deparamo-nos com uma dança de doze meninos em louvor a São Lourenço. Essa dança, segundo Eduardo Navarro, fazia parte de uma procissão de entronização da imagem do santo da igreja ou talvez fosse uma cerimônia levada a efeito após a representação do martírio.

Passemos agora a uma breve análise da obra *Na Aldeia de Guaraparim*, título dado pela tradutora Maria de Lourdes de Paula Martins ao mais longo auto de Anchieta, conforme nos explica o Padre Armando Cardoso. Escrito exclusivamente em língua brasílica (tupi), esse texto de Anchieta é considerado um dos mais abundantes em indianismos e um dos mais perfeitos na estrutura literária.

Nele, encontramos alguns diabos que planejam, a todo custo, dominar a aldeia de Guaraparim. Eles se vangloriam em contar, cada um, suas façanhas e maldades. No decorrer da trama, eis que surge no meio dos diabos a alma de um índio recém-falecido, Pirataraca. Os diabos tentam conduzi-lo para o seu caminho. A alma pretende contestar as acusações dos seres maléficis acerca da sua vida, invocando, nesse momento, a Mãe de Deus. No final do espetáculo, o anjo salva a alma do índio e expulsa os demônios, defendendo a aldeia de todos os males.

*Na Aldeia de Guaraparim*, os Diabos, igualmente de nomes indígenas, como veremos em algumas passagens da obra em análise, são correspondentes aos vícios e virtudes do índio. Eles se preparam para desafiar o poder de Nossa Senhora, fato relevante, que nos remete ao *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, no qual o Diabo, de certo modo, desafia Cristo e Nossa Senhora, tentando levar para o Inferno os falecidos de Taperoá. Nesse auto anchietano, o Inferno acha-se representado por quatro diabos que formam o concílio maléfico. Aqui, os valores medievais do Cristianismo invadem a cena e, mais uma vez, temos a representação do Diabo numa visão primitivamente adequada aos modos da sociedade brasileira em construção. Vejamos algumas passagens importantes da obra nas quais os diabos, bem como suas ações, nomes e outros caracteres levam-nos à constatação da presença de *resíduos* da mentalidade medieval cristã na literatura quinhentista do Brasil Colonial:



DIABO 1

Ai! Tenho andado sem paz,  
à procura dum abrigo.  
Aí! Sempre sair me faz,  
expulso bem para trás,  
o sacerdote inimigo.  
Infelizmente ele ensina  
a seguir a voz do céu.  
Proclama que a mãe divina  
desgraçou a minha sina  
e a cabeça me rompeu.  
Humilha sem me matar,  
o nome dessa Senhora.  
ouvindo-o, vou-me ocultar,  
fugindo para o meu lar,  
grande noite sem aurora.

(...)

Ai!

Não há absolutamente servos meus,  
os antigos companheiros de minha grande força  
Onde está Tatapitera?  
Onde está Caumondá?  
Onde está Morupiaruera?

DIABO 2

Eis que aqui estou por me chamares.  
Confia em mim.  
Com minha grande força,  
por cumprir tuas palavras, esta aldeia eu transtorno sempre.

(...)

Transtorno o coração das velhas  
irritando-as, fazendo-as brigar.

(...)

Insultando-se muito umas as outras,  
invocando (eu) coisas para elas:  
“- És parecido com um chamusco,  
ó coisa fedorenta!”, dizendo;  
rarissimamente se irritariam se não fosse eu.

DIABO 1

Basta; eu estou muito contente.  
Tu, “coisa agradabilíssima” é teu nome.

DIABO 2

-Sim. Eu Tatapitera,  
assim como meu grande fogo,  
inflamo os antigos ódios.

Como podemos observar, os representantes do Mal se dizem superiores e valentes. Aqui, deparamo-nos com a soberba e a vaidade do Diabo. Eles se qualificam como aqueles que atormentam e provocam transtornos nas aldeias indígenas. Suas falas espelham as razões do Mal, pois pretendem fazer com que os índios perpetuem o

pecado que, na visão dos padres jesuítas, faziam parte dos antigos costumes indígenas<sup>326</sup>.

Os nomes dos diabos, segundo Eduardo Navarro, aparecem no texto como representação de seres do folclore brasileiro adaptado aos valores cristãos pregados pelos padres jesuítas. Tatapitera, por exemplo, na língua tupi significa meio (pytera) do fogo (t-atá); Caumondá, ladrão (mondá) de cauim (kaûi); Morupiaruera, em tupi, significa gente, pessoa (moro); upiara, adversário; uêr, passado, antigo. O nome Caumondá, lembra-nos, curiosamente, o nome Cão, alusivo à figura do Diabo<sup>327</sup>.

No auto eles invocam os costumes ameaçados pela ordem cristã como beber, matar, amancebar, ser desonesto, adulterar e outros. Vejamos isso na seguinte passagem do texto referente à chegada dos diabos:

DIABO 2

Que venha para nos ajudar  
meu irmão mais moço, teu servo.

DIABO 1

Quem?

DIABO 2

Caumondá.

Ficando a flechar a Mãe de Deus,  
fazendo-a ir, (serão) presas dele.

Vê-lo-ás hoje.

É muito certo esse maldito.

DIABO 3

Aqui estou, o Caugaçu.

Aqui estou, o Caumondá.

Quem, hoje, é como eu?

Irra! Ninguém.

(...)

Embora eles tenham igrejas,  
para ficar rezando a Deus

arruinei a todos, a noite toda fazendo-os beber cauim  
e fazendo-os roubar também.

(...)

Eis que aqui estou, ó meu senhorzinho!

Eis que aqui estou, procurando-te.

(...)

---

<sup>326</sup> Segundo Laura de Melo Souza, sem aludir ao vôo noturno ou ao sabá, muitos dos cronistas e eclesiásticos que descreveram as práticas mágico-religiosas americanas fizeram-no utilizando a terminologia que conheciam e empregavam para designar os agentes satânicos por excelência. Xamãs, caraíbas e pajés tupis, enfim, todos os responsáveis pelo espaço sagrado foram quase sempre chamados de bruxos e feiticeiros. SOUZA, Laura de Melo e. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização séculos XXI-XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 162.

<sup>327</sup> NAVARRO, Eduardo. *Op.cit.*, p. 204.

Eis que eu na bebedeira  
faço as pessoas estarem sempre;  
bebem muito todos  
os homens e as mulheres  
segundo minhas disposições a eles.  
(...)

Vou falar aos ouvidos dos índios,  
ajudando-os no que respeita às mulheres,  
fazendo-os desejá-las  
fazendo-os roubá-las por causa disso.

Contudo, podemos observar que o Diabo na obra anchietana, apresenta-se como o tentador e opositor dos atos divinos; aquele que encaminha os homens ao pecado da carne e enfrenta a ordem divina estabelecida pela Igreja Católica. Caumondá, valente e pecaminoso, é representado na hierarquia demoníaca como se fosse o braço direito de Satã, o Belial. Os diabos, nesse trecho da obra, também aparecem de forma risível; são galhofeiros, irônicos, astuciosos e ridículos; suas falas contêm um tom irônico e suas ações e gestos conduzem ao riso. Vejamos outro trecho do auto no qual relata a chegada do quarto diabo:

DIABO 3  
Há um padrinho meu,  
velho pervertedor dos tupis.

DIABO 1  
Quem? Qual o seu nome?

DIABO 3  
Um diabo que é causa de destruição de gente,  
Mboiçu, Morupiaruera.

(...)  
Que venha o maldito, primeiro,  
chegando com sua ferocidade.  
Por seus rastros  
vamos, para fazer feder esta aldeia  
com desejo sensual.

Seguindo nossa pesquisa em torno da *residualidade*, encontramos nesse fragmento do texto um *resíduo* bem característico do pensamento medieval, inclusive dos evangelhos: a figura do Diabo ligada à serpente do Jardim do Éden. Mboiçu, segundo a tradução de Eduardo Navarro, significa na língua indígena, “cobra grande”. Analisando esse trecho que representa o diabo 4, logo lembramos da história da tentação

de Adão e Eva e sua expulsão do Paraíso por terem comido o fruto da árvore proibida.  
Segundo Cousté:

O Diabo tinha provocado a desobediência do casal humano para alienar-lhes o amor do Senhor. Não previu que o seu exaltado amor implicaria sua condenação e que esta chegaria ao extremo de apagar as verdadeiras causas de sua queda.<sup>328</sup>

Ressaltamos também a questão do “fedor” causado pelo sexo e pela sedução que certamente levaria os índios ao pecado da carne, elemento de combate dos jesuítas. Conforme Muchembled, “os demônios demonstram sua natureza repulsiva tanto pelas ações como pelas suas formas: eles emitem fedores terríveis, comem excrementos”<sup>329</sup>. O sexo, na mentalidade cristã medieval, tem cheiro de pecado; é advento do Diabo.

O fogo infernal também é um elemento de importância presente no auto, nas falas dos diabos. Décio de Almeida Prado afirma que, na peça *Na Aldeia de Guaraparim*, as chamas do Inferno iluminam toda a encenação e nos coloca “diante da triste condição humana, escravo do Senhor, pobre fantasma sem vida, vítima de uma estranha cegueira perante o espiritual”<sup>330</sup>. Vejamos a seguinte passagem da obra na qual o Diabo intenciona levar os homens ao fogo do Inferno:

#### DIABO 4

(...)

Logo então, hoje, os homens  
em meu laço farei cair,  
obrigando-os a cometer pecados,  
após a morte deles lançando-os todos  
em meu fogo, fazendo-os cair comigo.

Como se lê, o Diabo surge com aspectos *residuais* do imaginário medieval cristão, tanto na sua aparência física quanto nos objetivos a serem alcançados para fazer os homens pecar e levá-los à perdição eterna. Dessa forma, Anchieta faz-nos lembrar também dos autos vicentinos, em especial o *Auto da Alma*<sup>331</sup>, no qual o Diabo tenta ludibriar a alma humana para torná-la pecadora e desse modo aumentar a clientela do Inferno:

<sup>328</sup> COUSTÉ, Alberto. Op.cit., p. 21.

<sup>329</sup> MUCHEMBLED, Robert. Op.cit., p. 138.

<sup>330</sup> PRADO, Décio de Almeida. Op.cit., p.37.

<sup>331</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op. cit., p. 1.

ALMA

Anjo que sois minha guarda,  
olhai por minha fraqueza  
terral:  
de toda a parte haja resguardada,  
que não arda  
a minha preciosa riqueza  
principal.  
(...)  
Tende sempre mão em mim,  
porque hei medo de empeçar,  
e de cair.

ANJO

Cumpre-vos de me ajudar  
a resistir.  
Não vos ocupem vaidades,  
riquezas, nem seus debates.  
(...)  
Não creais a Satanás,  
vosso perigo.  
(...)  
Caminha sem temer nada  
pera a glória.  
E nos laços infernais,  
e nas redes de tristura  
tenebrosas,  
da carreira que passais  
não caiais:  
siga vossa formosura  
as glórias.

DIABO

Tão depressa, ó delicada,  
alva pomba, pêra onde is?  
Quem vos engana,  
e vos leva tão cansada  
por estrada,  
que somente não sentis  
se sois humana?  
Não cureis de vos matar,  
que ainda estais em idade  
de crescer.  
Tempo há i pera folgar  
e caminhar  
(...)  
Gozai, gozai dos bens da terra,  
procurais por senhorios  
e averes.  
(...)  
Esta vida é descanso  
doce e manso,  
não cureis de outro Paraíso  
(...)

ALMA  
Não me detenhas aqui,  
deixai-me ir, que em tal me fundo.

Voltemos a Anchieta e vejamos um fragmento do texto em que os Diabos se deparam com a alma do índio Pirataraka, há pouco saída do seu corpo, e ainda atordoada, por não saber qual caminho tomar. Nesse trecho, os Diabos tentam, a todo custo, conduzi-lo ao Inferno. Leiamos:

ALMA  
Mas, que houve? Onde aportei?  
Alma de Pirataraka,  
meu corpo agora deixei,  
nem sequer as mãos cruzei;  
saí dele ainda tão fraca!  
Onde está meu caminho?  
(...)  
Onde em verdade há de estar  
meu anjo da guarda amigo?  
Jesus! Não posso passar!  
Talvez me vá destroçar  
algum diabo inimigo.  
Oh! Os diabos de morte!  
Em suas mãos vou cair!...

DIABO 2  
Ergue-te, vamos, sê forte!  
Apóia-te em meu suporte:  
nenhum risco te há de vir.

DIABO 3  
Tu morreste!  
De fato, o caminho é este,  
que procuravas à parte.  
Eu não quero desviar-te:  
já que comigo viestes,  
para Deus eu vou levar-te.

ALMA  
Não irei: devorar-me-á  
por aí o Boiuçú!  
(...)

DIABO 2  
Tinha ele uns costumes verdes...  
Os que detestam a Deus,  
É um dever de o reterdes.  
pois nunca foi batizado  
e prezava o antigo nome,  
como pagão abusado.  
Pois seja precipitado  
nesse fogo que consome.

ALMA

Eles mentem, os malditos:  
o padre me batizou.  
Depus os vícios proscritos,  
seguindo os sagrados ritos:  
batizado, cristão sou!

ALMA

Tupansy,  
lembra-te agora de mim!  
Vem, que me estão atacando!  
Venha o anjo venerado  
guardar-me deles aqui,  
e afugentar esse bando.

ANJO

Arredai  
do protegido que vai!  
(...)

DIABO 3

Ora, quem nos acovarda?

ANJO

Sou o seu Anjo da Guarda!  
(...)

ANJO

(...)  
Que vossa turma maldita  
no fogo para sempre arda!  
Temos todos esta dita:  
pela bondade infinita,  
estarei sempre de guarda!

DIABO 1

Ai! Não quero contemplar  
o seu arrogante rosto;  
vou voando do meu posto!

Como podemos perceber, mediante à leitura, é *residual* a representação do Diabo como um ser tentador, sedutor, ludibriador, juiz, acusador e sentencador; aquele que tenta desventurar o relato das atitudes humanas em vida; o revelador de culpas. No texto, percebe-se a tentativa de conduzir a alma do pobre índio ao fogo infernal. Claramente *residual* é também o combate entre as forças do bem (Anjo da Guarda, Virgem Maria e o Filho de Deus) e as do Mal (o Diabo e seus comandados) nos dois autos.

Quanto à aludida aproximação entre o auto de Anchieta em análise e os autos vicentinos, cabe mencionar também a passagem a seguir do *Auto da Barca do Purgatório*<sup>332</sup>, quando o Diabo tenta levar o pastor para abarca infernal:

DIABO  
Queres embarcar, pastor?

PASTOR  
Praz.

DIABO  
Entra neste batel.

PASTOR  
Irra! Pulha é isso, salvaror.  
Se eu não fora pulhador,  
Já ela passava o burel.  
Digo, senhor pesadelo,  
(vós sabereis isto muito bem)  
estando em val de Cobelo,  
deu-me dor de cotovelo,  
emperol morri perem.  
E fui-me per esse chão  
a Deus douche alma dizer,  
com meu cacheiro na mão,  
sem soes motrete de pão,  
nem fome pêra comer,  
se vem à mão.  
(...)  
Agora quero passar;  
porem não me levarás.

De acordo com a leitura dos fragmentos da obra vicentina, assim como na leitura da obra de Anchieta, denotamos representações do Diabo como tentador, desdenhoso, malicioso, irônico, fingidor, ludibriador; aquele ser que tenta por caminhos diversos conduzir a alma humana para as terras infernais. Nas obras anteriormente citadas, o Diabo testa a alma humana, oferecendo-lhe presentes e prometendo vida longa. A alma, por sua vez, carregada do espírito mundano, torna-se fraca e fácil de ser seduzida, tornando-se mais propícia de ser arrastada para o Inferno. Entretanto, tanto na obra de Gil Vicente quanto na de Anchieta, a alma consegue a salvação eterna, e o Diabo, como sempre, é derrotado diante das forças divinas. No texto de Anchieta, a alma é salva pela

---

<sup>332</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op. cit., p. 83.



intervenção da Virgem<sup>333</sup> que, além de mandar o Anjo em sua defesa, ainda humilha o Diabo esmagado-lhe a cabeça, metaforicamente, como se pode ler nos versos a seguir:

DIABO 3  
Aí, está a Mulher  
que a cabeça nos esmaga:  
quer-nos a fronte romper,  
te ao chão nos abater,  
oprimir-nos como praga.

Sendo assim, é *residual* a representação metafórica da Virgem esmagando a cabeça do Diabo ou da serpente do mal como podemos encontrar na *Bíblia*:

E o Senhor Deus disse à serpente: pois que assim o fizeste, tu és maldita entre todos os animais e feras da terra: tu andarás de rastos sobre o teu peito, e comerás terra todos os dias da tua vida. Eu porei inimizades entre ti e a mulher, entre a tua posteridade e a dela. Ela te pisará a cabeça e tu armarás traições ao teu calcanhar.<sup>334</sup>

Outras características que representam o Diabo medieval nessa obra de Anchieta é a figura do Diabo chifrudo, ou apresentado em forma de serpente, como veremos a seguir:

ALMA  
Não hei de ir. Engolir-me-á  
por aí alguma cobra grande.

---

<sup>333</sup> Segundo F. E. Peters, no livro *Os Monoteístas Judeus, Cristãos e Mulçumanos em Conflito e Competição*, embora Maria tenha um papel muito importante nas narrações do nascimento de Jesus registradas por Mateus e Lucas, não tem o mesmo papel na vida pública dele como descrevem os evangelhos nem, de fato, no Novo Testamento como um todo. Dias festivos em honra de Maria foram publicamente celebrados tanto como festas populares como acréscimos formais ao calendário litúrgico sempre mais volumoso da Igreja: o nascimento dela, sua apresentação no templo, o anúncio que o anjo fez de sua gravidez (a Anunciação), sua purificação após o nascimento de Jesus e o arrebatamento (a Assunção) de seus restos mortais ao céu. Orações como a Ave Maria (Lucas 1, 28 mais 1, 42) tornaram-se enormemente populares. A prática de repetir levou rapidamente ao “rosário”, a repetição dessa oração em séries, desfiando as contas que marcavam a oração acompanhada de cenas da vida de Maria.

Maria não teve nenhum grande santuário na Europa medieval, todavia os “lugares de Jesus” proliferaram pelo simples expediente de transferir para solo europeu as “estações” ligadas aos últimos dias de Jesus em Jerusalém. Embora na Igreja primitiva não houvesse nenhuma celebração de dias santos marianos, no século VI há evidência de que sua Assunção estava sendo celebrada, sem controvérsia, tanto entre os cristãos latinos como entre os orientais, ainda que não fosse definida como dogma pela Igreja Romano-Católica até 1950. O auge do culto à Virgem Maria se deu por conta da proclamação da Imaculada Conceição como dogma da Igreja por Pio IX em 1854, “por sua própria autoridade”, como reza o decreto. A definição da Imaculada Conceição foi o ponto final de um processo movido por uma combinação de piedade popular, que muitas vezes estava à frente dos teólogos, e a aplicação de uma espécie de lógica ao desenvolvimento da doutrina. A posição extraordinária de Jesus exigia como necessidade teológica ou pedia, porque era conveniente, uma elevação paralela no *status* daquela que o gerou. PETERS, F. E. *Os Monoteístas: judeus, cristãos e mulçumanos*. Vol. II. São Paulo: Contexto, 2008, pp. 232-234.

<sup>334</sup> Gênesis (3: 14-15).

DIABO 3

Está tranqüilo, de modo algum.  
Meu soltar de grunidos  
de ti a mata afastará.  
Eis aqui meu arco, eis aqui as farpas.

ALMA

São temíveis teus chifres.  
em mim tu queres presa,  
fazendo-me mudar de direção por aí.

DIABO 4

Eu sou moçacara, eu sou forte;  
sapecar-te-ei, assar-te-ei.

Passemos neste momento a uma breve análise do Diabo na obra *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte*, encenada no ano de 1589, na Aldeia de Guaraparim, no Espírito Santo, por ocasião do recebimento do Padre Marçal Beliarte, quando este foi nomeado sucessor de Anchieta no Provincialado dos Jesuítas no Brasil. Sobre o referido auto, o Padre Armando Cardoso afirma:

Para esta ocasião, Anchieta compôs este pequeno auto, muito precioso para o estudo do seu teatro, por dois motivos principais: primeiro, porque se conserva inteiro em autógrafo, da folha 21 a 25 do seu caderno; porque, em segundo lugar, se apresenta como um todo, sem partes dispersas, mostrando claramente a estrutura do auto anchietano, em cinco atos, embora curtos: recepção no porto, diálogo no adro da igreja, desenvolvimento do diálogo, dança, despedida.

A parte portuguesa de saudação é um belo exemplar das qualidades costumeiras da poesia de Anchieta: facilidade, simplicidade, candura, devoção, bom humor, discreta elegância.

A parte tupi é valiosa por seu indianismo, embora seja quase um resumo do que contêm autos maiores, repetindo-se inclusive algumas estrofes do Auto de Na Aldeia de Guaraparim. É característico o final do diálogo, em que um índio racha a cabeça do Diabo macaxera, como no rito do sacrifício dos prisioneiros de guerra, e toma o nome novo de Anhangupiara.

A dança em honra do Proviçal termina pedindo a bênção. Está, parte importante nas recepções de sacerdotes, imagens ou relíquias, consistia num desfile de toda a assistência para beijar a mão do visitante, a imagem ou relíquia. Cantava-se durante esse tempo canto apropriado, que aqui foi, segundo nos parece, a composição que vem à folha 25 e segue imediatamente à dança.<sup>335</sup>

---

<sup>335</sup> CARDOSO, Armando. Op.cit., p. 235.

O enredo dessa peça consiste no seguinte: no Ato I, o Padre Marçal Beliarte é saudado no porto por um índio que, em português, apresenta-o aos circunstantes, exaltando seus títulos e descrevendo-lhe Guaraparim com suas qualidades e habitantes. Depois, em tupi, apresenta-o aos índios, dando-lhe as boas vindas. Terminada a procissão, dá-se no adro da igreja o Ato II, momento em que dois diabos travam um diálogo contra a vinda do missionário. Quando os diabos resolvem atacar a aldeia, surge o Anjo e os expulsam. No Ato III, um dos diabos volta para exaltar suas vitórias. Então um índio em veste de matador, com o tacape dos sacrifícios (ingapema), desafia o diabo e quebra-lhe a cabeça, tomando novo nome. No Ato IV, acontece a dança de dez meninos em honra do Padre Provincial. A peça encerra-se com o Ato V, em que o Provincial abençoa a todos. Vejamos alguns fragmentos da representação do Diabo no auto *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte*:

DIABO 1

Que padres cá vem  
meter-se no meu lugar?  
Logo se podem tornar,  
que nenhuma medra tem,  
pois tudo está a meu mandar.  
Eu, com uma volta dar,  
quanto eles têm ganhado,  
lhes tenho todo roubado,  
e mui muito a seu pesar,  
trago tudo dum bocado.

(...)

Os Mair

a mim somente obedecem,  
com meus conselhos ouvir,  
a Deus não querem seguir  
e em pecado permancem.

DIABO 2

É verdade:  
os brancos em quantidade  
crêem em ti, são pecadores.  
De toda lei transgressores,  
gostam de tua maldade,  
são de Deus rejeitadores.  
Ó índios! Os habitantes  
aqui de Guaraparim  
vivem só a meus talantes,  
ouvem só os meus descantes,  
e só confiam em mim.

DIABO 1

Bem ao jeito,

unamos o forte peito  
para agarrar os malvados.

DIABO 2

Muito bem! Logo, esforçados,  
vamos puxar de seu leito  
para o fogo os condenados!

O trecho ressalta, mais uma vez, a figura do Diabo como ser supremo e absoluto; ditando leis como se fosse Deus; mentindo, seduzindo e tentando os habitantes da Aldeia de Guaraparim para o cometimento de pecados de modo a afastá-los de Deus.

Ainda no fragmento acima, é *residual* a representação do Diabo como relator dos pecados dos homens e desvirtuados das atitudes humanas, assim como Gil Vicente o coloca no *Auto da Lusitânia*<sup>336</sup>. Leiamos um trecho da obra vicentina que ilustra o assunto acima:

TODO O MUNDO

Busco mais quem me louvasse  
tudo quanto eu fizesse.

NINGUÉM

E eu quem me reprendesse  
em cada cousa que errasse.

BELZEBU

Escreve mais.

DINATO

Que tens sabido?

BELZEBU

Que quer em extremo grado  
Todo o Mundo ser louvado,  
e Ninguém ser reprendido.

Voltemos ao texto de Anchieta para ressaltar a presença do riso, ocorrido quando os diabos são amedrontados pelo Anjo que surge para proteger a aldeia. O Anjo afugenta-os mostrando-lhes a tangapema. Vejamos:

ANJO (CONTRA OS DIABOS DA ALDEIA)

Alegrai-vos sem motivo,  
alvorçando esta terra  
que é dos filhos de Deus vivo.  
Eu guardo-a bem ativo

---

<sup>336</sup> VICENTE, Gil. Vol. VI. Op. cit., p. 47.

ninguém em prisão a encerra.  
Eu vivo vos despedindo  
e expulsando...  
Com a tangapema eu ando,  
não por ser apenas lindo,  
e acabo vos destroçando...  
Já não vos crê o meu bando,  
pois andais sempre mentindo.

(...)

Agora, só por seu Pai  
o gentio se afervora:  
correi, afastai-vos! Fora!  
Bem longe de mim andai!...  
Não me é leve a mão agora!

DIABO 1

Ai, que dor!  
Pois eu bem quisera pôr  
esta aldeia em meu poder.

ANJO

Vai-te daqui logo, horror!

DIABO 2

Irei! Ai! Com tal temor,  
acabo de enfraquecer!

Portanto, é *residual* a afronta entre o Anjo e os Diabos, bem como a humilhação e a derrota dos seres malignos, que se *crystalizou* na *mentalidade* do povo cristão brasileiro do século XVI.

Anchieta também faz alusão à serpente do Jardim do Éden, no momento em que aparece o índio e insulta o Diabo, chamando-o de “arrogante”, “bruta fera” e “cara falsa”. Além disso, o índio relata a ação de Tupansy que, “outrora”, metaforicamente, esmagou a cabeça do Diabo conforme nos revela o trecho abaixo:

ÍNDIO

Oh! Que absurdo estás falando!

(...)

Como outrora Tupansy  
te destroçou e esmagou,  
assim me mandou aqui  
rachar-te a cabeça a ti:  
arrogante, aqui estou!  
Defende-te, bruta fera!  
Vou ferir-te, ó falsa cara...  
(quebra-lhe a cabeça)  
Pronto! Matei Macaxera!  
Já não existe o mal que era...  
Eu sou Anhangupiara!

O auto *Dia da Assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba*, também é um dos textos mais curtos produzidos pelo Padre José de Anchieta. Foi representado em 1590, na vila de Reritiba, hoje Anchieta, no Espírito Santo, todo em tupi. O enredo da peça desenvolve-se da seguinte forma: No primeiro ato, um coro de meninos, no porto, saúda a imagem da Assunção de Maria, antes de começar a procissão até a igreja. No segundo ato, no adro da igreja, o Anjo convida Nossa Senhora a tomar posse da aldeia e protegê-la. O Diabo principal, à frente de vários companheiros, tenta impedir a entrada da Virgem; mas o Anjo expulsa-o com seus companheiros. Seis selvagens, no terceiro ato, dançam uma moda portuguesa. No quarto ato, três representantes das tribos tamoio, tupiniquim e tupinabá vêm louvar a Virgem. No quinto ato, a imagem da santa é introduzida na igreja, e, durante o desfile para o beijo da despedida, canta-se, em honra de Maria, uma canção.

Nesse auto de Anchieta, a figura do Diabo é representada de forma soberba e, ao mesmo tempo, cômica, pois ele tenta afugentar a Virgem da Vila de Reritiba. Porém, o Diabo é derrotado pelo Anjo e pela Santa. Leiamos alguns fragmentos da obra que ressaltam a atuação e a representação do Diabo na referida obra anchietana:

ANJO (À SANTA)  
Mãe de Deus, Virgem Maria,  
vem a aldeia visitar,  
dela o demônio expulsar.  
Oxalá com alegria  
progridamos em te amar!  
Afasta-lhe a enfermidade,  
a febre, a desinteria,  
as corrupções, a ansiedade,  
para que a comunidade  
creia em Deus, teu Filho e guia.

DIABO (À SANTA)  
Não vens tu assim à toa  
afastar-me desta aldeia:  
tudo na taba, que é boa,  
com vontade me abençoa  
e com gosto me rodeia.  
Oh! Retoma teu caminho,  
tu não tens aqui franquia  
aos índios da serrania.  
Cá estou em meu cantinho.  
Não têm por ti simpatia.

ANJO  
Oh! Que louco desafogo!  
Todo habitante da serra

a Deus em seu peito encerra...  
Oh! Vamos, cai tu no fogo!  
Anjo custódio da aldeia,  
eu dela te expulsarei,  
e entrará a Mãe do Rei!...  
Já vou atacar-te, eia!

DIABO

Ai, pobre de mim! Com briga  
a Mãe de Deus libertou  
terra que o mal me doou...  
Mãe de Deus, minha inimiga!

Conforme a leitura do texto acima, verificamos que o Diabo, mais uma vez, é derrotado pelas forças do Bem. Ele é representado como um ser asqueroso, soberbo; relata seus afazeres com alegria e galhofa; tenta imperar e impor limites à Virgem que vem se instalar na aldeia, pois se considera inimigo da Mãe de Deus. Esse fragmento de Anchieta nos faz lembrar da seguinte passagem do *Auto da História de Deus*<sup>337</sup> que ressalta a derrota do Diabo e a fulga do mesmo perante as forças do Bem:

CRISTO

Retro, retro, malaventurado,  
falso, enorme, cível Satanás.  
Scrito é, não adorarás  
senão um só Deus, com grande cuidado  
a ele servirás.

LÚCIFER

Que é isso Satan?

SATANÁS

Venho embarbascado,  
e estou mais mofino que um alfeloeiro.  
Dá-me a vontade que aquele escudeiro  
é o pastor daquele nosso gado.

Como se pode observar, há uma aproximação do texto de Anchieta com o de Gil Vicente, pois em ambos o Diabo é derrotado e humilhado pelas forças divinas. Sendo assim, podemos caracterizar como elemento *residual* do Diabo medieval e vicentino a soberba, o combate entre o mal e o bem, o riso e a derrota e a fuga do Diabo perante a Virgem e o Anjo da Guarda.

---

<sup>337</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op. cit., p. 171.

Passemos agora ao auto *Quando no Espírito Santo se recebeu uma relíquia das Onze Mil Virgens ou Auto de Santa Úrsula*. Segundo Leodegário Amarante de Azevedo Filho e o Padre Armando Cardoso, esse auto é um dos primeiros que se encontra no manuscrito de Anchieta, à folha 33v. Para o Padre Armando Cardoso, dos pequenos autos, este é o mais perfeito, todo escrito em português, pois “se destinava à Confraria das Onze Mil Virgens”<sup>338</sup>. Foi representado provavelmente em 1585 ou princípios de 1595, na Vila de Vitória, no Espírito Santo. O enredo do auto dá-se da seguinte maneira: no ato I, Santa Úrsula é saudada por meninos no porto da Vila de Vitória com a canção da Cordeirinha Linda. Depois, é acompanhada em procissão até a Igreja de São Tiago. Na entrada do adro, ato II, um Diabo impede o caminho da santa, afirmando que tudo lhe pertence na vila e, para amedrontá-la, dispara um arcabuz. Intervém o Anjo, que repreende o demônio e trava com ele um diálogo provando que todos na vila querem a nova protetora. O Diabo, ameaçado de ser amarrado, retira-se prometendo voltar. No ato III, vem a Vila de Vitória ao encontro de Santa Úrsula, saudando-a com uma cantiga. No ato IV, São Vital saúda a Santa e a conduz até junto da igreja. Vem São Maurício e dialoga com São Vital sobre a proteção da Santa Virgem; esta se oferece para esse encargo. No ato V, a despedida; cantos e danças de meninos em louvores à Santa.

Vejamos então a representação do Diabo nessa obra de Anchieta. Os versos que se seguem nos mostram a figura do Diabo como soberbo, desafiador, peçonhento, mentiroso, astucioso e galhofeiro. Ele tenta impedir a Santa de entrar na vila, no entanto, é impedido pelo Anjo que o afugenta. Leiamos:

DIABO  
Temos embargo, donzela,  
a serdes deste lugar.  
Não me queiras agravar,  
que, com espada e rodela,  
vos hei de fazer voltar.  
Se lá em batalha do mar  
me pisastes,  
quando as onze mil juntastes,  
que fizestes em Deus crer,  
não há agora assim de ser.  
Se então de mim triunfastes,  
hoje vos hei de vencer.  
(...)

---

<sup>338</sup> ANCHIETA, P. José de. Op.cit., p. 90.



ANJO

Ó peçonhento dragão  
e pai de toda a mentira,  
que procuras perdição,  
com mui furiosa ira,  
contra a humana geração!

Tu, nesta povoação,  
não tens mando nem poder,  
pois todos pretender ser,  
de todo seu coração  
inimigo de Lúcifer.

DIABO

Ó que valentes soldados!  
Agora me quero rir!...  
Mal me podem resistir  
os que fracos, com pecados,  
não fazem senão cair!

Além disso, o autor, mais uma vez, faz uma alusão metafórica ao momento de quando a Virgem lhe esmagou a cabeça, conforme o fragmento abaixo:

DIABO

Ó, que cruel estocada  
me atiraste  
quando a mulher nomeaste!  
Porque mulher me matou,  
mulher meu poder tirou,  
e dando comigo ao traste,  
a cabeça me quebrou.  
(...)  
Ai de mim, desventurado!

ANJO

Ó traidor, aqui jarás  
de pés e mãos amarrado,  
pois que perturbas a paz  
deste “pueblo assossegado”!

Nessas passagens do texto de Anchieta, o Diabo é representado, assim se pode ver, como um ser ameaçador; ele vai contra aqueles que tentam modificar o seu reinado. Portanto, são *resíduos* do Diabo medieval e do teatro vicentino os caracteres desse ser como soberbo, desafiador, desdenhoso, peçonhento, mentiroso (pai de toda a mentira), inimigo de Deus (Lúcifer), astucioso e galhofeiro. Ainda como *resíduo*, destacamos o fato bíblico (Gênesis 3: 14-15) em que a serpente do Jardim do Éden é condenada por Deus assim como a mulher, que sempre a enfrentará, esmagando-lhe a cabeça, como vimos nos autos anteriores que versam sobre a Virgem.

Segue-se agora a análise do último auto em que a principal figura representante do Mal aparece na obra de Anchieta. Trata-se do auto *Na Vila de Vitória ou Auto de São Maurício*. Esse é o mais extenso auto de Anchieta, considerado a peça teatral melhor elaborada, segundo o Padre Aramando Cardoso. O auto foi encenado em 1595, também na Vila de Vitória, no Espírito Santo, toda em português e castelhano. O enredo da peça acontece da seguinte forma: no primeiro ato, a cabeça de São Maurício e outras relíquias são saudadas no porto por dez meninos antes da procissão até a Igreja de São Tiago. No segundo ato, que acontece no adro da igreja, dois diabos, Satanás e Lúcifer, resolvem tentar São Maurício e são derrotados em dois combates singulares. No terceiro ato, entra a Vila de Vitória, nobre matrona, deprimida pela triste situação moral de seu povo. O Governo, velho honrado, depois de descobrir seu abatimento, consola-a e a instrui sobre a arte de governar os homens. Mas confessa fracassados seus esforços pela presença da Ingratidão que, entrando, descreve-se como inimiga de Deus, fomentadora de discórdias. Um Castelhana Embaixador do Paraguai trava com ela grande discussão, que só se acalma com a intervenção de São Vitor, companheiro de São Maurício, quando ao expulsar a velha, restaura a paz. No quarto ato, o Governo convida a Vila de Vitória a ouvir os dois sermões do Temor e Amor de Deus. No quinto e último ato, quatro meninos fazem a despedida, cantando e dançando, antes de levarem as relíquias para dentro da igreja.

Nesse auto, o Diabo surge com o nome de Lúcifer, trazendo consigo o seu fiel escudeiro, Satanás. Eles aparecem no segundo ato da peça, rica em detalhes, fazendo referências a passagens bíblicas importantes como a queda de Lúcifer e de seus anjos seguidores; a tentação de Adão e Eva, o Pecado Original e a queda do primeiro homem. Além disso, Anchieta ressalta os nomes de Barrabás, Judas, Lutero e Calvino; nomes que de certo modo foram contra Deus e as ideologias da Igreja Católica. Leiamos algumas passagens do auto de *Na Vila de Vitória* ou *Auto de São Maurício* que ilustram o assunto:

SATANÁS (À LÚCIFER)  
Mau mês e piores anos  
Deus te dê no fresco inferno!  
Acrescentem-se teus danos  
nesses banhos soberanos  
de teu fogo sempiterno!  
Onde irás,  
sem levar a Satanás,  
teu fiel servo contigo?  
Tens outro melhor amigo?

Eu te dou a Barrabás  
e com Judas te Maldigo!  
Com Mafoma e com Lutero,  
com Calvino e Melantão,  
te cubra tal madição  
que te queimes, bem o quero,  
ardendo como tição!

Lúcifer,  
que é do teu grande saber  
e de tua pompa e estado?  
Só e desacompanhado,  
queres ir a cometer  
Capitão tão afamado?

#### LÚCIFER

E como não poderei  
vencer um fraco esquadrão,  
pois no céu, de rondão,  
tantos mil anjos levei,  
e na terra, o grande Adão?  
(...)

#### SATANÁS

Aqui trato que reneguem,  
ali movo a blasfemar,  
a uns perjurar,  
outros que ao jogo se apeguem,  
para roubar e matar.

Quanto apraz  
que me chamem Satanás,  
do sumo Deus adversário,  
das almas grande corsário,  
arruinador da paz,  
e de todo bem contrário!  
(...)

#### SATANÁS

Certo que és tu tão sutil  
como bom asno albarbado!  
Lindamente hás atinado!  
Qualquer terra do Brasil,  
eu a trago de um bocado!

(...)

Tudo é meu!

Quem pudera senão eu,  
vindo aqui, de lá do Inferno,  
do verão fazer inverno?

Pois tudo se revolveu  
sobre o poder e o governo...  
Tu não vês meus enganos e dobrez?

(...)

#### LÚCIFER

Cala-te! Não te gabes tanto (...)  
Contra tão insigne santo

não tens força nem valor.  
(...)  
Aqui tenho bons guerreiros  
- a Carne com o Mundo vão –  
que comigo vencerão,  
como fortes cavaleiros  
a Maurício Capitão.

SATANÁS  
Esses dois eu os atijo,  
que sem mim podem mui  
pouco:  
sem mim nenhum mal tem viço.  
Digo por tua honra isso:  
Lúcifer, não sejas louco!  
Eu de novo te requeiro:  
não confies tanto em ti,  
que Mauricio é bom guerreiro;  
não fiques morto em terreiro,  
se combaters sem mim.

LÚCIFER  
Satanás,  
não te bulas, fica atrás,  
porque quero toda a glória  
desta tão grande vitória  
como logo bem verás,  
com minha imortal memória!  
(fala ao Mundo e à Carne)  
Companheiros! Comecemos  
A batalha!  
(...)  
A vitória nossa é,  
inda que seu Deus lhe valha!

De acordo com a leitura do texto, podemos observar um Diabo soberbo e astucioso. Lúcifer tenta reunir um grupo de guerreiros, a Carne e o Mundo, dois personagens alegóricos que fazem menção aos pecados mundanos do homem para combater São Maurício. Nos fragmentos acima, o autor ainda faz uma crítica alusiva às ideologias da Contra-Reforma. Entretanto, podemos identificar como *resíduos* medievais e vicentinos a figura de Lúcifer (como um anjo de luz, soberbo, que foi banido do reino celestial arrastando consigo muitos anjos, sendo estes condenados ao Inferno; o opositor de Deus e das forças divinas), Satanás (como ser tentador, astucioso, sedutor; a serpente do Paraíso que foi condenada por Deus a viver rastejando sobre seu peito e que tendo como inimiga a mulher que sempre a esmagará). Além desses *resíduos*, podemos destacar a ideologia luterana. Segundo a concepção de Anchieta, são ideologias ligadas ao Diabo, pois estas se opõem aos dogmas da Igreja Católica; a

menção de Pedro e Paulo, Barrabás e Judas, são personagens bíblicos que se enraizaram na *mentalidade* do povo cristão em solo brasileiro durante o século XVI. Um fato interessante nesse texto é que Satanás fica fora do combate com São Maurício. Essa atitude de Lúcifer - de não deixá-lo ir combater e seduzir o Santo – remete-nos ao episódio do *Auto da História de Deus*, de Gil Vicente, em que Lúcifer manda Satanás tentar Adão e Eva no Paraíso e deixa Belial fora de tal empreitada. Sobre o mesmo tema, leiamos o seguinte trecho do *Auto da História de Deus*<sup>339</sup>:

BELIAL

Crede uma cousa, Senhor Lúcifer,  
que não há i pena que seja igual  
àquela que sente o grande oficial,  
quando ninguém lhe dá que fazer.

Eu sou dos primeiros  
o vosso leal entre os cavaleiros,  
e mais sou Meirinho desta vossa corte.  
Vós não fazeis guerra em que eu faça sorte,  
e sendo Meirinho sem prisioneiros  
me pesa de morte.

E fostes mandar Satanás agora  
com todo poder de vosso vigor,  
acrescentado por embaixador  
ao novo Senhor e nova Senhora,  
porém não a mim.

Como bem podemos ver, tanto na obra de Gil Vicente como na de Anchieta, Lúcifer, com toda a sua soberania e astúcia, decide poupar um de seus guerreiros importantes para a batalha contra as forças do bem. Na obra vicentina, Lúcifer designa Satanás a tentar Adão e Eva, enquanto Belial é deixado de lado. Enfurecido, Belial lhe fala algumas verdades. No auto de Anchieta, Lúcifer despreza o poder de sedução e astúcia de Satanás e leva para combater São Maurício os guerreiros Carne e Mundo. Satanás tenta persuadi-lo, mas não consegue. Humilhado, este roga-lhe uma praga, conforme o texto abaixo:

SATANÁS

Quatro figas aos sandeus!  
Hás de voltar bem pelado,  
que esse esquadrão esforçado  
tem de sua parte a Deus  
e de fé está todo armado.

---

<sup>339</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op. cit., p. 171.

Outro fragmento interessante da obra do Padre José de Anchieta é o momento em que Lúcifer, soberano e confiante em seu exército, retorna, derrotado. Neste fragmento, há *resíduos* do Diabo logrado com a derrota do mesmo por São Maurício. Vejamos:

SATANÁS

Meu amo, que pressa é essa  
que levais?  
Parece que já voltais  
com a mão em a cabeça,  
e que com os pés falais?...

LÚCIFER

Venho tão envergonhado  
que estou para arrebatat.  
Pois um tão fraco soldado  
contra mim foi esforçado,  
sem podê-lo derrubar.

SATANÁS

Menos mal,  
porque não te tornou tal  
que ficasses sem narizes...  
Pensavas que era o arraial  
desse povo sensual  
que pedia codornizes?...  
consideravas-te leão,  
mas quebraram-te as  
queixadas...  
Pede agora, fanfarrão,  
às avós antepassadas  
um bicaço de corvão...

Nesse trecho do auto, o riso é causado pela atuação de Lúcifer que, arrogantemente, parte com seus companheiros para derrotar São Maurício. Entretanto, volta derrotado, quebrado e humilhado pelo Santo. O riso também vem à tona pela fala galhofeira de Satanás, que, à espera de Lúcifer, viu-o derrotado. Ainda como *resíduo*, Anchieta faz referência ao Diabo e sua forma híbrida, leão e corvo, dois seres animais ligados diretamente ao Diabo.

Anchieta, no *Auto Na Vila de Vitória ou Auto de São Maurício*, também faz alusão à tradição pagã, em especial, à greco-romana, em que os deuses mitológicos são considerados, segundo a teologia cristã da Europa medieval, elementos diabólicos; seres malignos; representantes do mal. Vejamos a seguinte passagem do texto:

SATANÁS

Maurício, crês tu em Deus?  
Teus dizeres são sos meus:  
és um homem generoso!  
Mas me parece também  
que vieste da grã cidade  
Tebas, onde todos crêem  
no bom Júpter... pois bem,  
adora sua divindade!

SÃO MAURÍCIO

Bom velhaco hás nomeado,  
tirano, salteador,  
sodomita, matador,  
dos homens o mais malvado,  
de seu pai perseguidor,  
adultero, fementido,  
peste dos gentios cegos!

SATANÁS

Eu o tenho lá nos pegos...  
Mas, como ele é tão sabido  
nessas histórias dos Gregos!  
(...)

SÃO MAURÍCIO

Vade retro, Satanás,  
que quem quer obedecer  
a Jesus, sumo saber,  
nenhum só pecado faz  
com que se possa ofender.

SATANÁS

Tomai-vos com os Tebeus!  
Como tinha ele aguçada  
essa terrível espada  
que no livro de Mateus  
seu Cristo deixou guardada!

Nesse fragmento, Satanás tenta São Maurício, sendo este um modelo de insinuação e sutileza, em que o Diabo é desmascarado e castigado pelos golpes do Santo; golpes de sentido moral; golpes que vencem de forma singular os diabos; que de maneira sarcástica e ferina desabafam sua soberba e grandeza, sendo estes ridicularizados no final do combate, humilhados. Ressalta-se ainda a *residualidade* presente nos fragmentos e personagens importantes da mitologia greco-romana que tanto se cristalizaram na mentalidade do povo cristão da Europa medieval quanto nas peças vicentinas. Outro momento importante do texto acima refere-se à “terrível espada”, encontrada no livro de Mateus (26, 52), conforme veremos abaixo:

E, senão quando, um dos que estavam com Jesus, metendo mão à espada que trazia, a desembainhou, e, ferindo a um servo do sumo pontífice, lhe cortou uma orelha.

Então lhe disse Jesus: mete a tua espada no seu lugar; porque todos os que tomarem espada, morrerão à espada.<sup>340</sup>

Passemos então ao nosso último tópico de análise dessa peça anchieta. Trata-se da Velha Ingratidão, personagem alegórico, símbolo de todo o mal existente nesse mundo, segundo o Padre Armando Cardoso. Anchieta apresenta a Velha Ingratidão como “uma bruxa a remexer, numa suja panela, toda espécie de caldos de discórdia, contra os quais nada valem Governo, Ordenações e festas de estudantes piedosos”<sup>341</sup>. Vejamos alguns trechos do auto acerca da Velha Ingratidão:

#### INGRATIDÃO

Arrengo de calvino,  
de luterio e lúçifer!  
Mofina de ti, mulher,  
que não fazes, de contino,  
senão mil caldos a mexer.  
(...)

Porque sou mãe de pecados  
e não quero agradecer  
quanto bem pode fazer  
Deus, com todos seus criados,  
e tudo deixo esquecer.  
(...)

Venha cá algum escolar  
lançar-me da minha terra,  
com seus santinhos louvar;  
eu lhe darei tanta guerra  
que o faça logo apildar.  
(...)

#### EMBAIXADOR

Ox! Que medo me meteste!  
Não bastara um esquadrão  
para fazer o que fizeste,  
porque todo me moveste,  
com tua feia visão!  
Oh! Valha-me São Francisco!  
Eu pensei que eras dragão,  
ou esse bravo canhão,  
que se chama basilisco,  
ou o feroz tarratão.  
ou preferes  
dizer-me que de mulheres  
não nasceu tal fealdade?...

---

<sup>340</sup> Mateus (26: 51-52).

<sup>341</sup> CARDOSO, Armando, Op.cit., p. 103.



(...)

INGRATIDÃO

Do meu leite que lhes dou,  
vem serem desconhecidos,  
ingratos, descomedidos.  
Eu sou a que sempre sou  
mexedora de arruídos.

EMBAIXADOR

Dize-me, donde te criaste?  
És tu satan, e contraste  
para toda a santa fé?

INGRATIDÃO

Bem à mão!  
Sou a velha ingratição  
que todo o mundo cerquei,  
toda a terra conquistei.  
Sou mais antiga que adão,  
que em Lúcifer comecei.  
O meu trato  
é fazer o mundo ingrato  
às mercês que Deus lhe faz,  
e por ter comigo paz  
se me vendem tão barato,  
deixando seu deus atrás.

(...)

EMBAIXADOR

Diabo que te carregue,  
ó má velha arreganhada!  
Parece qu estás prenhada  
e que a tal prenhez se segue  
erguer tanta atrapalhada.

(...)

INGRATIDÃO

Ouve! Saberás meu trato  
e natural condição.  
A primeira empenhido  
foi de Lúcifer ingrato,  
a outra do velho adão.

(...)

EMBAIXADOR

Segundo isso, que é teu fado,  
se o mau ofende a Jesus,  
como ingrato e desalmado,  
quantas vezes há pecado,  
tantas vezes parece tu.

INGRATIDÃO

Sim, mas sempre hei de ficar  
prenhe, sem parir de todo,

porque sempre hão de pecar  
os homens, por algum modo,  
enquanto o mundo durar.

EMBAIXADOR

Valha-me Deus soberano!  
Que serpe tão venenosa!  
Fora daqui, feia cousa!  
(...)  
Vai-te, maldita raposa!  
Pois contigo  
nunca o povo terá abrigo  
destes santos entre nós!

A Velha Ingratidão lembra-nos, em todo o texto de Anchieta, as feiticeiras apresentadas por Gil Vicente, na *Comédia Rubena* e *Auto das Fadas*, e a figura de Eva apresentada no *Auto da História de Deus*. Nos dois primeiros textos de Gil Vicente, o Diabo surge com o papel figurativo de servidor das feiticeiras - mulheres consideradas filhas ou amantes do Diabo. No *Auto da História de Deus*, Eva é apresentada como aquela que pariu, com dor, a Morte, como podemos observar na seguinte passagem da obra vicentina:

EVA

Vedes ali, Senhor, que pari;  
vedes a minha triste paridura:  
essa é a filha da mãe sem ventura,  
isto nasceu da triste de mim,  
por nossa tristura.

ADÃO

Vedes aqui, Senhor Mundo, a nossa  
Parteira da terra, herdeira das vidas,  
Senhora dos vermes, guia das partidas,  
Rainha dos prantos, a nunca coisa.  
Adela das dores,  
a emboladeira dos grandes senhores  
cruel regateira, que a todos enleia.

MUNDO

Não vos espanteis de pessoa tão feia,  
porque cada um desses lavradores  
colhe o que semeia.

De acordo com o texto supracitado, a Ingratidão, criada por Anchieta, é um elemento *residual* da Idade Média e do teatro vicentino, tendo como características marcantes o hábito de remexer o caldeirão; a serpente venenosa; a serpe inchada, a

avestruz; a parideira dos frutos do mal; a filha da mãe sem ventura; a maldita raposa; esposa primeira de Lúcifer (anjo decaído); esposa segunda de Adão (homem decaído); símbolo do pecado; elemento do mal e da soberba do Diabo; mãe das desavenças. Podemos dizer que essa personagem de Anchieta, a Ingratidão, é uma mistura de bruxa com a serpente do Jardim do Éden, com Eva, com a figura da Morte e de Lilith - a primeira esposa de Adão e do Diabo.

Após essa breve análise sobre as obras do Padre José de Anchieta - em especial aquelas em que a figura do Mal transitou -, podemos observar em todas elas um Diabo bem diversificado, com caracterizações advindas das terras do além mar adaptadas ao ambiente brasileiro. Nessas peças anchietanas, encontramos um Diabo tentador, acusador e juiz; um Diabo como inimigo, opositor de Deus e das forças do Bem; um Diabo híbrido, adaptado à fauna e às entidades más da terra Brasil; um Diabo feio, fedorento, astucioso, pecaminoso, sedutor, ludibriador; um Diabo cômico, ridicularizado pelo riso; um Diabo soberbo, imperioso e, ao mesmo tempo, fraco, insultado, humilhado, excomungado, injuriado, galhofeiro. E ainda encontramos a figura do Diabo ligada ao medo, ao Inferno e ao pecado da carne e do mundo; um Diabo o qual permaneceu na *mentalidade* do povo cristão medieval e que embarcou na mente daqueles que vieram fazer história nas terras do Atlântico Sul, fixando-se assim, em nosso país.

Tudo isso nos leva à concepção de que a construção e a representação do Diabo medieval e seus atos contra os cristãos *residualmente* mesclaram-se à nossa cultura num processo de educação e de evangelização do gentio. A língua tupi-guarani e os costumes indígenas, nesse caso, acabaram servindo de elementos para a solidificação da imagem do Diabo no Brasil, uma vez que a missão dos jesuítas era mostrar a todos o certo e o errado; o Bem e o Mal, segundo a visão da Igreja Cristã.

Dessa forma, chegamos à conclusão de que o Diabo, ao longo do tempo, enraizou-se e cristalizou-se com seu *substrato* cristão medieval profundamente na cultura brasileira, seja no âmbito das peças teatrais, dos poemas, dos contos, das crônicas, ou ainda no imaginário popular, como nas cantigas dos cantadores de viola, na literatura de cordel e nas demais histórias que foram passadas de geração para geração. Ser imaginário, que em pleno século XXI, ainda é foco de muitas encenações que marcam as histórias e o universo simbólico do homem contemporâneo.

### 3.3 Ariano Suassuna e o Teatro Contemporâneo Brasileiro

O teatro brasileiro quase sempre passou por muitas dificuldades. Entretanto, a arte dramaturgica, paulatinamente, conseguiu sobreviver, tomar corpo e ganhar vida intensa na sociedade brasileira. Durante o século XVII, alguns nomes de grande importância se destacaram diante do tempo marcado por quase um vazio teatral. Dentre eles, podemos citar: José Borges de Barros (*Constância com Triunfo*, cujo texto, até o momento, encontra-se desaparecido), Gonçalo Ravasco Cavalcante de Albuquerque (*Autos Sacramentais*), Frei Francisco Xavier de Santa Teresa (*Santa Felicidade e seus filhos*), Salvador Mesquita (*Sacrificium Jephthe Sacrum*), Manuel Botelho de Oliveira (*Hay amigo para amigo e Amor, Enganos y Celos*)<sup>342</sup>.

No período entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX, o cenário teatral ganha uma nova entonação. O teatro, segundo Edwaldo Cafezeiro, com a chegada da Família Real Portuguesa no Brasil (1808), passou a ser diversão preferida da população e da corte de D. João VI. Foram construídos teatros em diversos lugares do Brasil: em Minas Gerais (Teatro Sabará e Teatro Ouro Preto), São Luis do Maranhão (Teatro União), Rio de Janeiro (Real Teatro de São João, Teatro da Rua do Lavradio, Teatro Santa Leopoldina, Teatro Príncipe Imperial), Rio Grande do Sul (Teatro 7 de Abril), Niterói (Teatrinho da Vila Real da Praia Grande), Porto Alegre (Teatro Dom Pedro II), Pernambuco (Teatro Santa Isabel do Recife), Paraíba (Teatro Santa Rosa) e Bahia (Teatro São João). Além disso, companhias estrangeiras ganharam espaço na cena brasileira, dentre elas, aquelas que vieram de Portugal como a de Ludovina Soares da costa, a de Josefa Thereza Soares, a de Gertrudes Angélica da Cunha e sua filha Gabriela da Cunha. Alguns autores brasileiros se destacaram nesse período como Caldas Barbosa, Antônio José da Silva, Borges de Barros, Silva Alvarenga, Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e outros<sup>343</sup>.

Por volta de 1830, surge o teatro profissional no Brasil, tendo como destaque o primeiro ator brasileiro João Caetano. Segundo Cafezeiro:

A primeira Companhia nacional estreou em Niterói, no Teatro Vila Real da Praia Grande ou Teatro Niteroiense, com a peça *O Príncipe Amante da Liberdade ou Independência da Escócia*, texto perdido e

---

<sup>342</sup> CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmem. Op.cit., p. 58-59-63-64.

<sup>343</sup> Idem, Ibidem, pp. 113-114-115.

de provável autoria de Camilo José do Rosário Guedes. A intenção era libertar o teatro brasileiro da tutela de portuguesa.<sup>344</sup>

No início do século XIX, o teatro brasileiro ganha um maior impulso. Gonçalves de Magalhães torna-se um dos grandes nomes da dramaturgia brasileira com a peça *O Poeta e a Inquisição*. Ao lado desse grande dramaturgo, destaca-se ainda a figura de Araújo Porto-Alegre, ambos, segundo Cafezeiro, “autores de forte conteúdo do pensamento ilustrado de um racionalismo crítico e de costumes”.<sup>345</sup>

Outros nomes marcaram o panorama do teatro brasileiro durante o século XIX, dentre os quais podemos citar: Gonçalves Dias (*Leonor de Medonça*), Castro Alves (*Gonzaga ou a Revolução de Minas*), Álvares de Azevedo (*Macário*), Agrário Menezes (*Calabar*), José de Alencar (*O Jesuíta, As Asas de um Anjo, O Demônio Familiar, O Crédito, Verso e Reverso*), Joaquim Manuel de Macedo (*Cobé*), Martins Pena (*Comédia Sem Título, O Juiz de Paz na Roça, A Família e a Festa na Roça, Os Dous ou o Inglês Maquinista, o Judas em Sábado de Aleluia, O Irmão das Almas*), França Júnior (*Maldita Parentela, Amor com Amor se Paga, O Defeito de Família, Direito Por Linhas Tortas, Como se fazia um Deputado, As Doutoradas*), Artur Azevedo (*O Escravocrata, O Mambembe, A Capital Federal, O Tribofe, Amor por Anexins*), Qorpo Santo (*Um Assovio, Hoje sou um, e amanhã outro, As Relações Naturais*) entre outros.

Nas primeiras décadas do século XX, dramaturgos brasileiros documentaram fatos importantes ocorridos em nosso país e no mundo. Os autores teatrais, no intuito de produzir textos eloqüentes, inspiraram-se em diversos temas históricos, a saber: a imigração italiana, a libertação dos escravos, a Proclamação da República, o desenvolvimento das cidades como São Paulo; o cultivo e a riqueza do café no Brasil; as revoltas de Canudos e do Contestado; a vida e morte de Padre Cícero Romão Batista; a Revolta da Chibata; a nova República e o governo de Deodoro; a Primeira Guerra Mundial; A Semana de Arte Moderna no Brasil<sup>346</sup>.

Nas duas primeiras décadas do século XX, conforme preconiza Edwaldo Cafezeiro, os temas urbanos e rurais representaram historicamente, complementando o quadro político e revolucionário, o modo de vida do brasileiro. Nesse contexto, surge o teatro de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt (*Forrobodó*); o teatro de Gastão Tojeiro (*O Simpático Jeremias e Onde Canta o Sabiá*); a dramaturgia de Viriato Correia (*Juriti*);

---

<sup>344</sup> Idem, *Ibidem*, p. 116.

<sup>345</sup> Idem, *ibidem*, p. 130.

<sup>346</sup> Idem, *ibidem*, pp. 332-340.

Cláudio de Sousa (*Flores de Sombra* e *Bonecos Articulados*); o teatro de tradição familiar e patriótica de Afonso Arinos (*O Contratador de Diamantes*); o simbolista de Graça Aranha (*Malazarte*, encenado em Paris no ano de 1911); o de sátira social e simbolista de Coelho Neto (*O Patinho Torto*); o decadentista de João do Rio (*A Bela Madame Vargas* e *Eva*), Goulart de Andrade (*Renúncia*), Paulo Gonçalves (*A Comédia do Coração*), Roberto Gomes (*Berenice* e *Casa Fechada*) e Renato Viana (*Sexo e A Última Conquista*); o da Natureza e o Operário, com inúmeros dramaturgos e peças que marcaram o período após a Semana de Arte Moderna.

Na década de trinta, entra em cena a Era Getulista, marcada por revoltas e mortes; época em que Getúlio Vargas, após um golpe militar, assume a presidência do Brasil. Nesse contexto, o panorama artístico mudou um pouco, sobretudo na literatura, que assumiu um caráter social. Destacaremos a peça *Deus Ihe Pague*, de Joracy Camargo, que entrou na dramaturgia de idéias sociais. Nesse período, surge ainda o teatro de Mário de Andrade (*Eva*, *Moral Quotidiana*, *Pedro Malazarte*, *O Café* e *A Escrava que não é Isaura*) e Oswald de Andrade (*A Morta*, *O Homem e o Cavalo*, *O Rei da Vela*), nomes expressivos para a história da literatura e do teatro no Brasil. Vale ressaltar, ainda na década de trinta, o aparecimento do grupo Os Comediantes, no Rio de Janeiro, dando assim início ao bom teatro contemporâneo no Brasil e à reforma estética do teatro brasileiro. Sobre o teatro no Brasil e a influência e atuação do grupo Os Comediantes na cena brasileira, Sábato Magaldi afirma:

Os Comediantes fazem jus a esse privilégio histórico. Foi seu precursor imediato, na tentativa de disciplinar a montagem, o Teatro do Estudante do Brasil, fundado por Paschoal Carlos Magno em 1938. Reunindo amadores, lançaram-se Os Comediantes à tarefa de reforma estética do espetáculo. Não se observou uma diretriz em seu repertório, nem coerência nos propósitos artísticos. Um lema apenas pode ser distinguido na sucessão algo caótica de montagens, em meio a crises financeiras, fases de alento e de desânimo: todas as peças devem ser transformadas em grande espetáculo.<sup>347</sup>

Na visão de Sábato Magaldi, Edwaldo Cafezeiro, Carmem Gadelha, Mario Cacciaglia e Décio de Alemida Prado, a partir dos anos de 1940/1950, o teatro brasileiro, definitivamente, ganha novos rumos e novas montagens. A Segunda Guerra Mundial trouxe para o Brasil artistas que contribuíram para a evolução do teatro brasileiro, dentre eles Ziembinski, Luciano Salce, Flamío Bollini Cerri, Ruggero Jacobbi

---

<sup>347</sup> MAGALDI, Sábato. Op.cit., p. 207.

e Adolfo Celli. Peças de autores estrangeiros faziam sucesso no Brasil<sup>348</sup> e eram preferidas pelos grandes empresários que bancavam as companhias e as casas de teatro. Contudo, entre muitos autores do exterior, Abílio Pereira de Almeida era o único dramaturgo brasileiro solicitado pelas companhias de teatro do Brasil. O Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado nessa época, com um elenco composto por Sérgio Cardoso, Cacilda Becker, Maria Della Costa, Paulo Autran, Tônia Carrero, Nydia Lícia e outros, durante muitos anos, esteve associado ao nome de Abílio Pereira de Almeida, chegando a pagar ao dramaturgo um salário mensal para as suas produções<sup>349</sup>.

Entretanto, em 1943, surge um dos maiores nomes da dramaturgia brasileira, Nelson Rodrigues, e com ele acontece a revolução do teatro no Brasil, com a encenação da peça *Vestido de Noiva*, sob a direção de Ziembinski. Acerca da atuação de Nelson Rodrigues no teatro brasileiro, Mario Cacciaglia ressalta:

O primeiro autor significativo da “renovação” foi Nelson Rodrigues (1912-1980), cuja peça de estréia, *A Mulher sem Pecado*, embora formalmente seja uma comédia do tipo tradicional, revela características vigorosas de originalidades. (...) Mas a revelação de Nelson Rodrigues deu-se em 1943, quando escandalizou o público carioca com o drama *Vestido de Noiva* (com direção de Ziembinski). Era a primeira vez que se passava das normais histórias ambientadas na sala de visitas para a realidade dilacerante do subconsciente e da memória.<sup>350</sup>

Ainda segundo Mario Cacciaglia, Nelson Rodrigues teve uma produção teatral intensiva depois do sucesso do *Vestido de Noiva*. São obras do Autor: *Álbum de Família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos afogados*, *A Falecida*, *Bonitinha mas ordinária*, *Toda Nudez Será Castigada*, *Boca de Ouro*, *O Beijo no Asfalto*, *A Serpente*, *Os Sete Gatinhos*, *A Valsa nº 6*, *Perdoa-me por me traíres*, *Viúva porém honesta* entre outras<sup>351</sup>.

A partir de Nelson Rodrigues, conforme os apontamentos de Sábado Magaldi, os grupos, companhias e empresários de teatro passaram a valorizar os nossos dramaturgos. O teatro brasileiro entra em voga. Nomes como Lúcio Cardoso (*O Escravo*, *Corda de Prata*), Guilherme Figueiredo (*Lady Godiva*, *Um deus dormiu lá em casa*), Jorge Andrade (*A Moratória*, *O Telescópio*, *Pedreira das Almas*, *Vereda da*

---

<sup>348</sup> Segundo Sábado Magaldi foram encenadas no Brasil peças de Saroyan, Kesselring, Goldini, Sartre, Sauvajon, John Gay, Oscar Wilde, Tennessee Williams, Pirandello, Arthur Miller, Strindberg, Shakespeare, Gorki, Shaw entre outros. MAGALDI, Sábado. Op.cit., p. 211.

<sup>349</sup> MAGALDI, Sábado. Op. cit., p. 211.

<sup>350</sup> CACCIAGLIA, Mario. Op.cit., p. 108.

<sup>351</sup> CACCIAGLIA, Mario. Op.cit., p. 109.



*Salvação, A Escada, O Incêndio*), Gianfrancesco Guarniere (*Eles Não Usam Black Tie, Gimba, A Semente*) dominavam a cena brasileira e ganhavam notoriedade internacional. Todos eles representando a realidade e os costumes da elite e do povo brasileiro<sup>352</sup>.

Nesse contexto da história do teatro brasileiro, inicia-se o Teatro de Ariano Suassuna<sup>353</sup> o qual, em 1957, ganhou destaque nas companhias brasileiras com a peça *O Auto da Compadecida*.

De acordo com as informações contidas na obra *Almanaque Armorial*, organizada pelo pesquisador Carlos Newton Júnior, Ariano Suassuna teve influências de nomes conceituados da história do teatro clássico mundial como Boccaccio, Cervantes, Stendhal, Plauto, Homero, Virgílio, Dostoiévski, Calderón de La Barca, Gil Vicente, Lope de Vega, Molière, Shakespeare, Federico Garcia Lorca etc, além de influências que melhor representaram o Romanceiro Popular Nordestino<sup>354</sup> entre as quais podemos citar José Laurenio de Melo, Leandro Gomes de Barros, Leonardo Mota, Francisco Brennand, Maritain e Bérqson, Chico da Silva; e influências de teóricos, pesquisadores e literários que escreveram a história da cultura e da literatura brasileira como Gilberto Freyre, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, Augusto dos Anjos, José Lins do Rego<sup>355</sup>.

---

<sup>352</sup> MAGALDI, Sábato. Op. cit., p. 214.

<sup>353</sup> Ariano Suassuna, dramaturgo paraibano, fixado no Recife, nasceu em 1927 no Palácio da Redenção, na Paraíba, sendo ele filho do ex-governador João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e de Rita de Cássia Dantas Villar. Depois da morte do pai, em 9 de outubro de 1930, morto a tiros pelo pistoleiro Miguel Alves de Souza, no Centro do Rio de Janeiro, em consequência da divisão política Paraibana, que resultou na Revolução de 1930, a família do autor muda-se frequentemente e, em 1933, fixam moradia em Taperoá, no sertão da Paraíba, lugar onde viveram muitos de seus personagens. Por volta do ano de 1942, Ariano Suassuna e sua família fixam-se no Recife e no ano seguinte, ingressa no Ginásio de Pernambuco, onde estudou por dois anos, até concluir o curso clássico. Em 1945, estudando no Colégio Oswaldo Cruz, publica seu primeiro poema *Noturno* no suplemento cultural do Jornal do Comércio. Num contexto de exaltação da política e da cultura brasileira, em 1946, ao ingressar no Curso de Direito, Suassuna entra em contato com um grupo de atores, teatrólogos e artistas plásticos do Recife e acontece então a fundação do Teatro de Estudantes de Pernambuco (TEP). Desse grupo, além de Ariano Suassuna, fizeram parte nomes importantes como Joel Pontes, Gastão de Holanda, Hermilo Borba Filho, Aluísio Magalhães, José Laurenio de Melo, Lourenço da Fonseca Barbosa, Ivan Neves Pedrosa, Salustiano Gomes Lins, Ana e Rachel Canen e outros que tinham como objeto de estudo a cultura nordestina. Aos vinte anos de idade, Ariano escreveu sua primeira peça, baseado no Romanceiro Popular, *Uma mulher Vestida de Sol*, para participar do prêmio Nicolau Carlos Magno, promovido pelo TEP. Em 1957, Suassuna, ainda circunscrito ao Nordeste, partiu para o Rio de Janeiro e São Paulo, conquistando as companhias de teatro profissional, com um teatro tipicamente brasileiro e inovador, como sugere o sucesso da obra *O Auto da Compadecida* ainda no Recife. *CADERNOS de Literatura Brasileira*, n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000.

<sup>354</sup> Com base nas pesquisas de Câmara Cascudo, o Romanceiro, no Brasil, é um somatório do romance português e do espanhol, as que os brasileiros acrescentaram suas interpretações, resultando num romanceiro vasto, com características próprias. O Romanceiro Popular Nordestino é um universo de poemas e canções que inclui desde a poesia improvisada dos cantadores até a literatura de cordel e de tradição oral memorizada. CASCUDO, Câmara. Op.cit., p. 602.

<sup>355</sup> SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 44-47.



Ariano Suassuna fundiu em seus trabalhos duas tendências que se desenvolveram quase sempre isoladas em outros dramaturgos. Assim, o autor paraibano conseguiu enriquecer sua obra de uma matéria-prima sublime – crença popular, superstições, religiosidade e moralidade popular-, unindo o espontâneo ao elaborado; o popular ao erudito; a linguagem comum ao estilo do verso; o regional ao universal<sup>356</sup>. Ressaltamos também o encontro e a influência do autor com outras formas populares de cultura como os espetáculos de mamulengo<sup>357</sup>, o Bumba-meu-boi<sup>358</sup>, o circo e o cinema. Sobre sua produção cultural, Ariano Suassuna afirma:

É por isso que procuro um teatro que tenha ligações com o clássico e com o barroco: na minha opinião, esta é a posição que pode atingir melhor o real, no que se refere a mim e ao meu povo. Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. Quero ser, dentro de minhas possibilidades, é claro, um recriador da realidade como tragédia e como comédia, a exemplo do que foram Plauto, Brueghel, Molière, Bosch, Shakespeare, Goya e nossos grandes pintores coloniais. Quero um teatro trágico e cômico, vivo e vigoroso como nosso romanceiro popular, um teatro que se possa montar, sem maiores mistérios, até nos recintos do circo, onde o verdadeiro teatro tem-se refugiado, depois que o teatro moderno enveredou por seus caminhos de morte e decadência.<sup>359</sup>

Em sua produção teatral e literária é possível perceber, como relata Lígia Vassalo, na obra *O Sertão Medieval*, modelos formais dramáticos da alta literatura

---

<sup>356</sup> Idem, *Ibidem*, p. 47-48.

<sup>357</sup> O Mamulengo, ainda segundo Câmara Cascudo, é o Teatro de Bonecos. Divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas ou cômicas por meio de bonecos, em um pequeno palco. Por trás de uma cortina esconde-se uma ou duas pessoas adestradas, fazendo os bonecos se exibirem com movimento e fala. A esses dramas ou comédias servem de assunto as cenas bíblicas ou de atualidades. Os mamulengos são mais ou menos o que os franceses chamam de *marionette* ou *polichinelli*. O mamulengo é no Brasil o *guignol*, o *pupazzi* italiano. CASCUDO, Câmara. *Op.cit.*, p. 354.

<sup>358</sup> No Brasil, o Bumba-meu-boi, ainda seguindo as referências de Câmara Cascudo, é um tipo de folguedo que teve origem no ciclo econômico do gado, sendo produto de tríplice miscigenação, com influência indígena, do negro escravo e do português. O enredo desse folguedo apresenta uma série de variantes. Uma delas é narrada como fato acontecido: Caterina ou Catirina, mulher do escravo Pai Francisco, solicita que lhe tragam uma língua de boi, para satisfazer seu desejo de mulher grávida. Para atendê-la, Pai Francisco rouba um boi de seu patrão, dono da fazenda, e tão logo inicia a matança, é descoberto. Sendo aquele o boi predileto do patrão, a fazenda toda se mobiliza para salvar e ressuscitar o animal. Entram em cena Pai Francisco, Pajés e Caboclos de pena que, numa movimentada coreografia, seguindo o ritmo dos instrumentos musicais, encerram a primeira parte da representação. São personagens do Bumba-meu-boi: Pai Francisco, Caterina ou Catirina, Burrinha, Doutor, Vaqueiros, Caboclos de penas, Caboclo real, Dona Maria, o boi e outros figurantes. CASCUDO, Câmara. *Op.cit.*, p. 70.

<sup>359</sup> SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 47.

ocidental, como o padrão estético da comédia de costumes de Menandro (a Comédia Nova), adotado também por Plauto, predominando ainda a influência do teatro religioso medieval (o mistério, o milagre e a moralidade), sobretudo ibérico, na qual se acrescentam traços elementares do auto-sacramental barroco, associando-se com formas da dramaturgia profana vigentes na época de transição do período medieval para o renascimento, como a Comédia Dell'Arte<sup>360</sup>. Segundo a autora:

A medievalidade imprime a marca mais específica ao seu teatro, recortando transversalmente os temas, os textos e os modelos formais. Ela decorre de imediato de suas fontes populares, que retiveram o modelo medieval e o transmitem por via indireta; e, mediamente, das fontes cultas católicas do seu teatro. Suas estruturas semântico-formais abstratas (ou arquitextos) são escolhidos entre as práticas mais antigas da cena ibérica, de que o romanceiro tradicional nordestino guarda muitas consonâncias nas técnicas e nos temas.<sup>361</sup>

Contudo, buscando aprofundar-se no melhor da tradição popular nordestina e na estrutura de um texto popular que possui formas variadas, pertencentes ao mesmo tempo ao litoral e ao sertão – as quais são ligadas às nossas origens ibéricas -, em 1958, Suassuna começou a escrever o romance *d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai- e-Volta*. Nesse mesmo período, o autor funda o Teatro Popular do Nordeste ao lado de Hermilo Borba Filho, dando continuidade ao trabalho do TEP.

Ariano Suassuna, buscando uma estética cultural, criou, por volta dos anos de 1970, um projeto de cultura ímpar, o Movimento Armorial, formado por um grupo de artistas que reuniam poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores, dramaturgos, ceramistas e coreógrafos. Sua presença no cenário nacional se deu pela criação da

---

<sup>360</sup> Na concepção de Margot Berthold, na obra *História Mundial do Teatro*, a *Comédia dell'arte* é o que podemos chamar de *comédia da habilidade*. Isto quer dizer arte mímica segundo a inspiração do momento, improvisação ágil, rude e burlesca, jogo teatral primitivo tal como na Antiguidade os atelanos haviam apresentados em seus palcos itinerantes: o grotesco de tipos segundo esquemas básicos de conflitos humanos, demasiadamente humanos, a inesgotável, infinitamente varável e, em última análise, sempre inalterada matéria prima dos comediantes no grande teatro do mundo. Quando o conceito de *Commedia dell'arte* surgiu na Itália no começo do século XVI, inicialmente significava não mais que uma delimitação em face do teatro literário culto, a *Commedia erudita*. Os atores *dell'arte* eram, no sentido original da palavra, artesãos de sua arte, a do teatro. Foram, ao contrário dos grupos amadores acadêmicos, os primeiros profissionais. Os atores da *comédia dell'arte* teve por ancestrais os mimos ambulantes, os prestidigitadores e os improvisadores. Seu impulso imediato veio do Carnaval, com os cortejos mascarados, a sátira social dos figurinos de seus bufões, as apresentações dos números acrobáticos e pantomimas. A *Comédia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela a sua inspiração; vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário humanista. MARGOT, Berthold. Op.cit., p. 353.

<sup>361</sup> VASSALO, Lígia. *O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, p. 29.

Orquestra Armorial, no Conservatório Pernambucano de Música (1970). O Movimento Armorial tinha como pretensão associar as diferentes artes de modo a levar adiante seu enraizamento na cultura nordestina, relacionando a produção popular e a erudita.

Este movimento cultural criado por Suassuna limita-se aos autores vivos, que tematizam o espaço cultural do Nordeste rural do Sertão, em contato estreito com a natureza e as tradições do homem nordestino e seu meio. Sem serem exatamente regionalistas, os membros do Movimento Armorial buscam apoiar-se em temas da cultura popular nordestina, visando alcançar, segundo Lígia Vassalo, “a imagem de uma nova literatura e uma nova arte brasileiras, através da recriação poética daquilo que Ariano prefere chamar de Romanceiro”<sup>362</sup>, englobando todas as formas culturais do povo do Nordeste do Brasil, inclusive o cordel<sup>363</sup> num sentido mais amplo. Assim define Ariano Suassuna o Movimento Armorial:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro Popular Nordestino (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus cantares, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse romanceiro.<sup>364</sup>

Para Lígia Vassalo, a produção teatral de Ariano Suassuna é muito extensa e algumas de suas obras são inéditas. A riqueza de personagens, ações, temas e referências a todo um universo cultural popular advém de povos distantes como os europeus do mediterrâneo, principalmente os gregos, os italianos e os ibéricos<sup>365</sup>. No entender de Geraldo de Costa Matos:

A dramaturgia de Ariano Suassuna é uma proposta de trazer o teatro medieval com sua religiosidade, riso, moralidades, personagens típicos e encenação circense para a arte cênica hodierna, centrada sempre em um ângulo de profunda articulação com a condição

---

<sup>362</sup> VASSALO, Lígia. Op.cit., p. 25.

<sup>363</sup> Para Ariano Suassuna, o cordel é uma forma de expressão que envolve a Literatura, por meio da história contada em versos; a Música, pela toada (a solfa utilizada no Sertão para cantar os versos); e as Artes Plásticas, pelas xilogravuras que ilustram as capas dos folhetos. Segundo o autor, no cordel o teatro está presente na arte histriônica do cordelista ou folheteiro que, recitando ou cantando seus versos na feira, diante do público, muda de voz, de trajeito, de postura, atuando ora como narrador impessoal, ora como este ou aquele personagem, cujos diálogos ele interpreta com alternância de voz e de atitude. TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 25.

<sup>364</sup> *CADERNOS de Literatura Brasileira*, n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000, p. 18.

<sup>365</sup> VASSALO, Lígia. Op.cit., p. 20-21.

humana. (...) A obra de Suassuna é como um corpo a expandir-se da poesia lírica à dramaturgia e desta, à epopéia romanesca, incluindo cada unidade componente da subsequente sem insinuar a execução de um esquematismo pré-moldado. (...) Vista a obra por inteiro, suas diversas unidades – poemas, peças e epopéia – se mostram como atos de cenas multiformes fundando um só texto teatral de extraordinárias proporções mas apto a trazer à luz do cenário o projeto global de interpretar o curso histórico dos povos em cujo ventre se faz a gestação do Brasil em expansão para o sem-fim.<sup>366</sup>

Diante de uma produção tão vasta, com temas variados, sobretudo o teatral, podemos perceber que é marcante a presença de Ariano Suassuna na história da cultura e da literatura brasileiras, principalmente, no que se refere à literatura popular nordestina. Seu trabalho literário e cultural, marcado intensamente por uma junção de valores populares e clássicos herdados das terras além mar que aqui se enraizaram nas mentes do povo do sertão Nordeste, conduziu o poeta a um processo de criação, legitimando a representação da identidade do homem do Nordeste, com histórias que passaram de geração para geração, numa espiritualidade superior, levando-o a encontrar soluções dramáticas nos mais variados temas existentes na mente daqueles que fizeram reviver histórias incorporadas ao Romancelero. Ariano Suassuna sempre tentou valorizar a cultura do povo, pois esta era a sua fonte primária de inspiração, uma vez que nossa tradição é bastante peculiar; é híbrida, repleta de histórias e de seres que nos reportam a culturas bem distantes. Sobre a cultura e o povo brasileiro, Ariano Suassuna ressalta o seguinte:

Aqui, da mesma maneira que acontece com as outras artes, a tradição do espetáculo popular, ao mesmo tempo que nos indica o caminho nacional de um teatro brasileiro peculiar, religa os dramaturgos, encenadores e atores à corrente do sangue tradicional mediterrâneo, da qual somos herdeiros, na qualidade de povo ibérico, negro, judeu, vermelho e mourisco. Para falar como um europeu: o povo brasileiro é bastante “exótico” para possuir um teatro de dragões, máscaras, almirantes, serpentes da terra e do mar, mitos, crimes sangrentos e risos escarninhos, de reis negros e brancos, de fidalgos mestiços, de padres e cangaceiros, de animais demoníacos e sagrados; e, ao mesmo tempo, é bastante ibérico para se deslumbrar com isso e descobrir que um teatro ligado a todo esse mundo, um teatro do monstruoso e do sagrado, vem liga-lo às fontes do teatro ocidental – o teatro grego, o latino, o italiano do Renascimento, o espanhol e o vicentino; sem falar em que nosso teatro é por isso mesmo parente do chinês, do hindu, do japonês, do baliano, do de seus irmãos latino-americanos.<sup>367</sup>

---

<sup>366</sup> MATOS, Geraldo da Costa. *O Palco Popular e o Teatro Palimpséstico de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, pp. 232-233.

<sup>367</sup> SUASSUNA, Ariano. *Op.cit.*, p. 71

Ariano Suassuna escreveu peças teatrais<sup>368</sup>, romances<sup>369</sup>, poemas em revistas e jornais, ensaios, autobiografia e outras produções literárias de grande importância para o legado cultural do povo brasileiro. Entretanto, referente ao conjunto das peças teatrais do autor, o que nos chama atenção nesse momento são aquelas em que o Diabo, objeto que faz parte do nosso *corpus* de pesquisa, é representado de modo enriquecido pelo folclore do povo nordestino, acarretado de tradições medievais, aproximando-se intensamente dos autos vicentinos ou dos “milagres” mais antigos, elementos importantes para os *estudos residuais* sobre a principal figura representante do Mal – o Diabo. De toda a produção teatral de Ariano Suassuna, o Diabo aparece representado nas seguintes peças:

1. *Auto de João da Cruz* (1950);
2. *O Auto da Compadecida* (1955);
3. *Farsa da Boa Preguiça* (1960).
4. *As Conchambranças de Quaderna* (inédita – 1987).

Contudo, é interessante observarmos a concepção atual e a atuação do Diabo no imaginário popular do povo do Nordeste do Brasil, bem como a sua representação nas encenações do teatro contemporâneo brasileiro, sobretudo, nas peças de Ariano Suassuna enriquecidas na mentalidade do nosso povo através das lendas atualizadas e transmitidas oralmente ou de forma escrita pelos portugueses que para cá vieram, especialmente nas peças teatrais de apelo popular/religioso, elaboradas por Gil Vicente no fim da Idade Média. Essas tradições também foram assimiladas pelos padres jesuítas, em especial, Anchieta quando aqui esteve com a função de evangelizar e educar a sociedade que se constituía em pleno século XVI. Tais encenações, com o passar do tempo, foram representadas pelos dramaturgos brasileiros, inclusive Ariano Suassuna,

---

<sup>368</sup> São obras teatrais de Ariano Suassuna: *Uma Mulher Vestida de Sol* (1947), *Cantam as Harpas de Sião* (inédita – 1948), *Homens de Barro* (inédita – 1949), *Auto de João da Cruz* (1950 - Segundo Sábado Magaldi, na obra *Panorama do Teatro Brasileiro*, p. 237, trata-se de um “drama sacramental” na qual “assemelha-se à aventura faustiana, na história do jovem carpinteiro que faz um acordo com o demônio para possuir bens terrenos”), *Torturas de Um Coração ou Em Boca Fechada Não Entra Mosquito* (Entremez para mamulengo - 1951), *O Arco Desolado* (inédita – 1952), *O Castigo da Soberba* (1953), *O Rico Avarento* (Entremez em um ato – 1954), o *Auto da Compadecida* (1955), *O Processo do Cristo Negro* (reescrita sob o título *Auto da Virtude da Esperança*, terceiro ato de *A Pena e a Lei* – 1959), *O Casamento Suspeitoso* (1957), *O Santo e a Porca* (1957), *O Desertor de Princesa* (reescritura de *Cantam as Harpas de Sião* – 1948/1958), *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* (Entremez – 1958), *A Pena e a Lei* (1959), *A Caseira e a Catarina* (inédita – terceiro ato de *As Conchambranças de Quaderna* – 1962), *O Seguro* (Entremez – 1964 – inédita), *As Conchambranças de Quaderna* (inédita – 1987), *A História de Amor de Romeu e Julieta* (1996).

<sup>369</sup> Dentre os romances produzidos pelo autor destacam-se: *A História do Amor de Fernando e Isaura* (1956), *O Sedutor do Sertão* (1966), *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue Vai-e-Volta* (1948-1970), *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana* (1975-1976).

que, ao entrar em contato com a estética teatral e com o universo do Romanceiro Ibérico, contribuiu para a evolução da representação do Diabo na cultura brasileira, como veremos nesta última parte do nosso terceiro capítulo, ao falarmos das *residualidades* do Diabo medieval e vicentino na obra de Ariano Suassuna e sua concepção acerca desse personagem em plena contemporaneidade.

### 3.4 Os Resíduos do Diabo Vicentino no Teatro de Ariano Suassuna

O Diabo, ser que foi representado de formas diversificadas na mentalidade do povo cristão durante a Idade Média, chegou ao solo brasileiro na bagagem cultural dos colonos e dos padres jesuítas que para cá vieram. Como vimos, no teatro composto e realizado no Brasil do século XVI, ele foi representado com caracteres que o marcaram ao longo do tempo, quase da mesma forma como era representado no teatro europeu, sofrendo apenas algumas variações. Nesse momento, daremos ênfase ao personagem criado ou recriado por Ariano Suassuna; um Diabo que se enraizou na cultura popular e erudita do povo brasileiro mantendo-se vivo e atualizado no Romanceiro do Nordeste Brasileiro; um *Diabo residual*.

Começamos nossa análise pelo *Auto de João da Cruz*<sup>370</sup>, cuja importância se dá por ser a primeira peça diretamente ligada ao Romanceiro Popular, em razão de encontrarmos nela referências às narrativas populares como a *História de João da Cruz*, a *História do Príncipe do Reino do Barro Branco e a Princesa do Reino do Vai-não-Torna* e *O Príncipe João Sem Medo e a Princesa da Ilha dos Diamantes*, dos quais são autores, respectivamente, Leandro Gomes de Barros, Severino Milanez da Silva e Francisco Sales Areda. Também por trazer em seu contexto elementos retirados de outras peças como o *Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*, *O Castigo da Soberba*, *Torturas do Coração* e *A Pena e a Lei*.

---

<sup>370</sup> Para análise desse primeiro espetáculo, teremos como base de pesquisa e leitura o texto inédito fornecido por Ariano Suassuna à pesquisadora Maria Ignez Moura Novais, que segue como apêndice da dissertação de mestrado intitulada *Nas Trilhas da Cultura Popular: o teatro de Ariano Suassuna*. Segundo a pesquisadora “embora o texto não se encontre em sua versão definitiva, foi cedido pelo autor para que se tenha idéia da evolução de sua obra” (NOVAIS, Maria Ignez Moura. *Nas Trilhas da Cultura Popular: o teatro de Ariano Suassuna*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1976, p. 157).



O *Auto de João da Cruz* é um texto teatral cujo tema central é o ser humano e suas eternas contradições. Na obra, João da Cruz é movido por duas forças contrárias ao seu ser: o Bem e o Mal. João é um homem humilde, filho de pessoas simples do sertão. Um dia, cansado da miséria em que vivia, sentindo-se movido pela ambição e pela gana de poder, faz uma espécie de pacto com as forças do mal, representado pelo Cego e pelo Guia. Ele busca superar a pobreza e, para tal intuito, afasta-se por livre vontade da proteção divina. Troca de nome e passa a se chamar de João Sem Medo. A ambição o comanda e o torna cego diante das circunstâncias que vão ocorrendo no desenvolver do auto como a morte da mãe e a do pai. Ao longo da peça, ganha fama e poderes malignos; desce ao Inferno e passa a viver no reino da escuridão. O Anjo da Guarda e o Anjo Cantador tentam ajudá-lo de todas as formas a conseguir o caminho da Salvação. Nesse contexto, aparecem Regina, o Cangaceiro Silvério e outros personagens que tentam trazer João da Cruz para a sua realidade. Depois de muitas reviravoltas, João da Cruz finalmente, na velhice, é dominado novamente pelas forças do bem.

Segundo Maria Ignez Moura Novais, o *Auto de João da Cruz* é uma obra carregada de valores sociais, religiosos e morais; de elementos vivos do Romancero que permaneceram na mente popular e foram unidos às inspirações e criações de Ariano Suassuna, intensificados e apresentados de maneira simples, porém de forma expressiva e eloqüente, de acordo com a crença e a mentalidade do povo do Nordeste do Brasil. Assim afirma a autora:

Há um corpo de valores morais na cultura rústica que se apresenta como padrão de referência ao comportamento e também como meio regulador e controlador da ação. Desta maneira, as virtudes e os personagens podem se apresentar como um quadro de referência daquilo que deve e não deve ser feito pelas pessoas. (...) João da Cruz comete, portanto, muitas faltas, todas elas muito graves. Porém tem alguns momentos de virtude: salva o amigo Silvério da morte dando-lhe o cavalo; sente remorso pelo que fez de mal às pessoas; tem consciência dos erros e quer voltar à casa e trabalhar humildemente; arrependido, renuncia ao mundo e começa a amar Deus; aprende a viver humildemente e a esperar pela morte, pela vida eterna.<sup>371</sup>

Como nosso *corpus* de pesquisa gira em torno da representação do Diabo medieval e suas *residualidades* na obra de Ariano Suassuna, vejamos, nesse momento, alguns fragmentos do *Auto de João da Cruz* em que se faz presente o representante do Mal:

---

<sup>371</sup> Idem, *Ibidem.*, p. 112.

CEGO (numa encruzilhada)  
Onde está o rapaz? É preciso tentá-lo, levá-lo a danação.  
Vamos lá, vamos lá, vamos lá.

GUIA  
Calma, é aqui. Temos que esperar um pouco.

CEGO  
Não posso, não posso nem quero. A ele , a ele, a ele!

GUIA  
Estou tão impaciente quanto você. Mas é preciso esperar que João da Cruz se entregue por si mesmo em nossas mãos. Fique descansado, pois sua vitória também será a minha. Hei de lutar por ela enquanto puder.  
Para mim, é a terra antes de tudo.  
Quero que o céu se curve para as árvores e do mundo se torne semelhante.  
Que não brilhe outra luz que não terrena que a danação é turva e chamejante.  
E que com a terra os homens se contentem, com ela que recebe o sangue e os corpos, a mãe comum das aves e rebanhos.  
Que as casas sejam terra levantada e os homens nada mais que sangue e barro, grande urnas de barro e sangue estranho.

CEGO  
(...)  
Pois quando o céu ao mundo se curvar ficará muito próximo do Inferno, meu trono de vigília e de lamento.  
O mundo, a carne e logo a luz do Inferno onde jazem meu reino e meu tormento.

CEGO  
(...)  
É preciso esperar.  
Eu o tentarei de dentro da cegueira que cobre meus dois olhos e que nasce da cegueira interior, bem mais profunda.

Mediante à leitura desse fragmento, podemos detectar algumas caracterizações importantes do Diabo. Na passagem, ele surge nas personagens do Cego e do Guia. São cautelosos, perversos, astuciosos, tentadores e soberbos; representados como a força maléfica que tenta conduzir a espécie humana ao caminho do Mal; que cega o homem por suas paixões, fazendo-o cometer os pecados capitais, guiando-o pelo caminho das trevas e afastando-o do caminho da luz e de Deus. Ainda sobre o fragmento, observa-se a referência ao livre-arbítrio - “Mas é preciso esperar que João da Cruz se entregue por si mesmo em nossas mãos”, o que nos remete às palavras de Santo Agostinho quando



afirmava: “que essa criatura abstém-se de pecar por sua livre vontade, e isso sem ser forçada por necessidade alguma, mas por si mesma”<sup>372</sup> - e ao seguinte trecho do *Auto da História de Deus*, de Gil Vicente, quando Lúcifer diz: “Onde há força perdemos direito; que o fino pecado há-de-ser de vontade, formando desprezo contra a Majestade”. Além disso, podemos ainda perceber uma referência ao Inferno como sendo o reino do Mal, lugar de tormento, das trevas. Leiamos outra passagem do *Auto de João da Cruz* acerca dos sonhos e dos desejos mundanos de João da Cruz e do pacto com o Diabo que nos reporta à história de Fausto:

CEGO

E então? Fala-se muito por aqui na sua coragem. Você conquistará o mundo, João da Cruz.

JOÃO

Está é minha esperança mais secreta. Hei de conquistar o mundo e tudo o que ele pode dar.

CEGO

Acredito, mas a conquista do mundo é uma coisa tão estranha, João! Que fará você para realizá-lo?

JOÃO

Sonho com barcos, balas, tempestades,  
com a prata das raízes do luar,  
com pedras e florestas incendiadas  
brilhando com seu fogo sobre as águas.  
E sonho sobretudo com esse fogo  
que se despenha do alto das estrelas  
sobre meu corpo e dentro do meu sangue.

CEGO

É um belo sonho, um sonho grandioso, um sonho à altura daquele que você há de ser um dia. Mas para realizá-lo é preciso muita coisa.

JOÃO

Eu tenho a mocidade e a coragem.  
(...)

CEGO

O que vou lhe dizer é segredo, é coisa que fica entre nós dois.  
(...)

Eu tenho a chave.

(...)

A chave que abre a porta.

A porta atrás da qual está o barco.

JOÃO

Obarco?

---

<sup>372</sup> AGOSTINHO, Santo. *O Livre-Arbitrio*. Op.cit., p. 189.

CEGO

Sim, o barco de seu sonho. O barco de cujo mastro feito de diamante você verá o mundo. Dentro dele existem riquezas, sobre as quais você poderia construir seu templo de vitória e de poder.

(...)

JOÃO

Me diga então o que é que você quer em troca da chave.

(...)

CEGO

Vou falar, escute:

existe um reino, duro para os olhos,  
a que os homens repelem por instinto.  
Somente lá a chave ser-lhe-á dada.  
Tem coragem de ver a chama escura  
penetrar no seu sangue, no seu corpo  
até chegar às últimas moradas  
onde o diamante guarda a fonte e as águas?

(...)

Lá, João da Cruz, você terá tesouros,  
tesouros com que nem você sonhou:  
fontes de bronze, pedras, ouro puro,  
tudo aquilo, afinal que se deseja  
e que canta em você no sonho escuro.

(...)

CEGO

Ó poder do meu fogo, abra essa porta!  
Venham, asas de fogo dos demônios!  
Conduzam-nos às placas infernais!

JOÃO

Qual é a dádiva que preciso fazer em troca dela?

CEGO

(...)

Renuncie a seu nome e em troca dele eu lhe darei a chave do poder.  
Renuncie com seu sangue e com sua alma. E receba essa chave se puder. Nem todos podem.

(...)

GUIA

Ó terra, ó mundo, agora é nossa vez. Procurem se apossar de João Sem Medo para que volte ao barro original.

(...)

CEGO

Eu quero o maior bem que possa retirar dele. O dom supremo, o dom de sua alma. De sua alma, de sua alma. Mas convém ir aos poucos para não assustar o nosso príncipe.

Como podemos observar, o Diabo, representado aqui pelo Cego e pelo Guia, tenta a vida de João da Cruz, oferecendo-lhe, conforme o texto, poder e riqueza. João vê-se tentado por uma nova vida, de renúncia e escuridão, voltada para os desejos da carne; uma vida cega pela ambição. Nesse momento do pacto demoníaco e da renúncia da alma humana em troca de poder e luxúria, o enredo se aproxima da lenda antiga de Fausto. Sobre o pacto fáustico, Muchembled aponta:

O tema antigo do pacto infernal assumiu novos contornos com o aparecimento da lenda de Fausto. Esta variante da lenda de Teófilo modificaria de fato, profundamente, a idéia que se podia ter de uma relação com o mal. Pois se Teófilo tinha aceitado assinar com o tentador um contrato entregando-lhe sua alma em troca de um auxílio para tornar-se bispo, ele se arrependeu ao sentir que seu fim estava próximo. E obteve o perdão pela intercessão da Virgem, que obrigou o diabo a devolver-lhe o documento fatal, que logo foi queimado. Sua história tornou-se uma lenda sagrada, desenvolvida em versos latinos a partir do século X.<sup>373</sup>

Outro elemento importante referente à figura do Diabo medieval na obra de Suassuna é o ritual demoníaco, ou seja, o ritual de invocação das coisas maléficas, conforme é apresentado na passagem anterior. Nesse caso, temos a chave como elemento de partida para a condenação de João da Cruz, que vislumbra nela sua riqueza e seu poder.

O autor também faz uma alusão ao Inferno (a gruta) e, assim como Homero e Virgílio, Suassuna conduz seu personagem, João da Cruz, ao mundo infernal, conforme aconteceu com Orfeu, Pólux, Teseu, Alcides, Ulisses, Enéias, que subitamente desceram ao Hades e contemplaram os mortos. Suassuna também utiliza o sono como meio de levar João da Cruz ao reino infernal, semelhante ao que acontece com Enéias na obra de Virgílio. Vejamos um trecho da *Eneida*, o canto VI, que ressalta o assunto em questão:

Compadece-te do pai e do filho, eu te peço, ó benfazeja Sibila (porque podes fazer tudo isto, nem baldadamente Hécate te encarregou dos bosques infernais); se Orfeu pôde reconduzir os Manes da esposa, graças à cítara trácia e a suas cordas harmoniosas; se Pólux redimiu o irmão com morte alternada e tantas vezes torna e retorna por este mesmo caminho; e que direi do grande Teseu? Por que lembrarei Alcides? Também eu descendo do supremo Júpiter. (...)

Depois que Anquises conduziu seu filho a todos os lugares e lhe acendeu o ânimo com o amor da fama que há de vir, falar-lhe então

---

<sup>373</sup> MUCHEMBLE, Robert. Op.cit., p. 151.

das guerras que terá de sustentar, fazer-lhe conhecer os povos laurentes e a cidade de Latino e como poderá evitar ou suportar cada uma das provas.

Há duas portas do Sono: uma, diz-se, é de chifre, pela qual as Sombras verdadeiras encontram saída fácil; a outra, brilhante, feita de marfim refulgente de brancura, mas pela qual os Manes enviam para o céu os sonhos falsos. Anquises, sempre falando, acompanha seu filho assim como a Sibila e os faz sair pela porta de marfim.<sup>374</sup>

Leiamos também uma passagem da obra de Homero, *A Odisséia*<sup>375</sup>, que ressalta a descida de Ulisses ao Hades:

A alma chegou, afinal, do tebano adinho Tirésias,  
com cetro de ouro na mão; conheceu-me e me disse o seguinte:  
“Filho de Laertes, de origem divina, Odisseu engenhoso,  
por que motivo, infeliz, a luz clara do sol desprezaste  
e vieste aqui ver os mortos e a triste região em que habitam?  
Mas, para o lado do fosso retira-te e a espada recolhe,  
para que eu possa do sangue provar e dizer-te a verdade.”  
Disse; afastando-me, a espada de cravos de prata de novo  
pus na bainha.

Podemos ainda verificar, no trecho anterior de Suassuna, a eterna luta do Diabo pela conquista das almas humanas. O autor reporta-nos ao *Auto da Alma*<sup>376</sup>, de Gil Vicente, no qual o Diabo tenta persuadir, enganar e ludibriar a alma de uma jovem donzela oferecendo-lhe luxo e riqueza. Entretanto, como a jovem era seguida pelo Anjo da Guarda, encontrou o caminho da salvação:

DIABO  
Não digo eu, irmão, assi:  
mas a esta tornarei,  
e veremos.  
Toná-la-ei a afagar,  
depois que ela sair fora  
da Igreja  
e começar de caminhar;  
hei-de apalpar  
se venceram ainda agora  
esta peleja.

ALMA  
Vós não me desempareis,

<sup>374</sup> VÍRGÍLIO. Op.cit., pp.113-114; 13-131.

<sup>375</sup> HOMERO. *Odisséia*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002, p. 192

<sup>376</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 1.

Senhor meu Anjo Custódio.  
Ó increos  
inimigos, que me quereis,  
que já sou fora do ódio  
de meu Deus?  
Leixai-me já, tentadores,  
neste convite prezado  
do Senhor,  
guisado aos pecadores  
com as dores  
de Cristo crucificado,  
Redentor.

Da mesma forma, ocorre no auto de Ariano Suassuna. Depois de deixar-se cegar pelas riquezas ilusórias do Mal, de perder quase totalmente a essência do ser e da vida, na hora do julgamento final, João da Cruz consegue a salvação com a ajuda do Anjo da Guarda, do Anjo Cantador, do Peregrino e de Regina. E, ainda no momento final do *Auto de João da Cruz*, depois do combate entre as forças do Bem e as do Mal, os diabos são derrotados e, de modo risível, são humilhados e voltam à condição destinada por Deus: viver na escuridão. O texto a seguir ilustra o assunto:

GUIA

Você foi derrotado. Sua presa está ali de joelhos, rezando com remorso.

CEGO

E você acaso está menos derrotado do que eu? De quem foi o plano do Jardim?

GUIA

Meu, mas ainda tenho esperanças. Para a terra, João não está perdido. Hei de voltar ao ataque e vencerei. Adeus cego. Pode voltar a suas chamadas. Boa sorte de outra vez.

(...)

CEGO

Será que estou perdido? Tenho braços que fazer? Vou matá-lo, pelo menos eu hei de me vingar: hei de matá-lo. Dê-me vista, meu rei, dê-me meus olhos! Venham, forças do mal, baixem meu braço, e que o sangue de João ensope a terra, como um parto da sombra e da maldade, engendrado por mim no seu cavalo!

(...)

JOÃO

Tenho medo. Sou tão fraco diante da tentação!

ANJO DA GUARDA

Agora você já tem mais experiência. Feche-se bem nos muros que Deus fez na sua igreja. Ali você estará seguro contra tudo.  
(...)

CEGO

Minha ora chegou. Mortos ajudem-me!  
Todos aqueles a quem João pisou,  
ressentidos, sedentos e danados!  
Não se chega ao poder daquele modo  
sem que o sangue goteje na coroa.  
Eu os conjuro, ó mortos condenados!

JOÃO

Que visão pavorosa! Estou perdido!

CEGO

Tenho direito a João que se vendeu  
e a quem meu sangue agora amaldiçoa!  
Tenho direito a João que se vendeu  
em troca desse sangue e da coroa!

REGINA

João renunciou ao poder, à glória, a tudo, para salvar o amigo. E deixou tudo isso, depois, para procurar, na gruta, o caminho do arrependimento. Afaste-se daqui, cego maldito! E que o juiz liberte João das chamas imortais desse tormento!

PEREGRINO

Não posso me decidir agora. O ponto essencial da questão não foi resolvido, pois não sabemos como João morreu.  
(...)

REGINA

É possível? Não há uma testemunha?  
Ó surja, amigo oculto, e salve João.  
Eu conjuro as celestes potestades,  
conjuro os tronos e as dominações!  
Ouçam o apelo de quem ama e sofre  
e devolvam-me a vida de meu João!

ANJO DA GUARDA

Eu sei como morreu seu filho, pai.

REGINA

Então fala. João da Cruz se arrependeu?

ANJO DA GUARDA

Arrependeu-se. E morreu dizendo: “saí de casa numa noite de Natal, talvez seja remido no Natal!”

CEGO

(GRANDE GRITO)

Ai! Meus olhos morreram novamente!

Verifiquemos, portanto, no *Auto de João da Cruz*, vários vestígios *residuais* do imaginário diabólico oriundos da tradição pagã greco-romana e da tradição medieval européia, sendo estes elementos vivos que se caracterizam como *resíduos culturais e literários* encontrados com vigor, *permanência* e *atualização* na obra de Suassuna e na *mentalidade* do povo nordestino. São *substratos mentais* que perduraram em nossa cultura através da literatura e da dramaturgia do povo brasileiro.

Passemos nesse momento ao *Auto da Compadecida*, texto teatral em que o Diabo também é representado por *resíduos* oriundos da *mentalidade* cristã medieval e que se enraizaram na tradição popular do Nordeste brasileiro, através do processo de *hibridação cultural e literário* ocorrido em nosso território desde o momento do descobrimento. *O Auto da Compadecida* é considerado uma peça clássica do teatro brasileiro escrita em 1955 e publicada em 1957. Ela foi o marco inicial da trajetória de Ariano Suassuna no cenário do teatro profissional brasileiro. Foi representada pela primeira vez no dia 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, pelo Teatro Adolescente do Recife, sob a direção de Clênio Wanderley. Entretanto, sua notoriedade a nível nacional veio acontecer com a representação da peça no dia 11 de março de 1967, em São Paulo, pelo “Studio Teatral”, sob a direção de Hermilo Borba Filho, no Teatro Natal. A trama é permeada de peripécias mirabolantes. O anti-herói da peça, o “amarelinho” João Grilo, mete-se em infinitas trapalhadas, começadas numa cidadezinha do interior de Pernambuco, Taperoá, e continuadas depois da morte.

Segundo Bráulio Tavares, o *Auto da Compadecida* é uma das obras de Ariano Suassuna de maior comicidade e ao mesmo tempo envolvida de erros humanos, pois nela encontramos traições, histórias mal contadas, grandes e pequenos pecados humanos, trapaças, ganância, avareza, violência e a soberba de alguns personagens. Trata-se de um espetáculo teatral popular com peripécias referentes à mentalidade do povo do Nordeste do Brasil: aventuras, sonhos, ações benéficas e maléficas; a crença no Céu e no Inferno; a presença de Anjos, Diabos, Santos etc.<sup>377</sup>

Contudo, nessa obra prima de Suassuna, encontramos o Diabo, na personagem do Encourado, e seu ajudante, o Demônio. O autor afirma que o Encourado e seu comparsa, o Demônio, são recriações teatrais dos diabos do Romanceiro Nordestino. Segundo o autor, o nome “Encourado” surgiu de sua própria criação, “alusivo à crença sertaneja de que o Diabo costuma se vestir de vaqueiro em suas andanças pelas entradas

---

<sup>377</sup> TAVARES, Bráulio. Op. cit., pp. 85-86.

e encruzilhadas sertanejas”<sup>378</sup>. O Diabo surge, então, no auto de Suassuna, atualizado e com aspectos *residuais* da Idade Média; ser malévolo que tem por objetivo condenar todos os personagens e levá-los ao Inferno. A peça reporta-nos aos autos vicentinos, em que o Diabo conduz ao Julgamento os pecadores, aguardando, em seu benefício, o aumento de almas no Inferno.

Para iniciar a nossa investigação sobre a representação do Diabo no *Auto da Compadecida*, vejamos, nesse momento, um trecho no qual o Demônio surge, anunciando a chegada do Diabo, e dialoga com João grilo, o padre e Severino:

JOÃO GRILO

É, estão todos muito calmos por que ainda não repararam naquele freguês que está ali, na sombra, esperando que nós acordemos.

PADRE

Quem é?

JOÃO GRILO

Você ainda pergunta? Desde que cheguei que comecei a sentir um cheiro ruim danado. Essa peste deve ser um diabo.

DEMÔNIO

(saindo da sombra severo) Calem-se todos. Chegou a hora da verdade.

SEVERINO

Da verdade?

(...)

JOÃO GRILO

Então já sei que estou desgraçado, porque comigo era na mentira.

DEMÔNIO

Vocês agora vão pagar por tudo o que fizeram.

PADRE

Mas o que foi que eu fiz?

DEMÔNIO

Silêncio! Chegou a hora do silêncio pra vocês e do comando pra mim. E calem-se todos. Vem chegando agora quem pode mais do que eu e do que vocês. Deitem-se! Deitem-se! Ouçam o que eu estou dizendo, senão, será pior!

---

<sup>378</sup> SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. Op.cit., p. 185.



Nesse trecho, podemos observar alguns aspectos *residuais* da figura do Diabo medieval na obra de Suassuna. Primeiramente, as caracterizações referentes ao Diabo e seu ajudante – aquele que surge das sombras e que vem para julgar e condenar (o Diabo ocupa a função de juiz, acusador e sentenciador); o cheiro ruim de enxofre; a soberba, eloqüência e a irônia; a perseguição das almas humanas; além disso, faz-se presente o aspecto físico do Diabo adaptado ao imaginário do Nordeste brasileiro, vestido como vaqueiro, ligado às tradições nordestinas - associado ao boi com chifres, rabo e patas. Outra característica marcante é o fato de o Diabo querer igualar-se a Deus e/ou imitá-lo. Segundo alguns teólogos historiadores, como Muchembled, Cousté e, inclusive Russel, essa atitude fictícia de Satã rendeu-lhe o apelido de Macaco de Deus, pois, conforme se lê em Muchembled: “o Diabo apareceu como adicionador, macaco ou imitador (...) ocasionalmente ousou mascarar até mesmo como Cristo ou como a Mãe Santificada de Deus”<sup>379</sup>.

O cheiro de enxofre é outra qualificação importante do Diabo medieval, já que no imaginário cultural medieval o fedor estava relacionado de maneira habitual às exalações do Diabo. Com base na obra de Muchembled:

Senhor da noite, da morte, dos animais repugnantes, dos que se consideravam nascidos por geração espontânea a partir da podridão ou das fezes animais mais fedorentos, do bode, por si mesmo malcheiroso, e manifestando-se por meios de exalação sulfuradas, Satã reinava sobre o olfato. Somente o odor de santidade dos corpos miraculosamente preservados da decomposição escapava a seu domínio, marcando a onipotência de Deus, e abrindo a estreita via do paraíso.<sup>380</sup>

Cheirar mal, como se pode ver, passou a ser uma marca de inferioridade social e de ligação direta com o Diabo. O mau cheiro, na cultura medieval, invocava, ao mesmo tempo, a imagem de Satã, as doenças, os remédios olfativos (perfumes) e os gozos carnis. O nariz captava odores relativos ao prazer e ao terror.

Segundo o *Auto da Compadecida*, os pecados cometidos pelo homem no plano terreno podem levá-lo à condenação. Sendo assim, o homem, diante de seus pecados, de suas fraquezas terrenas, segundo o Encourado, não teria salvação e seu destino seria padecer no fogo eterno assim como o seu séquito de demônios. Leiamos a passagem comprobatória:

---

<sup>379</sup> RUSSEL, Jeffrey Burton. Op.cit., p. 33.

<sup>380</sup> MUCHEMBLED, Robert. Op. cit., p. 133.

SEVERINO

Ai meu Deus, vou pagar minhas mortes no inferno!

BISPO

Senhor demônio, tenha compaixão de um pobre bispo!

ENCOURADO

Ah, compaixão... como pilheria é boa! Vamos, todos para dentro. Para dentro, já disse. Todos para o fogo eterno, pra padecer comigo.

Outro fato interessante é que o Diabo, na tradição medieval, tanto faz medo como faz rir. O riso aparece na cultura popular medieval como uma forma de suavizar a figura demoníaca. Sendo assim, vejamos a seguinte passagem do texto em que João Grilo, utilizando-se de expressões populares, insulta o Diabo e ressalta o riso diabólico medieval:

JOÃO GRILO

Tenho visto poucos sujeitos levar carão e ficar com cara lisa como esse.

ENCOURADO

É, você está muito engraçado agora, mas Manuel é justo e quando ele me entregar vocês, há de ver que com o Diabo não se brinca.  
(...)

MANUEL

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

JOÃO GRILO

Eu logo vi que isso só podia ser confusão desse catimbozeiro.  
(...)

JOÃO GRILO

Pois eu, se fosse o senhor, nunca diria “Graças a Deus!”

MANUEL

Por quê? É uma coisa que todo mundo diz, João.  
(...)

JOÃO GRILO

Pois eu, se fosse Deus, só diria “Graças a mim”.

MANUEL

Pra que, João?

JOÃO GRILO

Pra fazer inveja ao Diabo.

No trecho acima, o riso do Diabo se dá pelos insultos e provocações que João Grilo faz contra o representante do Mal. Ele é chamado de “invejoso”, “catimbozeiro” e de “cara lisa”. Observemos ainda outra passagem do texto em que o Diabo é insultado e chamado de “fariseu”, “filho de chocadeira” e de “Cão”:

COMPADECIDA

É mascara dele João. Como todo fariseu, o Diabo é muito apegado às formas exteriores. É um fariseu consumado.

(...)

JOÃO GRILO

É mesmo, um sujeito ruim desse, só sendo filho de chocadeira!

JOÃO GRILO

(...)Pra mim é até melhor, porque daqui pra lá eu tomo cuidado na hora de morrer e não passo nem pelo purgatório, pra não dar valor ao Cão.

Na *Compadecida*, como vimos, o Diabo assume o papel de acusador, tentando induzir as almas ao caminho do fogo infernal. Da mesma forma ocorre no *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. Na obra vicentina, inicialmente, o Diabo é representado como um ser majestoso. Entretanto, ele sofre desconsiderações e é humilhado pelo parvo, assim como ocorre no *Auto da Compadecida*, através do personagem João Grilo, que o chama de “catimbozeiro”, “invejoso”, “filho de chocadeira” etc. Leiamos o trecho do *Auto da Barca do Inferno*<sup>381</sup> que ilustra a tentativa do Diabo de conduzir o parvo para a barca infernal e os insultos e ofensas direcionados à figura do Mal:

DIABO

Entra, tolaço eunuco,  
Que se nos vai a maré!

PARVO

Aguardai, aguardai, hou-lá!  
E onde havemos nós de ir ter?

DIABO

Ao porto de Lúcifer.

PARVO

Hã?

---

<sup>381</sup> VICENTE, Gil. Vol. II. Op.cit., p. 39.

DIABO

Ao inferno, entra cá!

PARVO

Ao inferno, idéia má.  
Hiu! Hiu! Barca do cornudo,  
Pero vinagre, beiçudo,  
Rachador de Alverca, huhá!  
Sapateiro da candosa!  
Entrecosto de carrapato!  
Hiu! Hiu! Caga no sapato,  
Filho da grande aleivosa!  
Tua mulher é tinhosa  
E há de parir um sapo  
Metido no guardanapo!  
Neto da cagarrinhosa!  
Furta cebolas! Hiu! Hiu!  
Excomungado nas igrejas!  
Burrela, cornudo sejas!  
Toma o pão que te caiu,  
A mulher que te fingiu  
Para a Ilha da Madeira!  
Ratinho da Giesteira,  
O demo que te pariu!  
Hiu! Hiu! Lanço-te uma praga  
De pica naquela!  
Hiu! Hiu! Hiu! Caga na vela,  
Cabeça-de-grulha!  
Perna de cigarra velha,  
Caganita de coelha,  
Pelourinho da Pampulha,  
Rabo de forno de telha!

Como podemos observar, o Diabo vicentino, assim como o Diabo de Suassuna, na tentativa de levar o homem para o Inferno, sofre desconsiderações e também é humilhado. No trecho acima, o Diabo é chamado de “cornudo”, “beiçudo”, “rachador de alverca”, “sapateiro da candosa”, “entrecosto de carrapato”, “filho da grande aleivosa”, “furta cebolas”, “excomungado”, “cabeça-de-grulha”, “perna de cigarra velha”, “rabo de forno de telha”.

O Diabo se faz presente na mentalidade cristã do povo nordestino de forma medieval. O *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, além de remeter-nos aos autos vicentinos, referencia também a dramaturgia de Luciano, *Diálogos dos Mortos*. Leiamos alguns fragmentos da obra de Luciano<sup>382</sup> em que se faz presente os mortos e sua trajetória durante a travessia para o caminho do Bem ou do Mal:

---

<sup>382</sup> LUCIANO. Op. cit., pp. 95-99.

HERMES

Muito bem. Soltem as amarras. Vamos erguer a escada. Levantem a âncora. Estenda a vela e governe o leme, barqueiro. Que façamos uma boa viagem. Por que vocês estão gemendo, seus inúteis, principalmente você aí, o filósofo cuja barba há pouco devastaram?

FILÓSOFO

Porque, Hermes, eu pensava que a alma fosse imortal.

MENIPO

Ele está mentindo. Pelo jeito são outras coisas que o atormentam.

HERMES

Que tipo de coisas?

MENIPO

Ele não mais terá jantares faustosos, não vai sair à noite, às escondidas de todo mundo, com a cabeça encoberta pelo manto, para percorrer os bordéis, e de manhã não vai receber dinheiro em troca de seu saber, enganando os jovens. É isso que o atormenta.

(...)

HERMES

Você é nobre, Menipo. Vamos, nós já completamos a travessia! Vão vocês para o Tribunal, seguindo em frente por aquela estrada reta. Eu e o barqueiro vamos buscar outros mortos.

MENIPO

Boa travessia, Hermes. Vamos seguir em frente, nós também. E então? O que é que ainda estão esperando? Vocês deverão ser julgados e, pelo que dizem, as penas são pesadas! Rodas, pedras, abutres... e vai ser revelada a vida de cada um.

Aqui, assim como na obra de Gil Vicente e na de Ariano Suassuna, deparamo-nos com uma espécie de julgamento em que os mortos também são condenados pelas suas titudes na vida terrena. Na obra de Luciano, Hermes representa as forças sobrenaturais e assume a posição daquele que conduz a alma para o julgamento final.

Portanto, no *Auto da Compadecida*, podemos verificar a existência de fragmentos *residuais* do Diabo oriundos da tradição pagã greco-romana (uma aproximação dos deuses mitológicos e seus caracteres e/ou representações com o Diabo produzido pelo imaginário cristão medieval) e da tradição medieval européia; São *formações mentais* do Diabo que persistiram vivos na *mentalidade* do povo do Nordeste do Brasil e que se caracterizaram como *resíduos culturais e literários* encontrados com vigor, *permanência* e *atualização* na obra de Suassuna. São *substratos mentais* do Diabo que *remanesceram* de uma época para outra, dotados de substância viva e que

perduram em nossa cultura de maneira *atualizada e cristalizada* através da literatura e da dramaturgia brasileira.

Passemos agora a análise do Diabo na *Farsa da Boa Preguiça*, peça teatral, escrita em 1960, baseado em histórias populares e dividido em três atos. O primeiro ato, fundamenta-se num só tempo, numa notícia de jornal e numa história tradicional anônima de mamulengo, conforme explica o próprio autor. O segundo ato também tem como fonte de inspiração uma história popular cujo tema central revela as peripécias de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas. Ariano Suassuna Também serve-se de uma outra história do romancista, de autor anônimo, sobre um homem que perdeu sua cabra. Já no terceiro ato, o autor baseia-se num conto popular, o de *São Pedro e o queijo*, e, numa outra peça de mamulengo<sup>383</sup> chamada *O rico avarento*. Ainda sobre este auto de Ariano Suassuna, Lígia Vassalo afirma o seguinte:

Esta peça em três atos apresenta-se toda em versos livres, com trechos musicais cantados. Contém citações de folhetos, de Camões, da Bíblia e de orações. Cada ato guarda uma certa independência em relação ao conjunto, visto que tem subtítulo próprio (respectivamente “O peru do Cão Coxo”, “A cabra do Cão Caolho”, “O rico avarento”), prólogo e conclusão.<sup>384</sup>

*A Farsa da Boa Preguiça*, assim como o *Auto da Compadecida*, traz um conjunto de personagens que representa à sociedade e seus costumes. Pode ser listado da seguinte forma: Aderaldo Catação, homem rico, trabalhador, ambicioso, astucioso, sedutor e, na velhice, avarento, Dona Clarabela, mulher rica – esposa de Aderaldo Catação -, surpéflua, arrogante, soberba, metida à sábia, adúltera, Joaquim Simão, homem simples, poeta cantador, preguiçoso, de bom coração, Nevinha, mulher simples, casada com Joaquim Simão e fiel ao marido, trabalhadora, de bom coração, boas ações; representando os seres celestiais são os seguintes: Manuel Carpinteiro que representa a figura de Jesus Cristo, Miguel Arcanjo e Simão Pedro, alusivos a São Pedro que negou Cristo por três vezes até o cantar do galo; da parte dos seres infernais aparecem na cena: Andreza, a Cachorra - representando a serpente tentadora do Jardim do Éden e também Lilith -, Fedegoso, o Cão Coxo e Quebrapedra, o Cão Caolho.

---

<sup>383</sup> Segundo Lígia Vassalo, Bráulio Tavares e outros pesquisadores da obra de Ariano Suassuna, relatam que, o teatro de mamulengo ou teatro de bonecos encontra-se nas raízes da criação do autor, pois suas primeiras obras são entremezes feitos sob a influência da encenação com marionetes, destinados à representações do Grupo TEP. Ainda no começo de sua carreira, Ariano sofreu influências dos mamulengueiros pernambucanos Cheiroso, Ginu e Benedito

<sup>384</sup> VASSALO, Lígia. Op.cit., p. 89.

*A Farsa da Boa Preguiça* não é propriamente uma moralidade pura como afirma Ligia Vassalo, mas por estar calcada no entremez *O rico avarento*, também tem a hora do castigo, pois Aderaldo e Dona Clarabela são arrastados pelos diabos e levados ao Juízo Final. Ainda com base nas considerações de Ligia Vassalo, podemos afirmar que a *Farsa da Boa Preguiça*, apesar do título, não chega a ser verdadeiramente uma farsa, pois seu caráter religioso a deixa mais próxima da moralidade. Nessa obra, o riso é provocado pelas ações, pela linguagem informal e pelas atitudes das personagens cuja riqueza e vitalidade rememoram à cultura medieval popular. O baixo corporal e material são imperativos na personagem Dona Clarabela no momento em que os verbaliza com a pureza e a rusticidade do campo. Leiamos o trecho que se segue:

CLARABELA

Ai, que coisa pura! Nunca pensei ouvir isso!  
Andreza, tome aqui esse dinheiro por seu bom serviço.  
E, agora, me deixe só com o poeta!  
Joaquim Simão, gostei muito  
da maneira afetuosa  
com que você me saudou.  
Como vai esse homem belo?  
como vai, com esse corpo,  
com esses braços tão compridos,  
tão angulosos e ossudos?  
Como vai, com essa barriga  
reentrante e inexistente,  
tão popular e tão pura?  
E a sua autenticidade?  
Como vai, com tudo isso  
que, para mim, representa  
tentação e novidade?

Logo no início do espetáculo, aparecem Manuel Carpinteiro, em tom de feirante, Miguel Arcanjo e Simão Pedro. Os três apresentam o prólogo da peça e, na medida em que vão dizendo suas falas, os outros personagens cruzam o palco. Nesse momento, o autor referencia as forças do Bem e as forças do Mal, remetendo-nos imediatamente ao primeiro momento do *Auto da Feira*, de Gil Vicente, no qual Mercúrio, Tempo, Serafim e o Diabo, numa feira, tentam vender e comprar virtudes e/ou pecados humanos. Vejamos primeiro o trecho da *Farsa da Boa Preguiça*:

MANUEL CARPINTEIRO

O cavalheiro pode ver aqui  
- inteligente e culto como é –  
o Fogo escuro, o enigma deste Mundo  
e o rebanho dos Homens em seu centro!  
Que palco! Quantos planos! Que combates!

Embaixo, o turvo, as Cobras e o Morcego.  
No meio, o que esta Terra tem de cego e esquisito.  
Em cima, a Luz Angélica – esta luz mensageira  
com seu vento de Fogo puro e limpo!  
Embaixo, três demônios que aqui passam.

(...)

MANUEL CARPINTEIRO

Agora, me pergunta o cavalheiro:  
“Que tem esse idiota pra mostrar?”  
É simples: duas Cobras venenosas,  
um jacaré terrível,  
e a luta que esses três irão travar  
contra um Pássaro alado e benfazejo!  
A feroz Sucuri do Alto Amazonas!  
O feroz Jacaré do Rio Una,  
e esta Jóia Vermelha, a Ave-do-Paraíso!

(...)

MANUEL CARPINTEIRO

Vamos ver e apurar  
depois se tem um roteiro  
para este caso julgar!  
Vamos, então, começar!  
As Cobras contra o Pássaro de Fogo,  
o Escuro contra a Luz,  
o ócio contra o mito do Trabalho,  
o Espírito contra as forças cegas do Mundo!  
Os homens nesse meio, sepultados  
e ligados às Cobras pelo Mundo,  
pela desordem do Pecado,  
e ligados ao Lume, ao claro, ao solar,  
por um Santo de carne, um Anjo de fogo  
e por aquele que é carne e fogo  
e se chamou Jesus!  
Vai começar! Comecem! Luz!

No fragmento acima, denotamos claramente algumas características que representam o Bem e o Mal. A Luz angelical com seu fogo puro e limpo, o Pássaro de fogo, a Jóia Vermelha, a Ave-do-Paraíso, o Espírito representam o Bem; já o Fogo escuro, as cobras venenosas, o turvo, o morcego, a sucuri, o jacaré, as forças cegas do Mundo, a desordem e o Pecado, representam o Mal. Entretanto, inicialmente podemos observar, alusivamente, a luta entre Deus (as forças do Bem – Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo, Simão Pedro) contra o Diabo (as forças do Mal – Andreza, Fedegoso e



Quebrapedra). Vejamos agora um fragmento do *Auto da Feira*<sup>385</sup> que demonstra a feira santa e seus vendedores e compradores:

MERCÚRIO

Pêra que me conheceis,  
e entendais meus partidos,  
todos quantos aqui estais  
afinae bem os sentidos,  
mais que nunca, muito mais.

(...)

Muitos presumem saber  
as operações dos ceos,  
e que morte hão de morrer,  
e o que há de acontecer  
aos anjos e a Deos,  
e ao mundo e ao diabo.  
E que o sabem tem por fé;  
e elles todos em cabo  
terão um cão pólo rabo,  
e não sabem cujo he.  
E cada um sabe o que monta  
nas estrelas que olhou;  
e ao moço que mandou,  
não lhe sabe tomar conta  
d'hum vintém que lhe entregou.

(...)

TEMPO

E porque as virtudes, Senhor Deos, que digo,  
se forão perdendo de dias em dias,  
com a vontade que deste ó Messias  
memória o teu anjo que ande comigo,  
Senhor, porque temo  
ser esta feira de maos compradores,  
porque agora os mais sabedores  
fazem as compras na feira do Demo,  
e os mesmos diabos são seus corretores.

No texto supracitado, podemos verificar uma aproximação entre os dois autores. Tanto no texto de Gil Vicente quanto no de Ariano Suassuna, é possível encontrar uma “disputa” entre o Bem e o Mal; uma luta contra os desejos do Mundo; desejos estes que podem levar o homem ao Juízo Final e sua condenação aos fogos infernais. Ao modo do que se lê em Suassuna, na Feira do auto vicentino tudo se vende e tudo se compra.

Ainda no prólogo da *Farsa da Boa Preguiça*, Ariano ressalta, através de Simão Pedro, a luta de Miguel Arcanjo contra o Diabo. Assim escreve o autor:

---

<sup>385</sup> VICENTE, Gil. Vol. I. Op.cit., p. 195.

SIMÃO PEDRO  
Você, São Miguel,  
nunca teve, como eu tive,  
de enfrentar mar roncador,  
dando duro na tarrafa,  
atrás do peixe ligeiro,  
fino, veloz nadador.  
O trabalho nas costas nunca lhe doeu!  
Sei que é um Anjo importante,  
corajoso, limpo, claro  
e que ao Demônio venceu!  
Mas você nunca foi homem:  
eu fui um!

No decorrer do texto, Suassuna coloca-nos diante de uma personagem curiosa, a diaba Andreza cujas ações podem ser caracterizadas com as da serpente do Jardim do Édem (aquela que tenta), e até mesmo com Lilith<sup>386</sup>. Andreza tenta a todo custo induzir Nevinha ao pecado do adultério, fazendo com que a mesma se deixe envolver pelos encantos amorosos de Aderaldo Catação. A diaba oferece objetos luxuosos à Nevinha. Esta recusa todas as ofertas e propostas feitas por Andreza, pois afirma ser fiel ao marido. Numa outra situação, Andreza tenta seduzir Joaquim Simão ao pecado do adultério, instigando-lhe a aceitar os prazeres de Dona Clarabela. Andreza é astuciosa, ambiciosa, soberba, sedutora e persuasiva. Tem forma humana, embora se transforme numa cabra, como veremos posteriormente. Leiamos alguns trechos explicativos do que foi comentado:

ANDREZA (À NEVINHA)  
Pois é como eu lhe digo, Comadre:  
não bote essa caçada fora!  
Seu Aderaldo está louco por você!  
Você recebeu o bilhete?  
Olhe, Seu Aderaldo está assim  
feito um cabo de trinchete!  
E é um homem rico, Comadre!  
(...)  
Comadre, deixe de ser mole! Se agarre com Seu Aderaldo  
que é um homem rico e bom!  
Ele me disse que no dia em que você visse  
uma perna de agrado nela,

---

<sup>386</sup> Cortesã sagrada de Innana, a Grande Deusa Mãe, enviada por esta última para “seduzir os homens na rua e levá-los ao templo da Deusa”. Na literatura, ela recebe a denominação de “revoltada”, que, na afirmação de seu “direito à liberdade e ao prazer, a igualdade em relação ao homem, perde a si própria, assim como perde aqueles que encontra”. Mulher sensual e fatal. Ela aspira a supremacia e ao poder. BRUNEL, Pierre. Op.cit., p. 583.

ganhava uma carroça carregada de batom!

NEVINHA

Nossa Senhora me guarde dessa pintura de Satanás!

(...)

ANDREZA

Comadre, deixe de ilusão!

Você não está vendo que aquelas besteiras  
que Joaquim Simão faz não valem nada?

Tudo isso, foi coisa arranjada!

Foi Seu Aderaldo que arranjou, para agradar você!

Foi tudo pra ver se você via duas pernas  
um bucho e um pescoço de agrado nele.

Se você não facilita, está perdida a caçada:  
você e Joaquim Simão terminam ficando sem nada!

(...)

ANDREZA (À SIMÃO)

Bom dia, Seu Simão!

(...)

SIMÃO

Então, o que é que vem ver aqui?

Por que não deixa minha casa em paz?

Só vive na minha porta, cheia de cochichos para minha mulher,  
parecendo um Anjo mau...

ANDREZA

Um dia, o senhor saberá! Agora, por enquanto,  
o que vim fazer foi lhe dar um recado.

A tal Dona Clarabela engraçou-se do senhor,  
porque, não sei, Seu Simão!

E quer saber, pela última vez,  
se o senhor topa a parada dela, ou não!

SIMÃO

Ah, já entendi tudo, então!

Quer dizer que o trabalho da senhora é esse, hein?

É por isso que a senhora vive aqui pelos cantos,  
cochichando com minha mulher, hein?

Quer ver se enrola a minha, Nevinha,  
enquanto me arranja a outra, hein?

ANDREZA

(...)

O fato, mesmo, Seu Simão,

é que você é um frouxo de marca maior!

Está é com medo de topar Dona Clarabela  
porque nunca viu uma mulher fogosa como aquela!

Os fragmentos acima mostram-nos uma personagem cheia de artimanhas e astúcias. Nesse caso, o autor faz dela uma representação do Diabo na forma feminina.

Andreza, assim como a serpente do Paraíso que tentou Adão e Eva, faz de tudo para ludibriar, primeiramente, Nevinha e, logo em seguida, Simão - embora não tenha tanto sucesso em suas ações. Nela, predomina a idéia do pecado. Ela pratica a luxúria, a vaidade e o orgulho. No caso de Andreza, temos uma visão negativa da mulher como sendo aquela detentora de natureza sombria, estando bem próxima do Diabo. Sobre a ligação do sexo feminino com o Diabo, vejamos a seguinte citação de Muchembled:

Os médicos viam na mulher uma criatura inacabada, um macho incompleto, daí sua fragilidade e sua inconstância. Inútil, canhestra e lenta, desavergonhosamente insolente, mentirosa, supersticiosa e lúbrica por natureza, segundo inúmeros autores, ela só era movida por movimentos de seu útero, do qual procediam todas as suas doenças, sobretudo sua histeria. (...) Entre os trópicos religiosos tratados, que representam três quartos desse corpus, predomina a idéia do pecado. A mulher o pratica desavergonhosamente: primeiro o da luxúria, o mais freqüente mostrado, depois a inveja, a vaidade, a preguiça e por fim, o orgulho. (...) No universo em preto e branco dos doutos, a natureza feminina pertencia ao lado sombrio da obra do Criador, estando mais próxima do Diabo que o homem, inspirado por Deus.<sup>387</sup>

Andreza ainda é representada, no texto de Suassuna, com nomes animais e formas híbridas. Leiamos:

SIMÃO (À ANDREZA)  
Que é isso? Que cara, Ave!  
Andreza parece um bicho,  
um desses bichos malignos,  
uma mistura de cobra,  
morcego e sapo hidrofóbico!

SIMÃO (À ANDREZA)  
(...)  
Só vive na minha porta, cheia de cochichos para minha mulher,  
parecendo um Anjo mau...  
(...)

FEDEGOSO  
Ah, cabra dos seiscentos diabos!  
É possível que ninguém queira uma cabra?

ANDREZA  
Chegou a hora da Porca  
que amamenta seus Morcegos  
com leite da Sapa podre!  
É a hora desgraçada

---

<sup>387</sup> MUCHEMBLED, Robert. Op.cit., pp. 98-99.

da infâmia e da desordem,  
do fogo que queima o sangue,  
da demência alucinada!

(...)

Andreza? Andreza, o quê?  
Está falando com a Cancachorra,  
a Diaba de leite preto,  
do sangue e da confusão,  
que aleita um Bode e um Macaco  
no lugar da solidão!

Portanto, podemos observar nesse texto que, a personagem Andreza simboliza na forma feminina o Diabo medieval, pois ela está sempre relacionada a animais que representavam o Diabo na Idade Média, segundo a mentalidade do povo cristão, uma vez que, o macaco, o porco, a cabra, o bode, o morcego, o sapo, o cão preto, a cobra são formas pelas quais o Diabo mais se metamorfoseia e que melhor representam a ligação com o Mal. São animais também ligados aos rituais do Sabat e a outras manifestações malignas. Assim, podemos denotar na personagem Andreza *resíduos* do Diabo medieval que, mediante o processo de *hibridação cultural*, fixou-se profundamente nas raízes do povo brasileiro, fazendo-se presente na *mentalidade* do povo do Nordeste do Brasil com caracteres que *remanesceram* de uma época para outra, como material vivo e *atualizado*.

Passemos agora aos outros diabos que aparecem na farsa. Trata-se de Fedegoso e Quebrapedra:

FEDEGOSO

Agora, aqui, convém  
que o Mal assuma a roupa e o tom do Bem!  
Ei, meu senhor! Acorde, por favor!  
O senhor desculpe a chateação,  
mas sabe me dizer onde mora  
o poeta Joaquim Simão?

SIMÃO

Simão é este seu criado! A casa é essa, aí!

FEDEGOSO

E onde é que posso encontrar, santo homem,  
a senhora Dona Clarbela Catacão?

SIMÃO

Aí, mesmo, em minha casa. Tá, eu nunca tinha visto  
uma cobra assim, vestida de Frade: agora já posso dizer que vi!

(...)

FEDEGOSO

Eu cheguei de Campina agora mesmo:  
sou do Convento Franciscano Lagoa Seca.  
Sem uma pessoa de confiança para o mandado,  
seu marido recorreu a mim.  
Ele não deixou com a senhora um cheque assinado?

CLARABELA

Deixou, santo homem!

FEDEGOSO

Ele mandou dizer que o dinheiro tinha chegado.  
Mandou este peru que comprou na rua  
e disse que a senhora mandasse matá-lo  
para que vocês dois comemorassem, juntos,  
na noite de hoje e com muita alegria  
a chegada do dinheiro!  
(...)

CLARABELA

Ah, é! Só um gesto desse! Comemorar uma coisa,  
desse jeito e com a mulher! Que coisa pura!

FEDEGOSO

Pois ele mandou fazer uma coisa mais pura ainda:  
disse que a senhora mandasse o cheque por mim,  
porque ele precisa pagar logo aos homens do gado  
e concluir todo o negócio!

CLARABELA

Tome, o cheque está aqui! Ainda está quentinho,  
estava guardado bem juntinho do meu coração.  
Leve lá para Aderaldo essa jóia valiosa  
e diga a ele que eu estou ansiosa,  
santo homem, para que tudo saia como ele quer!  
(...)  
Então vá e leve, para ele não ficar esperando  
reze por mim, santo homem!

FEDEGOSO

Rezarei! Faça outro tanto por mim, santa mulher!  
(...)

QUEBRAPEDRA

Cadê Seu Aderaldo?

SIMÃO

Saiu agora mesmo. Mas essa é a mulher dele.

QUEBRAPEDRA

A Senhora é que é Dona Clarabela?

CLARABELA

Sou!

QUEBRAPEDRA

Vim correndo, mandado pelo Delegado!  
o carro em que o tal Frade ia  
estourou um pneumático na estrada,  
e ele foi pegado!

CLARABELA

Graças a Deus, meu Deus!

QUEBRAPEDRA

Já está todo mundo na delegacia, com o Frade preso,  
e o Delegado mandou dizer que a senhora  
mandasse o peru, para fazer-se o inquérito!

CLARABELA

Está aí, pode levar!

ADERALDO

Parece que o caso é sem jeito.  
A polícia disse que não pode fazer nada!

CLARABELA

Não pode? E não pegaram o ladrão?  
(...)  
E quem era aquele calunga de caminhão?  
O que é que quer dizer tudo isso?

SIMÃO

Quer dizer que devem ter rogado na senhora, Dona Clarabela,  
a tal praga de urubu:  
já tinham perdido o cheque,  
perdeu-se, agora, o peru!  
(...)

MIGUEL

O moleque do Cão Coxo, disfarçado de Frade,  
acabou com o dinheiro do Rico  
e, em troca, um peru deixou.  
Depois, chegou o Cão Caolho,  
disfarçado de calunga de caminhão:  
de volta, o peru levou.  
Mas, com o que ainda ficou,  
Aderaldo tudo de novo começou.  
(...)

SIMÃO PEDRO

Acho bom. Com as ruindades desse Rico,  
o Cão já está podendo dele se aproximar!  
Se o negócio continua assim,  
não vai dar bom não, vai aruinar!

Mediante à leitura dos fragmentos, podemos assimilar algumas artimanhas do Diabo: ele se disfarça, num primeiro momento, de Frade para tirar melhor proveito da situação. Astucioso em suas maldades e engenhoso, o Diabo entra em cena e rouba o cheque de Aderaldo e Dona Clarabela. Temos aí, então, o Diabo enganador e cauteloso. O macaco de Deus (aquele que tenta assemelhar-se à figura divina, assumindo assim uma forma angelical). Num segundo momento, ele reaparece e, mais uma vez, acaba por iludir e enganar Dona Clarabela, roubando-lhe o peru. A ação da cena, além de mostrar um diabo enganador, revela também um diabo cômico e irônico diante de suas ações. Outro elemento interessante, nesse contexto, são os nomes dos dois diabos. O primeiro se chama Fedegoso (Fede - que pode simbolizar o fedor do Diabo, o cheiro de enxofre; e Goso – que simboliza, através da sonoridade da palavra, a sedução, o sexo, a fertilidade); o segundo, atende pelo nome de Quebrapedra (podendo simbolizar a destruição; a queda). Fedegoso também é chamado pelo nome de Cão Coxo (que pode ser uma alusão ao deus Hefesto, da mitologia grega, esposo de Afrodite; o único deus defeituoso; filho de Zeus e Hera). Já Quebrapedra atende pelo nome de Cão Caolho (que pode ser uma referência alusiva aos Ciclopes: o que tem um grande olho redondo). Portanto, no fragmento acima, há *resíduos* da tradição greco-romana e da tradição medieval na representação do Diabo na obra de Suassuna que se enraizaram na *mentalidade* do povo brasileiro através de *substratos mentais* que permaneceram vivos na dramaturgia nordestina.

Na *Farsa da Boa Preguiça*, Ariano retoma a representação do Diabo como vaqueiro, da mesma forma que no *Auto da Compadecida*. O vaqueiro faz parte de um conjunto de histórias populares do Nordeste brasileiro em que o Diabo aparece disfarçado, assustando e tentando a vida do homem do sertão. Leiamos um fragmento que ressalta o assunto em questão:

SIMÃO PEDRO  
Será que esses dois Vaqueiros têm parte com o Cão?  
Cuidado, velho Simão!  
Ficam de costas pro meu lado o tempo todo!  
E essa cabra? Será que tem parte com o Diabo?  
Vou fazer uma cruz, de repente:  
se ela estoura, eu desabo!  
Cruz!

Ariano Suassuna, de maneira cômica, ressalta ainda a relação de carnalidade entre a mulher e o Diabo. É o que acontece, por exemplo, quando Fedegoso e



Quebrapedra, respectivamente, aparecem vestidos de Vaqueiro e agarram ardentemente Dona Clarabela. Nesse caso, a vítima não tem a menor consciência de haver sido escolhida para ser companheira do Diabo. Seduzida por ele, além de entregar seu corpo, entrega-lhe também seu sangue e sua alma. Vejamos as seguintes passagens nas quais os diabos se relacionam carnalmente com Dona Clarabela, esta se mostrando cheia de luxúria, deixando até mesmo um dos diabos admirado:

FEDEGOSO

Clarabela, meu pecado!  
Com mulheres de seu tope,  
meu estilo é agarrado,  
meu agarro é no aperto,  
meu aperto é apressado!  
Ai, donha!

CLARABELA

Calma! Mais devagar, Fedegoso!  
Espere, ao menos, que eu me disponha!  
Mas o que me agrada mais em você  
é mesmo a brutalidade!  
Fico toda alvoroçada!  
Acho a brutalidade uma coisa tão refinada!  
Você não acha?

FEDEGOSO

Sei lá! O que eu quero é você,  
seu corpo, seu sangue, sua alma!

CLARABELA

Ah, como tudo isso é refinado,  
como é belo e delicado!  
Então você quer até minha alma, heim?  
Não se contenta mais com meu corpo,  
quer também se apossar da alma!  
(...)

QUEBRAPEDRA

Você está muito fogosa!

CLARABELA

Estou anciosa por travar  
conhecimento com você!  
Será uma novidade! Nunca fui abraçada  
por um homem, assim, da vista furada!  
Deixe eu olhar seu olho cego, deixe!  
Será uma sensação nunca experimentada!  
Tenho a impressão de que aí, debaixo desse pano,  
você guarda algo grosseiro e vergonhoso  
Que me deixa muito curiosa excitada!

Será que sai fogo, do seu olho?  
Espere! O que é que você tem?  
Será que eu disse alguma coisa que não convêm?

QUEBRAPEDRA

Nunca mais diga isso, desavergonhada!  
Eu mato você, sangrando,  
como quem sangra uma cachorra ruim!  
Faço assim, quer ver? Você quer ser sangrada?

Na parte final do texto, o Diabo também é representado como Juiz e acusador; soberbo e amedrontador. Fedegoso, Quebrapedra e Andreza surgem em cena bodejando e reclamando a alma de Aderaldo Catação e de Dona Clarabela. Eis aqui, um discurso metareferencial ao bode, uma vez que este animal, durante a Idade Média, esteve ligado diretamente a uma das formas mais comuns do Diabo. Além disso, o bode, na tradição grega, esteve relacionado à tradição dionisíaca e ao teatro, o que reforça mais ainda o discurso do autor no auto. Outro discurso metareferencial aparece no texto quando as personagens Clarabela e Aderaldo questionam a existência do Demônio, de Deus, do Bem e do Mal. Para eles, esses conceitos e questionamentos são “coisa mais anacrônica”, “filosofia mais medieval”. Suassuna também faz uma pequena descrição do Inferno, sendo este o lugar da “solidão”, do “sofrimento” e do “fogo queimoso”. Mais uma vez ressaltando os nomes diversos com que são designadas as figuras diabólicas como “Cão”, “Catingoso”, “Diabo do Inferno”, “Cão Coxo”, “Cancachorra”, “Satanás”. Leiamos os fragmentos abaixo:

FEDEGOSO

Chegou a hora das trevas,  
chegou a hora do sangue,  
do lodo e dos esqueletos!

QUEBRAPEDRA

É a hora do morcego,  
do sapo e do bode preto!

ANDREZA

É a hora do castigo  
para o servo do pecado,  
pro teto de sua casa,  
pra telha do seu telhado.

OS TRÊS

É hora, seu desgraçado!  
É hora, Seu Catação!

SIMÃO

Ai, Seu Aderaldo!  
Chame por Nossa Senhora e corra!  
Corra, que é o Cão!

ADERALDO

Olhe a besteira do Simão!  
“Corra, Seu Aderaldo! Corra, que é o Cão!”  
É o Cão nada, é um bode! Que Cão que nada!  
Não existe o Cão! Isso é coisa medieval e superada!

FEDEGOSO

Bé-é-é! Puf! Puf!  
(...)

FEDEGOSO

Mas sou, mesmo, é um Diabo do Inferno,  
o Diabo em que você não acreditava  
e que veio agora buscar você!

(...)

Mas eu sou é o Cão Coxo,  
um dos secretários do Cão Chefe do Inferno!

Ba-â-â! Puf!

Puf!

(...)

ANDREZA

Andreza? Andreza, o quê?  
Está falando com a Cancachorra,  
a Diaba de leite preto,  
do sangue e da confusão

(...)

FEDEGOSO

Como chefe desta patrulha do Inferno,  
vim avisá-lo: você e sua mulher, Clarabela,  
só tem sete horas,  
venho buscar você e ela!  
Se, daqui até lá, você achar  
quem reze, por vocês dois,  
um Pai Nosso e uma Ave Maria,  
apesar de todos os nossos feitiços e encantos  
você escapam, por causa  
da Comunhão dos Santos!  
Se não acharem,  
vão para a infâmia da solidão,  
do sofrimento no fogo  
queimoso e amaldiçoado!

ADERALDO

Estou atolado!

(...)

CLARABELA

Mas será que essa história do Demônio

é verdade, mesmo, Aderaldo?  
Será verdade, mesmo, essa história  
de Deus e Demônio, de bem e de mal?  
Que coisa mais anacrônica?  
Que filosofia mais medieval?

ADERALDO  
Anacrônica, é? Medieval é?  
Pois olhe aí, pra trás de você  
que você vai ver!  
(...)

CLARABELA  
Aí!

Vejam ainda algumas passagens da última cena em que Aderaldo, Clarabela, Simão, Nevinha, Manuel Carpinteiro, Miguel Arcanjo e Simão Pedro entram em conflito com os diabos. Nesse momento da obra, o riso toma conta da cena. Dessa forma, conforme os fragmentos abaixo, os diabos são ridicularizados, humilhados, xingados e derrotados pelos santos. Além disso, há a presença de palavras que se referem ao baixo corporal e ao riso festivo das praças como “Vá peidar pra lá!”, “você se estraga!”, “chapuletada”, o Diabo vai se lascar”, “Corre, canalha!”. Leiamos:

QUEBRAPEDRA  
Seu Aderaldo ficou, amarrado com a mulher,  
os dois vigiados pela Cancachorra,  
já bem perto do Inferno,  
e eu vim pra ajudar!  
Ba-â-â! Puf!

SIMÃO  
Vá pra lá! Vá peidar pra lá!  
Não venha não que você se estraga!  
Dou-lhe uma chapuletada tão da gota  
que você se caga!  
Eita, parece que eles estão me agarrando!  
Valei-me São Pedro, meu padroeiro!  
(...)

SIMÃO PEDRO  
Xarapa velho,  
me sustente essa parada  
com essa desgraçada  
que eu cheguei pra ajudar!  
Brigue de lá  
que eu, de cá, na confusão,  
é Simão e outro Simão,  
e o Diabo vai se lascar!  
(...)

MIGUEL

Desaba, canalha! Acaba essa confusão!  
Desarreda tudo quanto é de Diabo, aí,  
que este aqui é São Miguel  
e esse aí é o Príncipe dos Apóstolos,  
o Chaveiro do Céu!  
Acaba com a confusão,  
que o outro é protegido dele,  
o poeta Joaquim Simão!  
Aqui estou, com minhas legiões,  
meus mensageiros de fogo,  
meus pássaros de Sol, meus Gaviões,  
meu Anjos, meus Arcanjos,  
meus Serafins e Querubins,  
meus Tronos, Potestades e Dominações!

FEDEGOSO

Ai! Corre, que é São Miguel!

MIGUEL

Corre, canalha! Carga!  
Carga de cavalaria nessa canalha!  
São Jorge, cerque por lá,  
que eu garanto a retaguarda  
Pelo lado de cá!

Ariano Suassuna, além das ações risíveis mostradas acima, relata também, na fala de São Miguel, a queda de Lúcifer e de toda a sua corte de Anjos do Mal do Reino Celeste. Vejamos o seguinte trecho:

MIGUEL

Eu sonhei com as cortes infernais!  
Com Satanás, o Arcanjo decaído,  
Luciferino, turvo e reluzente,  
molhado e perseguido das estrelas,  
sendo precipitado eternamente  
no abismo desgraçado e alucinante,  
e ali guardado, insone e sem remédio,  
por uma legião de fogo e bronze  
e por um sol de trevas chamejantes!

Contudo, é importante salientar que o Diabo criado por Suassuna, assim como o que aparece nas peças de Gil Vicente, foi representado com base numa tradição predominante em todo o período medieval, pois durante séculos, a Igreja Cristã projetou na mentalidade do povo medieval cristão suas concepções e paradigmas acerca do representante do Mal, colocando-o sobre o olhar dos teólogos, historiadores, artistas e

atores como sendo um ser híbrido, de nomes diversos, de origens diversas, de atuações diversas, opositor de Deus e Senhor dos Infernos, Anjo decaído.

Nesse contexto da obra de Suassuna, podemos constatar que a figura do Diabo, desde o período medieval, permanece, até hoje, *crystalizada* em nossas mentes, sendo ele representado como aquele ser soberbo, julgador, acusador, setenciador, perseguidor das almas pecadoras, ludibriador, mentiroso e astucioso em ações malélicas; cujo imaginário coletivo o representa quase sempre como um ser que tem chifres, rabo, cheiro de enxofre; aquele ser multiforme. Essas características permanecem *atualizadas* no imaginário cristão do povo brasileiro, em especial no Nordeste do Brasil.

*As Conchambranças de Quaderna* é a última peça na qual encontramos o Diabo como personagem. Escrita em 1987, é a junção de três obras curtas do autor: *O caso do coletor assassinado* (narrativa verídica), o *Casamento com cigano pelo meio* (narrativa de cunho verídico) e o entremez *A caseira e a Catarina* (que tem como fonte primária o entremez *O Processo do Diabo*)<sup>388</sup>. A peça é dividida em duas partes, ou dois atos, sendo o primeiro o *Casamento com cigano pelo meio* e o segundo *A caseira e a Catarina*, no qual se tem o Diabo como personagem. A ação teatral desenvolve-se através das artimanhas da personagem Quaderna que assim como João Grilo, tem a solução para quase tudo. Constatamos novamente que Suassuna vai buscar no Romanceiro Popular as fontes para a criação de mais um texto, trazendo à cena as narrativas dos folhetos, amalgamadas com histórias tradicionais do povo.

O texto em análise é inteiramente cômico e com situações inusitadas. A primeira parte conta a história confusa de duas irmãs que querem se casar, Aliana e Mercedes, com seus respectivos noivos, Laércio, sobrinho de Quaderna, e Quintino Estrela, um forasteiro que mora fora de Pajeú. No transcorrer da história há uma troca de noivos causando assim grande confusão. Outros personagens envolvem-se na trama como o Cigano - vendedor de cavalos -, Aristides, amigo de Quintino, Seu Corsino, o pai das noivas e Comadre Perpétua, mãe das noivas. Através das armações de Quaderna, Aliana acaba casando com Quintino Estrela; Mercedes com Laércio. Já a segunda parte da peça, *A caseira e a Catarina ou o Processo do Diabo*, ato que mais nos interessa, começa com um defunto num caixão que se encontra num canto da sala do Cartório Sertanejo. Na cena, estão presentes o Juiz Doutor Rolando, Quaderna e Adélia. Logo em seguida, entra Dona Júlia e o Advogado Ivo Sapo. Dona Júlia, enfurecida, deseja se

---

<sup>388</sup> VASSALO, Ligia. Op.cit., p. 22.

separar do marido, Manuel, pois esta, a Caseira, descobre que o mesmo tem um caso com uma certa Catarina, mulher da vida, que se chama Carmelita. Depois, para aguçar a situação, chega Frei Roque e Manuel. O rebuliço maior ocorre quando chega Carmelita, com uma navalha na mão, tendo por objetivo tomar o porco que está com Adélia. Ardendo de raiva, Júlia enfrenta Carmelita, Manuel, o juiz, o advogado e Frei Roque. Ela diz ter feito um pacto com o Diabo e que o mesmo, invocado por ela, viria para resolver a situação e levar para o Inferno Carmelita e Manuel. Vejamos alguns trechos da obra de Suassuna sobre a intimação, invocação e o pacto com o Diabo feito por Júlia:

JÚLIA

O senhor garante que cita essa Catarina? Que ela vem aqui no Cartório e que se desmoraliza na frente de todo mundo?

IVO

Garanto! A questão, Dona Júlia, é a senhora pagar! A senhora me pagando, eu cito até o Diabo!

JÚLIA

Fico muito satisfeita que o senhor me diga isso, porque era exatamente o Diabo que eu ia pedir agora para o senhor me citar!  
(...)

IVO

E como diabo é que eu posso citar quem nunca existiu? Dona Júlia, o Diabo não existe!

JÚLIA

Não existe o quê? Como é que não existe, se todo mundo sabe que ele berra, que tem rabo, casco, chifre, e que aparece às pessoas?

IVO

Dona Júlia, isso é conversa que as pessoas religiosas inventam para intimidar o povo e ficarem com prestígio!  
(...)

JÚLIA

Pois seja ateu ou não seja, hoje, aqui, o senhor vai citar o Diabo!

IVO

Cuidado, o Juiz vem chegando!

JÚLIA

Cuidado? Cuidado o quê? Se é ele quem vai fazer o que eu quero! O senhor vai requerer, mas quem vai citar o Diabo é ele.

Na fala de Júlia, lemos algumas características comuns à representação do Diabo como um ser que tem chifres, rabo, casco e que berra. Qualificativos estes que, com o passar do tempo, permaneceram vivos na *mentalidade* do povo cristão. São *resíduos* do

Diabo medieval, constantes na bagagem cultural de nossos descobridores, que para cá vieram e se *crystalizaram* na tradição do povo brasileiro. Além disso, a personagem ainda afirma a existência do Diabo e, de imediato, faz uma intimação (invocação) para que ele resolva a sua situação. Leiamos uma outra passagem do texto cuja a existência do Diabo é ressaltada por parte de Dona Júlia, bem como o pacto, a intimação e a invocação:

JÚLIA

(...)

Eu fiquei com tanta raiva ontem, Doutor, que fechei um negócio, um pacto com o Diabo!

FREI ROQUE

Dona Júlia, o que é isso? Você é ateu, é? (sic)

JÚLIA

Que ateu que nada, Frei Roque! Eu não sei que Deus existe?

(...)

Sou do partido de Deus! Acontece que, o que eu queria, ontem, só era possível com o Diabo! Então, quando foi de noite, botei o medo de lado e fiz um negócio com ele!

FREI ROQUE

A senhora perdeu o juízo, foi, Dona Júlia? Perdeu a vergonha? A senhora sabe o que acontece a quem faz pacto com o Diabo? Vai pro Inferno de cabeça pra baixo! Não vai não? Vai! Que negócio a senhora fez com o Diabo?

JULIA

Fiz um contrato pra o Diabo carregar este nojento, meu marido Manuel Sousa! Eu dava ao Diabo a minha alma, contanto que hoje, bem cedo, ele trouxesse Manuel pra casa e depois carregasse ele, abraçado a Carmelita, todos dois para o inferno, ali, devagar, na minha vista, queimando os dois pra eu ver! Como o Diabo não fez isso, quero que o Doutor Rolando mande intimar o Diabo pra vir aqui, se explicar!

JUIZ

Eu não disse que isso ia dar em desordem? Quem já se viu intimar o Diabo?

(...)

IVO

Dona Júlia, isso é um disparate! Eu posso lá, requerer um negócio sem lógica como esse?

JÚLIA

Ah, é assim? Pois não lhe pago nenhum tostão!

(...)



IVO

Doutor Rolando, não tenho outro caminho! Vou requerer! O senhor decida como quiser!

(...)

“Ilustríssimo Senhor Doutor Rolando Sapo, Meritíssimo Juiz de Direito desta comarca-perdida, competente neste pleito. Júlia Torres Vilar Sousa, aqui domiciliada, boa e famosa parteira, Clisterzeira diplomada, casada já de alguns anos, brasileira desbocada, requer a Vossa Excelência que mande citar o Diabo pra que ele venha a juízo! A seu tempo, provará que fez com ele um negócio. E, como não se cumprisse o que lhe tinha pedido em troca de sua alma, quer condenar o Bandido! Que mandem citar o Diabo! Seja na Terra, no Inferno, no fogo do Vento-Seco, nas asas do pensamento! Termos em que, com respeito, se pede deferimento. Taperoá, 24 de agosto, dia do Diabo! Taperoá, terra seca, de outro nome, Batalhão! Terra de pedras e cabras, de gado, Cobra e algodão! Por seu bastante Advogado, Procurador-assinado, Ivo Caxexa Beltrão”.

JUIZ

Então, lá vai tempo! Trancado é que não vou ficar! “O Doutor Rolando Sapo, Doutor Juiz de Direito desta comarca famosa de Taperoá, chamada, Batalhão apelidada, de acordo com a Lei etc, etc. Certifico a todo mundo, do Céu, da Terra, do Inferno, que, atendendo ao requerimento da senhora Júlia Sousa, Clisterzeira-diplomada, ordeno a qualquer dos dois Oficiais de Justiça que assistem nesta Comarca que façam citar o Diabo! Que ele venha aqui! Compareça à audiência marcada, sob as penas que a Lei manda”! Tome, cumpra, Seu Quaderna! Que desordem mais danada!

QUADERNA

Pois sim! O diabo citado!

O pacto demoníaco é um assunto antigo. Ariano já havia contemplado esse tema no *Auto de João da Cruz*. Geralmente, aquele que realiza um pacto com o Diabo oferece sua alma como recompensa. Daí temos como *resíduo* medieval na obra de Suassuna um tema originário das narrativas sobre Fausto. Ainda no fragmento acima, Júlia, movida pelo ódio, faz uma breve descrição do Inferno e de como são tratados os que para lá são designados: “ele, abraçado a Carmelita, todos dois para o inferno, ali, devagar, na minha vista, queimando os dois pra eu ver!”<sup>389</sup> Além disso, temos aqui um fato curioso: a invocação do Diabo em forma de intimação judicial (invocação formalizada), que nos faz remeter à figura do Diabo como Juiz, Acusador etc.

O Diabo, como vimos até agora, costuma receber nomes diversificados. Nesse texto de Suassuna, ele é representado com nomes populares como “Pai da Mentira”,

---

<sup>389</sup> SUASSUNA, Ariano. *As Conchambranças de Quaderna*. p. 39.

“Dragão cego e venenoso”, “cobra-cruel e maligna”, “Diabo Safado”, “Diabo Ordinário” etc. Vejamos:

JÚLIA

Pois seja ordem ou desordem, seja disparate ou lógica, já comecei, vou ao fim! Demônio! Pai da Mentira! Dragão cego e venenoso, Cobra-cruel e maligna! Já que minha alma eu perdi, venha, e, em troca da minha alma, execute o que pedi!

(...)

JÚLIA

Diabo Safado, Diabo Ordinário! Por que não carregou meu marido?

O texto supracitado, além de relatar os nomes populares do Diabo, ressalta também a invocação do Maligno por Júlia. Esse rito ou forma de invocar o Diabo aparece na obra de Gil Vicente, em textos como a *Comédia Rubena* e o *Auto das Fadas*. Leiamos um trecho do *Auto das Fadas*<sup>390</sup> na qual uma feiticeira invoca o Diabo:

FEITICEIRA

Alguidar, alguidar,  
que feito foste ao luar  
debaixo das sete estrelas,  
com cuspinhos de donzelas  
te mandei eu amassar:  
ó cuspinhos preciosos  
de beijos tão preciosos  
dai ora prazer  
a quem vos bem quer,  
e dai boas fadas  
nas encruzilhadas.

(...)

Fel de morto, meu conforto,  
bolo cornudo, vós sabedes tudo,  
bico de pego, asa de morcego,  
bafo de drago, tudo vos trago,  
eu não juro nem esconjuro,  
mas galo negro suro  
cantou no meu monturo.  
E ditas as santas palavras,  
ei-lo Demo vai, ei-lo Demo vem  
com as bragas dependuradas.

Com base no fragmento vicentino acima, podemos perceber uma semelhança com o texto de Suassuna. Isso mostra *os resíduos culturais* herdados da tradição medieval cristã que se enraizaram e se *crystalizaram* na tradição nordestina, revigorada e atualizada. São *substratos mentais* do Diabo medieval e vicentino que encontraram

---

<sup>390</sup> VICENTE, Gil. Vol. V. Op.cit., p. 177.

como fonte de sobrevivência e permanência as narrativas populares do Nordeste do Brasil e, por caminhos diversos, a obra de Ariano Suassuna.

Analisemos agora a parte final da obra, em que o Diabo, de forma cômica, assume o papel de juiz, advogado e acusador. Leiamos os fragmentos abaixo:

JUIZ

Que é isso? Que barulho! Um vulto escuro! É o caixão?

FREI ROQUE

Caixão que nada, Doutor! É O Diabo!

(...)

IVO

Eu também estou vendo o Diabo! Mas é alucinação, tenho certeza! É sugestão coletiva causada pelas palavras que Dona Júlia gritou. Vamos por lógica: se o Diabo não existe, como é que pode aparecer?

QUADERNA

Não existe? Não existe o quê, magrelo safado? Vou lhe mostrar como existo! Vou dar uma prova de quem sou, ressuscitando este morto que está aí!

(...)

QUADERNA

Pedro Cego, eu sou o Diabo! Levante-se do seu caixão! Venham, forças infernais, venham Demônios sangretos! Que sobre o fogo do Inferno! Juntem-se as Carnes defuntas, os Ossos apodrecidos, e erga-se Pedro Cego do caixão em que repousa!

(...)

QUADERNA

Está tudo muito bem, mas vim foi pra carregar Dona Júlia! Chegue, Dona Júlia, Venha! Com o Diabo é sempre assim: invocou, apareceu, prometeu, trocou, pagou! A senhora vai pro Inferno e é agora! (Agarra-a).

JULIA

Ai, ai! Seu Diabo, faça um acordo comigo! Me deixe e carregue o Doutor Rolando. Foi ele quem fez a sua citação!

(...)

QUADERNA

Eu vou pela Lei! Contrato é contrato, e a senhora me prometeu sua alma!

(...)

IVO

Esse contrato foi feito na Comarca?

QUADERNA

Foi!

(...)

IVO

Código de Processo Civil, artigo 148, inciso 1: “A competência do Juiz se prorroga quando o Réu não opuser exceção declinatória de foro”. O senhor opôs?

QUADERNA

Não!

IVO

Então, seu Doutor Diabo, Vossa Excelência desculpe, mas acaba de entrar no meu domínio, o da lógica!

QUADERNA

Esse é meu campo também!

(...)

IVO

Vamos então pela lógica. O senhor acha que minha constituinte Dona Júlia contraiu uma obrigação...

QUADERNA

Acho, não! Ela me prometeu a alma! Foi um contrato bilateral e tácito, não escrito. Código Civil, artigo 1.079. Concorda, Pedro Cego?

PEDRO CEGO

Concordo!

IVO

O senhor não carregou Carmelita nem Manuel, que foi o que Dona Júlia tinha pedido em troca da alma dela! Se é assim, não pode exigir que Dona Júlia lhe entregue a alma de graça! Seu defensor, como homem inteligente, concorda, Pedro Cego?

PEDRO CEGO

Concordo!

(...)

JUIZ

Deferido! O Doutor Diabo não pode mais carregar Dona Júlia, que o invocou, pois não cumpriu sua parte no contrato que firmou!

QUADERNA

Ah, é assim? Pois se não pode ir a cliente, carrego o advogado!

(...)

IVO

Cristo era filho de Deus! Frei Roque, deixe de ser ruim! Me acuda logo, senão não dá tempo!

FREI ROQUE

Dá tempo, dá! Diga: “Renuncio Satanás”!

IVO

Isso é coisa sem lógica! E claro que renuncio! Satanás é quem não quer renunciar a mim! Ai! Ai!

FREI ROQUE

Deixe isso comigo!

(...)

QUADERNA

Frei Roque, se é assim, deixe eu carregar Manuel Sousa!

(...)

FREI ROQUE

Você renuncia Carmelita?

(...)

MANUEL

Renuncio, sim senhor! Mas vá logo, homem de Deus! Lá vou eu!

(...)

QUADERNA

O Frei Roque! Se é assim, se perdi o advogado, a Caseira e seu marido, então deixe pelo menos eu levar a Catarina! Quero Carmelita! (...)

FREI ROQUE

Leve, leve!

CARMELITA

Mas Frei Roque, que maldade! Ai, ai! Frei Roque, me acuda! (...)

FREI ROQUE

Você promete deixar Manuel?

CARMELITA

Prometo!

FREI ROQUE

Então, lá vai! Fora daqui, Diabo besta! Diabo de meia-tijela! Fora, fora! (Tira da cintura o cordão de São Francisco e dá, no Diabo-Quaderna, uma surra. O Diabo dá um estouro e sai) Muito bem! Com a ajuda de São Francisco, a vitória foi completa!

Ao longo do trecho, assinalamos, como já dissemos antes, elementos *residuais* da figura do Diabo como ser supremo e absoluto; ditando leis como se fosse Deus; buscando o que o ser humano tem de mais valioso, a alma. O Diabo, no fragmento citado, entende das leis; dá uma de advogado; assume o papel de Réu; depois coloca-se como juiz e acusador, tentando levar consigo uma alma para o Inferno, por cometimento de pecados e afastamento de Deus e de sua Verdade.

Nessa peça, ainda é *residual* a representação do Diabo como relator dos pecados dos indivíduos transgressores e observador das atitudes humanas, assim como Gil

Vicente o coloca no *Auto da Lusitânia*, no *Auto da Barca do Inferno*, *Barca do Purgatório* e *Barca da Glória*. Para ressaltar o que afirmamos, leiamos o seguinte trecho do *Auto da Lusitânia*<sup>391</sup> que ilustra o assunto:

TODO O MUNDO  
Folgo muito de enganar,  
e mentir naceu comigo.

NINGUÉM  
Eu sempre verdade digo,  
sem nunca me desviar.

BELZEBU  
Ora escreve lá, compadre,  
não sejas tu preguiçoso.

DINATO  
Que?

BELZEBU  
Que Todo o Mundo é mentiroso,  
e ninguém fala verdade.

Além disso, no texto anterior, temos a presença do riso, que acontece quando o diabo é humilhado, derrotado ou enganado por Santos, Anjos e humanos (Frei Roque, a cruz e o Cordão de São Francisco). Eis aqui um elemento *residual* importante que se *cristalizou* na *mentalidade* do povo cristão brasileiro desde século XVI, estendendo-se até os dias de hoje.

No entanto, chegamos à constatação de que a representação do Diabo medieval e seus atos contra os cristãos mesclaram-se *residualmente* à nossa cultura, num processo que poderíamos chamar de *hibridação cultural*, pois Ariano Suassuna valeu-se de histórias populares e folhetos do Romancelheiro Nordesteiro oriundos da *memória coletiva* do nosso povo brasileiro para compor suas obras - sendo que todo esse universo de conhecimento popular encontrava-se enraizado no mais profundo de nossas tradições culturais.

Dessa forma, concluímos que o Diabo, ao longo do tempo, *cristalizou-se* com seu *substrato* cristão medieval profundamente na cultura brasileira. Hoje, verificando o mundo das letras de Ariano Suassuna, encontramos o Diabo com caracteres medievais no âmbito das peças teatrais, dos romances, ou ainda no imaginário popular, como nas

---

<sup>391</sup> VICENTE, Gil. Vol. VI. Op.cit., p. 47.

cantigas dos cantadores de viola, na literatura de cordel e nas demais histórias que foram transmitidas e *atualizadas* de geração para geração. Eis o Diabo, ser imaginário, que, em pleno século XXI, ainda é foco de muitas histórias do povo e de encenações que marcam o universo simbólico do homem contemporâneo.

## II: Considerações Finais

Adentrar numa pesquisa investigativa sobre a figura do Diabo na mentalidade cristã do povo medieval e verificar os *resíduos* da principal representação do mal nas obras de Gil Vicente, do Padre José de Anchieta e de Ariano Suassuna não foi uma tarefa fácil. Contudo, foi gratificante a satisfação proporcionada pelo estudo da representação do Diabo nesses autores que fizeram e continuam fazendo a história da literatura e do teatro a nível mundial, cujas obras representam um amplo campo investigativo, tendo em vista a riqueza temática e cultural de elementos tradicionais da cultura ocidental clássica e medieval que permaneceram vivos e atuantes na memória coletiva do povo europeu e brasileiro em pelo século XXI.

Como podemos observar nesse nosso trajeto, os conhecimentos literários e culturais acerca do Diabo, com o passar do tempo, *cristalizaram-se* na mente do povo cristão com uma pluralidade de caracterizações e representações que se difundiram e migraram por diversas partes do mundo, portando consigo traços *remanescentes* que se presentificaram na contemporaneidade através da via oral ou pela via escrita, num sentido espacial e temporal; traços *residuais* do Diabo que circularam por várias épocas e que chegaram até nós.

Tendo como método de pesquisa a *Teoria da Residualidade Cultural e Literária*, sistematizada por Roberto Pontes e o método comparativo, nosso primeiro objetivo foi elaborar um estudo dirigido à figura representante do Mal, o Diabo, na cultura pagã, que, como vimos no primeiro capítulo, surgiu como um ser mitológico e, mediante às mudanças sociais, culturais e, principalmente religiosas, firmou representação na mentalidade cristã medieval, como opositor de Deus. A partir de então, buscamos averiguar e constatamos os elementos representativos que o edificaram ao longo dos séculos, inclusive no mundo das artes, o teatro, e seus significados culturais e religiosos para a existência do ser humano no mundo, pois o Diabo era tido como aquele que tentava, perseguia, enganava; tinha vários nomes e formas. Foi nesse instigante jogo entre religião, tradição, imaginário e mentalidade que adentramos nos diversos saberes e detectamos a presença do Mal e seus elementos *residuais* nas mais antigas tradições - elo que nos permitiu ligar-se ao teatro de Gil Vicente, ao de Anchieta e ao de Suassuna.

No segundo capítulo, elaboramos um apanhado histórico sobre a história do teatro mundial, da Grécia Antiga à Idade Média. Em seguida, fizemos uma investigação acerca do teatro medieval e do teatro português de Gil Vicente, bem como análises da



representação do Diabo em onze obras importantes do autor: *Auto da Feira*, *Auto da Cananeia*, *Exortação da Guerra*, *Auto da História de Deus*, *Auto da Lusitânia*, *Comédia de Rubena*, *Farsa Chamada Auto das Fadas*, *Auto da Barca do Inferno*, *Auto da Barca do Purgatório*, *Auto da Barca da Glória* e o *Auto da Alma*, obras de importante valor cultural e literário cujo objetivo nosso foi destacar os caracteres marcantes que envolveram o Diabo desde a sua origem e evolução no imaginário cristão medieval e português. Dessa forma, chegamos à conclusão de que, em Gil Vicente, a recriação artística do Diabo ocorreu principalmente por meio de *resíduos* medievais que se projetaram na mentalidade do povo português do século XVI. Nesse conjunto de obras, verificamos que o Diabo vicentino, assim como o Diabo representado durante a Idade Média, era soberbo, arrogante, astucioso, malicioso, tentador, ludibriador, perseguidor; juiz, acusador, sentenciador; pavoroso; cômico; irônico. Outro dado é que a ele foram atribuídos vários nomes: Lúcifer, Satanás, Belial, Belzebu, Dinato, Plutão, Draguino. No imaginário coletivo, também é comum a idéia de que o Diabo tinha cheiro de enxofre; possuía formas híbridas animais; opunha-se a Deus e aos dogmas da Igreja Católica.

Já no terceiro capítulo, fizemos uma investigação, primeiramente, sobre os padres jesuítas no Brasil e a produção teatral quinhentista do Padre José de Anchieta, bem como sua tradição cultural medieval e renascentista e as possíveis representações *residuais* do Diabo vicentino na obra dramaturgica do autor em questão, tendo como base as obras *Na Festa do Natal* ou *Auto da Pregação Universal*, *Na Festa de São Lourenço*, *Na Aldeia de Guaraparim*, *Recebimento que fizeram os índios de Guaraparim ao Padre Provincial Marçal Beliarte*, *Dia da Assunção, quando levaram sua imagem a Reritiba*, *Quando no Espírito Santo se Recebeu uma Relíquia das Onze Mil Virgens* ou *Auto de Santa Úrsula*, *Na Vila de Vitória* ou *Auto de São Maurício*. Assim como no teatro de Gil Vicente, segundo análises do conjunto das obras anchietanas, descobrimos um Diabo extremamente medieval, com poucas variações adaptado à mentalidade do povo cristão que aqui se constituiu com as seguintes representações: nomes referentes aos seres do folclore brasileiro como Guaixará, Aimberé, Saravaia, Tataurana, Urubu, Jaguarauçu, Caborê, Caumondá, Tatapitera, Morupiaruera. O Diabo primava pelos velhos costumes indígenas e ditava, de forma soberana, as ações do mal que se voltavam para o pecado, segundo a concepção cristã da época, sendo consideradas pelos missionários como rituais de sabá, pois se

assemelhavam aos sabás europeus. Outro dado importante é que nas representações de Anchieta e no imaginário coletivo o Diabo era galhofeiro, irônico e astucioso.

Num segundo momento do nosso terceiro capítulo, adentramos no mundo investigativo da produção teatral e cultural contemporânea de Ariano Suassuna. Neste instante de nossa pesquisa, fizemos uma análise comparativa entre a representação do Diabo na obra vicentina e do Diabo nas seguintes obras de Suassuna: *Auto de João da Cruz*, *Auto da Compadecida*, *Farsa da Boa Preguiça* e *As conchambranças de Quaderna*. Nesse conjunto artístico e cultural, verificamos uma aproximação do Diabo criado por Suassuna com o Diabo representado durante a Idade Média e nos textos vicentinos. Detectamos algumas variações com os nomes que se projetaram no imaginário cristão do Nordeste do Brasil: Quebrapedra, Fedegoso, Cão Coxo, Cão Caolho, catimbozeiro, maldito, pai da mentira, Cancachorra, o diabo na representação feminina. Permaneceu ainda o cheiro de enxofre e as diversas formas híbridas animais: cobra grande, porco, morcego, macaco, bode. O Diabo de Suassuna tinha chifres, patas e rabo; figurava-se como vaqueiro para assustar os homens do sertão; opunha-se a Deus e aos dogmas da Igreja Católica; foi xingado, excomungado e enfrentado pela gente simples do sertão e pelos seres celestiais.

Portanto, constatamos que a representação do Diabo medieval e seus atos contra os cristãos mesclaram-se *residualmente* à nossa cultura num processo que poderíamos chamar de *hibridação cultural*, pois José de Anchieta e Ariano Suassuna valeram-se de histórias populares oriundos da *memória coletiva* do povo medieval europeu cristão e do povo brasileiro quinhentista e contemporâneo para compor suas obras, a pesar de todo esse universo de conhecimento popular encontrar-se enraizado no mais profundo de nossas tradições culturais.

Dessa forma, concluímos que a representação do Diabo, ao longo do tempo, *crystalizou-se* profundamente na cultura brasileira com seu *substrato* cristão medieval. Hoje, verificando o mundo das letras do Padre José de Anchieta e de Ariano Suassuna, encontramos-no ainda vivo e atuante no imaginário popular e nas mais diferentes narrativas orais e escritas que foram transmitidas e *atualizadas* de geração para geração. Eis o Diabo, ser imaginário que, em pleno século XXI, ainda é foco de muitas histórias e de encenações que marcaram a história do teatro vicentino, anchietano e suassuniano.

### III: Bibliografia

AGOSTINHO, Santo. *A Cidade de Deus* (Parte I). Trad.: Oscar Paes Leme. 6 Ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Cidade de Deus Contra os Pagãos* (Parte II). Trad.: Oscar Paes Leme. 4 Ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Confissões* - Parte I. Trad.: J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. 17 ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. *O Livre-Arbitrio*. 5 ed. Trad. Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 2008.

ANCHIETA, José de. *Na Festa de São Lourenço*. São Paulo, 1954.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Anchieta: obras completas*. Vol. III. Originais acompanhados de tradução versificada, introdução e notas pelo P. Armando Cardoso S.J. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

\_\_\_\_\_. *Cartas, Informações, Fragmentos Históricos e Sermões*. São Paulo: Editora Itatiaia Limitada: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ALBERTI, Verena. *O Riso e o Risível na História do Pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. 1 volume. Trad.: J. P. Xavier Pinheiro. Prefácio de Raul de Polillo. Rio de Janeiro: São Paulo: Porto Alegre: W. M. Jackson inc. Editora, 1949.

ALVES, Maria Theresa Abelha. *Gil Vicente Sob o Signo da Derrisão*. Feira de Santana: UEFS, 2002.

APULEIO, Lúcio. *O Asno de Ouro*. Trad. Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1958.

ARAÚJO, Jorge de Souza. *Pegadas na Praia: a obra de Anchieta em suas relações intertextuais*. Ilhéus, Bahia: Editora da UESC, 2003.

AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de. *Anchieta, a Idade Média e o Barroco*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa, 1966.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad.: Yara Frateschi. 3 ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

BARROS, Leandro Gomes de. *O cavalo que defecava dinheiro*. Fortaleza: Ed. Tupynanquim, 2006.

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

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad.: Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português da Vulgata Latina por Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2009.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Dialética da Colonização*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRAGA, Teófilo. *Gil Vicente e as Origens do Theatro Nacional*. Porto: Livraria Chardron Casa Editora, 1898.
- BRASIL, Reis. *Gil Vicente e o Teatro Moderno*. Lisboa: Editorial Minerva, 1965.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Vol. I. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. Vol. II. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- BREMMER, Jan. ROODENBURG, Herman. (org). *Uma História Cultural do Humor*. Rio de Janeiro: Record.
- BRUNEL, Pierre (Organização). *Dicionário de Mitos Literários*. 4 ed. Trad.: Carlos Sussekind... [et al]. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA, 2005.
- CADERNOS de Literatura Brasileira*, n. 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil*. Trad.: Carla de Queiroz, São Paulo: T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- CAFEZEIRO, Edwaldo. GADELHA, Carmem. *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.
- CARDIM, Fernão. *Tratados da Terra e Gente do Brasil*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da USP, 1980.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 9 ed., São Paulo, Global Editora, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Geografia dos mitos brasileiros*. 78. vol. da Coleção Reconquista do Brasil, nova série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Tradição, Ciência do Povo*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo*. Record, São Paulo, 1996.
- CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- DUBY, Georges. “Reflexão sobre a história das mentalidades e a arte”. In: *Novos Estudos*. São Paulo: CEBRAP, n.33, julho 1992, pp. 65-75.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano*. 1. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.]
- ELIADE, Mircea. COULIANO P. Ioan. *Dicionário das religiões*. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. Trad.: Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

- EURÍPEDES. *As Bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. Vol. 4. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993.
- FERNANDES, Francisco Assis Martins. *A Comunicação na Pedagogia dos Jesuítas na Era Colonial*. São Paulo: Edições Loyola, 1980.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média – Nascimento do Ocidente*. 4. reimpr. da 2. ed. de 2001. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FLUSSER, Vilém. *A História do Diabo*. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2005.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 50 ed. revista. São Paulo: Editora Global, 2005.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar y Salir de la Modernidad*. (1989). Trad.: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão; trad. da introdução: Gênese Andrade. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4. ed., 1. reimp. São Paulo: EDUSP, 2006.
- GUIDARINI, Mário. *Os Pícaros e os Trapaceiros de Ariano Suassuna*. São Paulo: Ateniense, 1992.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte - tomo I*. Editora Mestre Jou, São Paulo.
- HERNANDES, Paulo Romualdo. *O Teatro de José de Anchieta – Arte e Pedagogia no Brasil Colônia*. São Paulo: Alínea Editora, 2008.
- HELLERN, Victor, NOTAKER, Henry, GAARDER, Jostein. *O livro das religiões*. Trad.: Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HESSEL, Lothar, RAEDERS, Georges. *O Teatro Jesuítico no Brasil*. Porto Alegre: URGs, 1972.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad.: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LAUAND, Jean (Org.). *Cultura e Educação da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- JÚNIOR, Luís Tavares. *O Mito na Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro: tempo Brasileiro, 1980.
- KRAMER, Heinrich, SPRENGER, Flames. *O martelo das feiticeiras: malleus maleficarum*. Trad.; Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.
- LÁFER, Celso. *O Judeu em Gil Vicente*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.
- LE GOFF, Jacques. *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Em Busca da Idade Média*. 2 ed. Trad.: Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.
- LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Trad.: Sérgio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1941.



- LÓPEZ, Andrés José Pociña. *Gil Vicente y Las Naves de los Locos*. Salamanca: Luso-Espanola de Ediciones, 2006.
- LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. Edição Bilíngüe. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo: Ed. Universidade/ UFRGS/ Editora Unesp, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6 ed., São Paulo. Ed. Global, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. “Rastros jacobeus da *Compadecida* de Suassuna”. In: (Org.). *Estudos galegos 5*. Niterói: EdUFF, 2007, pp. 61-75.
- \_\_\_\_\_. “Tradição medieval e “brasilidade” no teatro nordestino”. In: PORTUGAL, Francisco Salinas e MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (Organizadores). *A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións*, 2006, pp. 185-208.
- MARTINS, Elizabeth Dias. "Quem ri de quem em Romagem de Agravados". In: *Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Rio de Janeiro: ABREM/ Editora Ágora da Ilha, 2001.
- \_\_\_\_\_. "O caráter afrobrasiluso, residual e medieval no Auto da Compadecida". In: *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: PUC-Minas: 2003. p. 517-522.
- MARCGRAVE, Jorge. *História Natural do Brasil*. Trad.: Mons. Dr. José Procópio de Magalhães. Edição do Museu Paulista Comemorativo do Cinquentenário de Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1942,
- MATOS, Geraldo da Costa. *O Palco Popular e o Texto Palimpséstico de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad.: Maria Elena O. Ortiz Assunção. São Paulo: UNESP, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa Através dos Textos*. 30 ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- MONTEIRO, Manoel. *D. Ariano Suassuna, Senhor das Iluminogravuras*. Projeto: Paraíba, Sim Senhor! 2. ed. Campina Grande, Paraíba: Gráfica Martins, 2006.
- MOREIRA, Rubenita Alves. “Vestígios de églogas e de autos marianos medievais no Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. Fortaleza: Comunicação ao V Seminário de Língua e Literaturas Estrangeiras da Universidade Federal do Ceará – Centro de Humanidades – Departamento de Letras Estrangeiras, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Residualidad” de églogas, de autos marianos medievales y de novelas picarescas en el Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna. Natal: Comunicação ao X Congresso Brasileiro de Profesores de Español, 2003.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: séculos XII-XX*. Bom Texto, Rio de Janeiro, 2001.
- NAVARRO, Eduardo de Almeida. *José de Anchieta*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

- NOBRE, Freitas. *Anchieta, apóstolo do novo mundo*. São Paulo: Saraiva, 1966.
- NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. São Paulo: EDUSC, 2002.
- NOVAIS, Maria Ignez Moura. *Nas Trilhas da Cultura Popular: o teatro de Ariano Suassuna*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 1976.
- OLIVA, Alfredo dos Santos. *A História do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007.
- OLIVA, César. MONREAL, Francisco Torres. *História Básica del Arte Escénico*. 10 ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- OSCAR, Henrique. Prefácio. In: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34. ed. / 6. imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp. 9-14.
- PAGELS, Elaine. *As Origens de Satanás*. Trad.: Ruy Jungmann. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- PAPINI, Giovanni. *O Diabo*. Paris: Flammarion Editora, 1954
- PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: MEC: Serviço Nacional de Teatro, 1978.
- PONTES, Roberto. *Literatura insubmissa afrobrasílusa*, Rio de Janeiro/Fortaleza, Oficina do Autor, EDUFC, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Residualidade e Mentalidade Trovadorescas no Romance de Clara Menina*. Rio de Janeiro: Comunicação ao III Encontro Internacional de Estudos Medievais, 1999b.
- \_\_\_\_\_. *Mentalidade e Residualidade na Lírica Camoniana*. In: SILVA, Odalice de Castro e LANDIM, Teoberto (Orgs). *Escritos do cotidiano*. Fortaleza: 7 Sóis, 2003, pp. 87-104.
- \_\_\_\_\_. *Três modos de tratar a memória coletiva*. Comunicação. Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada. ABRALIC. BH, 1991.
- \_\_\_\_\_. “Literatura Afrobrasílusa: Tentativa de Conceito”. In: \_\_\_\_\_. *Poesia Insubmissa Afrobrasílusa*. Fortaleza: Edições UFC; Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Em torno de um resíduo: Santa Maria Egípcíaca*. In: II Colóquio do PPRLB - Relações Luso-Brasíleiras; deslocamentos e permanências, 2004, Rio de Janeiro. Programação das Sessões Simultâneas no Liceu Literário Português & Caderno de Resumos. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2004. pp. 23-23.
- \_\_\_\_\_. “O viés afrobrasíluso 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.
- PORTÁCIO, Denílson Albano. “Residualidade e literatura afrobrasílusa na composição do ‘Romanceiro da Inconfidência’”. In: *XVII Jornada de Estudos Lingüísticos – Anais – Volume II*. Fortaleza: UFC/ GELNE, 2000.
- PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. 7 ed. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

- PETERS, F. E. *Os Monoteístas: judeus, cristãos e mulçumanos em conflito e competição*. Vol. II. Trad.: Jaime A. Clasen. São Paulo: Contexto, 2008.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora, 1968
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- PRATT, Oscar de. *Gil Vicente: notas e comentários*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1931.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A Ideologia do Cordel*. 2 Ed. Rio de Janeiro: Editora Brasília/Rio, 1977.
- PROPHET, Elizabeth Clare. *Anjos Caídos e as Origens do Mal*. Trad.: Habib Neto. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Era, 2008.
- RABETTI, Maria de Lourdes. *Teatro e Comichidades: estudos sobre Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.
- RECKERT, Stephen. *Espírito e Letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro Português*. 3 ed. Revista e aumentada. Coleção Saber. Lisboa: Publicações Europa- América, 1967.
- RUSSELL, Jeffrey B. *Lúcifer - O Diabo na Idade Média*. Madras Editora, São Paulo, 2003.
- SALLMANN, Jean-Michel. *As Bruxas Noivas de Satã*. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- SARAIVA, Antônio José. *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. 3 Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1981.
- SOARES, José Carlos de Macedo. *O Teatro Jesuítico* (Aula do Curso de Letras da Academia Brasileira de Letras). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras e Academia das Ciências de Lisboa, 1954.
- SOUSA, Eudoro. *Mitologia I: mistério e surgimento do mundo*. 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988, 1995.
- SOUZA, Laura de Melo e. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- STANDEN, Hans. *Duas Viagens ao Brasil*. Trad.: Guiomar de Carvalho Franco. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2008.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 35 ed., Agir Editora, Rio de Janeiro, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Farsa da Boa Preguiça*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O Santo e a Porca*. 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O Casamento Suspeitoso*. 6 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Almanaque Armorial*. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.



\_\_\_\_\_. "Apresentação". In: \_\_\_\_\_. *Auto da Compadecida*. 34. ed. / 6. imp. Rio de Janeiro: Agir, 2000, pp. 21-22.

\_\_\_\_\_. "A Compadecida e o Romancista Nordestino". In DIÉGUES JÚNIOR, Manuel e outros. *Literatura popular em verso - Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro, MEC – Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, pp. 153-164.

\_\_\_\_\_. *Cadernos de Literatura Brasileira*, nº 10. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro de 2000.

\_\_\_\_\_. "Entrevista a Eleuda de Carvalho", *Jornal da Poesia*, 1997. In: TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

\_\_\_\_\_. "A Arte Popular no Brasil". Rio de Janeiro: *Revista Brasileira de Cultura*, publicação trimestral do Conselho Federal de Cultura, pp. 37-43.

SURGERS, Anne. *Escenografias Del Teatro Occidental*. Buenos Aires: Ediciones Artes Del Sur, 2005.

TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TAVAREZ JÚNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

TELES, Maria J.; CRUZ, M. Leonor. PINHEIRO, S. Marta. *O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente*. Lisboa: GEC Publicações, 1984

TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente - O Autor e a Obra*. Trad.: Álvaro Salema. 2 ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e Ministério da Educação: Livraria Bertrand, 1985.

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

\_\_\_\_\_. (org.). *Teatro Sempre*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad.: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VERGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

VICENTE, Gil. *Três Autos: da Alma, da Barca do Inferno, de Mofina Mendes*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Professor Marques Braga. Vol. I, 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1958.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Professor Marques Braga. Vol. II, 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1959.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Professor Marques Braga. Vol. III, 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1963.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Professor Marques Braga. Vol. IV, 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1963.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Professor Marques Braga. Vol. V, 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1964.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Com prefácio e notas do Professor Marques Braga. Vol. VI, 3 ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1968.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)