

# JOÃO GRILO E O RETORNO DOS MORTOS: MARCAS DO MITO DE ORFEU NO *AUTO DA COMPADECIDA*

**RONALDO VELHO BUENO\***

Universidade de Caxias do Sul (UCS), Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura (PPGLet), Caxias do Sul, RS, Brasil.


Recebido em: 10 nov. 2025. Aceito em: 5 fev. 2026.

Como citar este artigo: BUENO, R. V. João Grilo e o retorno dos mortos: marcas do mito de Orfeu no *Auto da Compadecida*. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 26, n. 1, p. 78-90, jan./abr. 2026. DOI: 10.5935/cadernosletras.v26n1p78-90

## Resumo

Este artigo discute as marcas de proximidade da peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com o mito grego de Orfeu. Além de a obra ser comumente associada aos autos de Gil Vicente e ao teatro espanhol do século XVII, o julgamento de João Grilo orbita o mitema do retorno dos mortos. O debate sobre Orfeu é fundamentado em Bulfinch (2002) e Brunel (2000). A revisão teórica também traz reflexões de Campbell (2004) e Eliade (2002). O *corpus* de análise é focado no terceiro ato do texto de Suassuna, a partir de trechos selecionados que exploram semelhanças e diferenças em relação ao mito.

---

\* E-mail: rvbueno@ucs.br  
 <https://orcid.org/0000-0002-4592-9804>

## Palavras-chave

*Auto da Compadecida*. Mito de Orfeu. Retorno dos mortos.

## INTRODUÇÃO

É difícil falar sobre o *Auto da Compadecida* sem pensar, de imediato, na premiada versão para o cinema, dirigida por Guel Arraes e lançada em 2000. Depois do sucesso de público, dos elogios da crítica e das incontáveis reexibições na televisão, as figuras de João Grilo e Chicó por vezes se confundem com os atores Matheus Nachtergaele e Selton Mello. No entanto, as peripécias da dupla são algumas décadas mais antigas do que o filme — e nasceram em outro formato: o teatro. Escrita por Ariano Suassuna, a peça quase homônima<sup>1</sup> fez sua estreia em setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, no Recife. Desde então, foram dezenas de adaptações, inclusive com nomes de peso, como Milton Gonçalves, passando por palcos do Rio de Janeiro e de São Paulo, antes de chegar às telonas.

Inspirada em histórias populares do Nordeste brasileiro, a peça de Suassuna é frequentemente relacionada à tradição do teatro vicentino, sobretudo com o *Auto da barca do inferno*, de 1517. Ou ainda com o teatro espanhol do século XVII e com os tipos populares da *commedia dell'arte* italiana. Acontece que essas não são as únicas interpretações possíveis. Entendemos que a passagem da morte e do julgamento do anti-herói João Grilo orbita o mesmo mitema<sup>2</sup> de Orfeu: o retorno do mundo dos mortos. Sendo assim, o objetivo central deste artigo é discutir em que medida o *Auto da Compadecida* carrega marcas de proximidade com o mito grego.

Para desenvolver a discussão, a metodologia combina revisão bibliográfica e análise literária. Na próxima seção, vamos descrever aspectos gerais do texto de Suassuna. Abordaremos os principais elementos do enredo, com destaque para a jornada de João Grilo, espécie de Pedro Malasartes do semiárido.

1 A peça de Suassuna é intitulada *Auto da Compadecida*. A versão de Guel Arraes, lançada no formato de minissérie em 1999 e exibida nos cinemas em 2000, teve a inclusão do artigo “o” no título, ficando assim: *O Auto da Compadecida*.

2 Entende-se por mitema a “unidade mínima fundamental de uma estrutura narrativa de natureza mitológica” (Mitema, 2025). Nesse sentido, o mitema de Romeu e Julieta, por exemplo, é o amor proibido; já o de Fausto é o pacto com o diabo. No caso de Orfeu, o mitema é o retorno dos mortos.

Na sequência, discutiremos o mito de Orfeu e suas características, com base em Bulfinch (2002) e Brunel (2000). Dessa forma, será possível identificar marcas de proximidade e distanciamento em relação ao mito grego. Elencamos como *corpus* o terceiro ato da peça, que mostra o julgamento do protagonista, sua absolvição por Manuel (Jesus Cristo) e o desafio imposto para seu retorno à vida.

## DA MALANDRAGEM AO TRIBUNAL DO ENCOURADO

Os episódios que compõem o *Auto da Compadecida* se passam na cidade de Taperoá, interior da Paraíba, possivelmente na segunda metade dos anos 1930. Apesar de nenhuma data ser mencionada ao longo da obra, há dois elementos que nos levam a essa inferência. No segundo ato, João Grilo afirma que sua gaita é capaz de ressuscitar os mortos por ter sido benzida por Padre Cícero em seus últimos momentos de vida. Cícero Romão Batista, sacerdote católico de grande influência no Ceará, morreu em julho de 1934. Portanto, a história se passa após 1934. O segundo indicativo temporal é o personagem Severino de Aracaju, líder de um bando cangaceiro que aterroriza o povoado. Considerando que, do ponto de vista histórico, o cangaço perde força gradativamente após a morte de Lampião, em 1938, os acontecimentos da peça não podem estar situados muito além desse período.

Em relação aos personagens, temos dois protagonistas: o já mencionado João Grilo, homem pobre, mas de esperteza afiada, e seu amigo Chicó, inocente e muitas vezes mentiroso. Ambos trabalham para o padeiro, sujeito avarento que preside a Irmandade das Almas, associação ligada à Igreja Católica. A mulher do padeiro, também avarenta, ama seus animais de estimação e vive enganando o marido, com sucessivos adultérios — inclusive com Chicó. O núcleo religioso da peça é formado pelo padre João, que comanda a paróquia; o sacristão, seu fiel ajudante; e um enérgico bispo, descrito como “um grande administrador, uma águia a quem nada escapa” (Suassuna, 2018, p. 66). Completam a trama o major Antônio Moraes, latifundiário e minerador que exerce o poder econômico na região, e o cangaceiro Severino de Aracaju, líder de um bando que causa destruição por onde passa.

Neste artigo, como já antecipamos, nossa atenção está voltada para João Grilo. Como afirma o dramaturgo Braulio Tavares (2018, p. 199-200) no texto

“Tradição popular e recriação no *Auto da Compadecida*”, o personagem de Suassuna:

[...] é claramente uma nova encarnação de Pedro Malazarte, talvez o nosso herói espertalhão mais conhecido, e que na Península Ibérica tinha o nome de Pedro Urdemalas. Outro antepassado ilustre seu é Lazarillo de Tormes, o guia de cego que luta para sobreviver no meio da miséria e da violência, sendo forçado a tornar-se sagaz, trapaceiro e por vezes cruel. Também se relaciona com personagens da *commedia dell'arte* europeia, como o Arlequim: espertalhão, cheio de espírito lúdico.

Quanto ao enredo, a peça é dividida em três atos e um epílogo. No primeiro ato, os personagens são apresentados ao público com a história do enterro do cachorro. O bichinho era tratado como um filho pela mulher do padeiro, de tal modo que ela deseja sepultá-lo em latim, como legítimo cristão. A passagem evidencia a esperteza de João Grilo, que consegue convencer o padre a ignorar o código canônico e autorizar o enterro, com o argumento de que o cachorro havia deixado um testamento em benefício da paróquia. No segundo ato, o protagonista tenta um golpe de sorte vendendo à patroa um gato que defeca dinheiro. Antes de fugir com o dinheiro conquistado na pequena artimanha, chega à cidade o bando de Severino, que expulsa os policiais, faz a limpa no cofre da padaria, rouba a igreja e promove uma carnificina.

Quase todos os personagens são assassinados pelos cangaceiros ao final do segundo ato: inicialmente, o padre João, o sacristão e o bispo; depois, o padeiro e a esposa. Quando é chegada a hora de João Grilo e Chicó, o anti-herói tenta aplicar mais um de seus truques, dizendo que carrega consigo uma gaita abençoada pelo Padre Cícero, capaz de ressuscitar os mortos ao simples toque de uma melodia. Seduzido pela história, Severino permite ser fuzilado, na esperança de conversar com Padre Cícero no céu e depois regressar à vida. Assim que o líder cangaceiro é morto, seu ajudante logo percebe que tudo não passava de uma farsa, atirando contra João Grilo, que cai morto em frente à igreja, dando passagem ao terceiro e último ato: o julgamento.

É então que surgem três novos personagens. O primeiro deles é o Encourado, uma representação do diabo que cumpre função semelhante à de um promotor de Justiça, esforçando-se para condenar ao inferno os recém-chegados. É o que podemos verificar em sua fala repleta de ironia: “Que vergonha! Todos tremendo! Tão corajosos antes, tão covardes agora! O senhor bispo, tão cheio

de dignidade, o padre, o valente Severino... E você, o Grilo que enganava todo o mundo, tremendo como qualquer safado!” (Suassuna, 2018, p. 135).

Vendo-se em apuros, João faz logo um apelo: “Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação? [...] Sempre ouvi dizer que pra se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida!” (Suassuna, 2018, p. 137). Eis que entra em cena Manuel, nome assumido por Jesus Cristo, que exerce o papel de juiz benevolente, ouvindo a todos os personagens: “Manuel: E agora? Que é que você diz em sua defesa? Sei que você é astuto, mas não pode negar o fato de que foi acusado” (Suassuna, 2018, p. 153).

Mesmo com a presença de Manuel, as acusações do Encourado contra os personagens são consideradas graves, passíveis de uma condenação ao fogo eterno. É aí que o esperto protagonista recorre a seu último recurso: uma oração em versos para Nossa Senhora, que toma forma como a Compadecida, advogada dos homens pobres e oprimidos. A mãe de Manuel argumenta:

É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne implica essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo (Suassuna, 2018, p. 165).

Com a intervenção da Compadecida, Severino é absolvido, visto que sua trajetória de crimes no cangaço era reflexo de um mundo hostil, uma resposta de cólera ao assassinato de seus pais, ainda na infância, pela polícia. Os demais personagens — o padeiro, sua esposa, o padre João, o sacristão e o bispo — são encaminhados ao purgatório, onde pagarão seus pecados antes de subirem ao paraíso. O caso de João Grilo fica por último, causando um impasse no trio de jurados. A Compadecida reconhece que suas falhas em vida foram graves, mas pede que Manuel lhe dê outra chance, mesmo que isso signifique seu retorno ao mundo dos vivos.

O filho aprova a proposta da mãe, desde que João Grilo cumpra um desafio: utilize sua esperteza para formular uma pergunta a que nem mesmo Ele seja capaz de responder. Segue-se o diálogo:

João Grilo: Pois na minha terra, quando a gente vê uma pessoa boa e que entende de Bíblia, vai ver é protestante. Bom, se o senhor não faz objeção, minha pergunta é esta. Em que dia vai acontecer sua segunda ida ao mundo?

Manuel: João, isso é um grande mistério. É claro que eu sei, mas ninguém entenderia nada, se eu explicasse. Nem posso explicar agora, porque você vai voltar e isso faz parte de minha vida íntima com meu Pai.

João Grilo: Então deixe eu ir-me embora. Acredito que o senhor saiba, isso faz parte de sua vida íntima com o senhor seu Pai, mas o senhor disse que eu podia voltar se lhe fizesse uma pergunta a que o senhor não *pudesse* responder (Suassuna, 2018, p. 176, grifo do autor).

Superado o desafio, Grilo retorna do mundo dos mortos, finalizando assim o terceiro ato. No epílogo, o protagonista reencontra seu amigo Chicó, prestes a começar uma nova vida com o dinheiro deixado pelo bando de Severino. A dupla, no entanto, faz um exercício de consciência e decide abrir mão da pequena fortuna e doar a quantia para caridade, deixando um saco de dinheiro aos pés de uma imagem de Nossa Senhora.

Recorrendo ao esquema tradicional de estruturação de enredos literários (Soares, 2004), podemos afirmar que a *situação inicial* da peça consiste na vida errante e picaresca de João Grilo, nos dois primeiros atos. A *complicação* está na invasão de Taperoá pelos cangaceiros e consequente morte do protagonista. O *clímax do enredo* fica por conta do julgamento pelo trio formado por Manuel, Compadecida e Encourado. Por último, temos um *epílogo* que mostra o reencontro de João Grilo e Chicó em um final aberto para novas aventuras.

## O ORFEU QUE HABITA EM JOÃO GRILO

Feitas as considerações sobre o *Auto da Compadecida*, passemos agora ao mito de Orfeu e suas características centrais. Thomas Bulfinch (2002), em seu *Livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*, reconstitui o caminho trágico do personagem grego. Filho de Apolo (deus do Sol, da música e das artes) e da musa Calíope, Orfeu ganhou de presente do pai uma lira mágica, a qual “aprendeu a tocar com tal perfeição que nada podia resistir ao encanto de sua música” (Bulfinch, 2002, p. 224). O fascínio ao seu toque era tamanho que até mesmo as plantas e as pedras eram embaladas pela melodia.

Orfeu casa-se com a ninfa Eurídice, e, logo depois, tem início a jornada trágica. Durante um passeio pelo campo com suas amigas, Eurídice é assediada por um pastor e tenta fugir. No desespero, ela pisa em uma cobra, que a fere

mortalmente no pé. A morte da amada, conforme Bulfinch (2002), faz Orfeu ser tomado de luto e cólera, a ponto de tomar a decisão de descer ao submundo em busca da esposa. Com o auxílio do toque de sua lira, ele passa por todos os obstáculos do mundo inferior, até chegar diante do trono dos deuses Hades e Perséfone. Encantados com sua música, as divindades cedem ao pedido e permitem que Eurídice retorne junto ao mundo dos vivos. A história, contudo, não termina bem, como podemos observar no seguinte trecho:

Orfeu teve permissão de levá-la consigo, com uma condição: a de que não se voltaria para olhá-la, enquanto não tivessem chegado à atmosfera superior. Nessas condições, os dois saíram, Orfeu caminhando na frente e Eurídice, atrás, através de passagens escuras e íngremes, num silêncio absoluto, até quase atingirem as risonhas regiões do mundo superior, quando Orfeu, num momento de esquecimento, para certificar-se de que Eurídice o estava seguindo, olhou para trás, e Eurídice foi, então, arrebatada (Bulfinch, 2002, p. 226).

Arrasado por ter perdido Eurídice pela segunda vez, Orfeu torna-se incapaz de amar novamente. Acontece que o rapaz, de beleza estonteante, segue desejado pelas mulheres. Certo dia, cansadas de serem desprezadas, um grupo de jovens trácias o apedreja até a morte. Não satisfeitas, deceparam sua cabeça e jogam ao rio. Boiando nas águas, a cabeça segue a correnteza entoando uma melodia deprimente (Bulfinch, 2002).

A história ganha outros elementos na versão de Pierre Brunel (2000). Conforme a reconstituição histórica feita pelo autor no *Dicionário de mitos literários*, os registros mais antigos sobre Orfeu não mencionam a figura de Eurídice. A primeira aparição do herói se dá na jornada dos Argonautas, em texto de Píndaro, no século VI a.C. Segundo Brunel (2000, p. 767), o herói é fundamental ao desfecho deste episódio:

Era preciso que primeiro se construísse o navio Argo, que deveria ser resistente e prestigioso. Orfeu, que tem o poder mágico de atrair as árvores da floresta com seus cantos, deverá ter também o poder de obter-lhes o sacrifício para que elas se transformem em madeira de construção naval.

As referências literárias a uma esposa de Orfeu surgem apenas a partir do século III a.C., inicialmente chamada de Agríope. O nome Eurídice foi registrado por volta de 150 a.C., na obra *Canto fúnebre em honra de seu mestre Bion*, do poeta grego Moscos (Brunel, 2000). Já a versão mais conhecida do

mito literário, que dialoga com o que vimos em Bulfinch (2002), foi escrita por Ovídio, poeta romano que morreu nos primeiros anos da era cristã. Sobre essa versão, escreve Brunel (2000, p. 768):

[...] os deuses dos Infernos permitiram a Orfeu retornar à terra com Eurídice, mas ela teria de caminhar atrás dele, e ele era proibido de voltar-se para olhá-la enquanto os dois não houvessem atravessado o limite que separa os mortos dos vivos. Orfeu mostra-se incapaz de resistir até o fim à tentação, e perde Eurídice pela segunda vez.

Nos séculos seguintes, o mito ganhou incontáveis adaptações no mundo das artes, seja na literatura, na música e, recentemente, também no cinema. Uma das adaptações mais famosas é o filme *Orfeu*, de 1950, do diretor francês Jean Cocteau, estrelado por Jean Marais. Alguns anos mais tarde, Marcel Camus dirigiu *Orfeu Negro* (1959), coprodução entre Brasil, França e Itália que levou o Oscar de melhor filme estrangeiro. Na mesma década, Vinicius de Moraes escreveu a peça *Orfeu da Conceição* (1954), levando o mito para uma favela do Rio de Janeiro. Esses exemplos são suficientes para ilustrar as múltiplas representações da história no campo artístico.

Em todos esses casos, a associação com Orfeu é explícita, a começar pelos títulos. O *Auto da Compadecida*, por sua vez, não pode ser lido como uma simples adaptação do mito. Afinal, a peça tem um enredo com características próprias, baseado em histórias da tradição oral do Nordeste brasileiro e em obras da literatura de cordel<sup>3</sup>. Não obstante, defendemos neste artigo o argumento de que é possível encontrar marcas de proximidade com o mito órfico no texto de Suassuna. A primeira delas, e mais evidente, é o mitema do retorno dos mortos. Mesmo que com pequenas diferenças.

No caso de Orfeu, a descida ao submundo é deliberada. Transtornado pelo luto, é o herói quem decide sair em busca da amada. João Grilo, em contrapartida, é levado à força ao julgamento depois de ter sido morto na invasão de Taperoá pelos cangaceiros. Observe que não há intenção de João Grilo em estar naquele local. Ao contrário do herói mitológico, que pretende resgatar

3 A respeito das fontes populares que inspiraram Suassuna, escreve o dramaturgo Braulio Tavares (2018, p. 196): “A Tradição é um imenso caldeirão de ideias, histórias, imagens, falas, temas e motivos. Todos bebem desse caldo, todos recorrem a ele. Todos trazem a contribuição de seu talento individual, mas cada um vê a si próprio como apenas um a mais na linhagem de pessoas que contam e recontam as mesmas histórias, pintam e repintam as mesmas cenas, cantam e recantam os mesmos versos”.



Eurídice e voltar à superfície, o protagonista de Suassuna também não demonstra desejo de retornar à Terra. Quando apela para Nossa Senhora, sua motivação é simples: não ser condenado ao inferno pelo “promotor” Encourado. Quem sugere seu retorno à vida é a própria Compadecida, como podemos verificar no seguinte diálogo:

Manuel: O caso é duro. Compreendo as circunstâncias em que João viveu, mas isso também tem um limite. Afinal de contas, o mandamento existe e foi transgredido. Acho que não posso salvá-lo.

A Compadecida: Dê-lhe então outra oportunidade.

Manuel: Como?

A Compadecida: Deixe João voltar (Suassuna, 2018, p. 173).

Cabe ressaltar que a temática da morte e do renascimento não é uma exclusividade de Orfeu ou da mitologia grega. Na obra *O herói de mil faces*, Joseph Campbell (2004, p. 91) utiliza a passagem bíblica de *Jonas e a baleia* para explorar o assunto:

A idéia de que a passagem do limiar mágico é uma passagem para uma esfera de renascimento é simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia. O herói, em lugar de conquistar ou aplacar a força do limiar, é jogado no desconhecido, dando a impressão de que morreu.

Para Campbell (2004), o engolimento pelo monstro é uma alegoria para a morte, além de um símbolo de renovação e ressurgimento. Nesse sentido, o mito do profeta Jonas sendo engolido por uma baleia, para retornar três dias mais tarde, seria um antecessor, na própria Bíblia, para o martírio de Cristo. O autor lembra que a metáfora do engolimento e posterior retorno é utilizada inclusive nos contos de fadas — basta lembrar-se de Chapeuzinho Vermelho sendo engolida pelo Lobo Mau (Campbell, 2004).

No livro *Mito e realidade*, Mircea Eliade (2002) aborda desde os mitos cosmogônicos (que explicavam a criação do universo em sociedades ancestrais) até seus significados e suas reinterpretações ao longo do tempo. Para o autor, o simbolismo de “voltar atrás” ou renascer está presente em diversas culturas. No continente africano, por exemplo, um mito comum aos povos Mandja e Banda fala sobre uma criatura chamada Ngakola, que possuía “o poder de matar um homem e fazê-lo ressuscitar. ‘Enviai-me pessoas, eu as comerei e as vomitarei renovadas!’” (Eliade, 2002, p. 74). Os engolidos por

Ngakola eram vomitados, de forma regenerada — ou renascida. Em outras palavras, voltavam dos mortos para um novo começo. Uma característica que não soa estranha na comparação com o que vimos em Orfeu ou no *Auto da Compadecida*.

Voltemos, então, à peça de Suassuna. Além da incursão ao mundo dos mortos, podemos elencar como semelhança entre mito e peça teatral o desafio imposto pelas divindades para o retorno ao convívio dos vivos. Hades e Perséfone exigem que Orfeu não olhe para trás durante o caminho de volta, conforme vimos em Bulfinch (2002) e Brunel (2000). Em um descuido, quando estava próximo à superfície, ele descumpra a tarefa e vê Eurídice ser arrebatada para sua segunda morte. Nesse sentido, João Grilo obteve melhor destino. O desafio foi imposto por Manuel: era preciso fazer uma pergunta a que nem mesmo Ele, um Deus onisciente, pudesse responder. O protagonista usa da lógica e questiona Cristo sobre a data de sua segunda ida ao mundo. Embora Manuel saiba a resposta, alega não poder responder à pergunta, permitindo que João retorne.

Há, por último, um terceiro elemento de proximidade que merece ser mencionado. Ainda no segundo ato da peça, João Grilo apronta mais uma de suas malandragens ao dizer que sua gaita de boca havia sido abençoada por Padre Cícero e, portanto, tinha o poder de trazer os mortos de volta. Esse truque foi suficiente para enganar o cangaceiro Severino de Aracaju, que permite que seu capanga o fuzile, motivado pelo sonho de fazer uma visita aos seus santos padroeiros no céu.

O elemento do canto mágico está presente em quase todas as versões conhecidas do mito literário de Orfeu reunidas por Brunel (2000). No lugar da gaita, temos uma lira, instrumento de corda largamente utilizado na Grécia Antiga. No lugar do Padre Cícero, os poderes são conferidos pelo deus Apolo. Enquanto Orfeu faz com que as árvores se sacrifiquem para a construção de barcos, João Grilo leva Severino ao sacrifício. Lembremos que instrumentos musicais com propriedades mágicas fazem parte do imaginário ocidental. No conto “O flautista de Hamelin”, colhido da tradição oral pelos Irmãos Grimm, um músico livra um povoado alemão de uma infestação de ratos enfeitando os animais com o som de sua flauta. É nítido o parentesco com a lira de Orfeu.

Existem, obviamente, diferenças entre Orfeu e João Grilo que devem ser mencionadas. A primeira, e mais significativa, é a motivação que leva os personagens ao mundo dos mortos. Como já mencionamos, o primeiro desce ao submundo deliberadamente, enquanto o segundo é levado ao além por motivos

que fogem à sua vontade. Vale destacar, também, que no *Auto da Compadecida* não há uma figura que se aproxime de Eurídice. A temática do amor não é explorada na história de João Grilo. Há, sim, um sentimento fraterno por Chicó. Essa amizade, contudo, não é o fator que impulsiona os acontecimentos do enredo. Chicó, aliás, permanece no mundo dos vivos enquanto seu amigo é julgado.

O balanço entre as situações que aproximam e distanciam peça e mito não diminui, de modo algum, a importância e a originalidade da obra de Suassuna. Pelo contrário, expande as possibilidades de leitura, uma vez que o *Auto da Compadecida* pode ser interpretado não apenas no diálogo com o teatro de Gil Vicente, com a dramaturgia espanhola do século XVII ou com a *commedia dell'arte* italiana. Abre-se um leque para lermos a obra como uma ressignificação, por parte do teatro brasileiro, de uma temática presente no repertório cultural de inúmeros povos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os caminhos percorridos até aqui permitem concluir que a principal marca de proximidade entre o mito de Orfeu e o *Auto da Compadecida* é o mitema do retorno dos mortos. Assim como o personagem grego, João Grilo visita o submundo, entra em contato (e até em conflito) com divindades e retorna ao convívio dos vivos. Somam-se outras semelhanças: o retorno é permitido pelas figuras divinas — Hades e Perséfone, no primeiro caso; Manuel e Compadecida, no segundo. Nas duas narrativas, o caminho de volta é marcado por desafios: Orfeu não pode olhar para trás, sob pena de perder novamente sua amada Eurídice; João Grilo precisa formular uma pergunta a que Manuel não possa responder. O que muda é o desfecho, com o brasileiro saindo-se melhor do que seu antepassado mitológico.

Há, por último, outro elemento de proximidade, relacionado ao encanto causado pela música. Filho de Apolo, Orfeu tinha a capacidade de encantar seres humanos, animais e até mesmo plantas e pedras com o toque de sua lira mágica. Com João Grilo, o encanto não passa de lorota. Sua gaita não havia sido abençoada por Padre Cícero e não possuía propriedades mágicas. O encantamento do personagem de Suassuna nunca esteve na música, mas em sua oratória e na sua capacidade de convencimento.

A discussão proposta neste artigo, por não ter a pretensão de ser exaustiva, instiga a realização de novas leituras sobre o *Auto da Compadecida* e sua relação com as narrativas mitológicas. É possível, por exemplo, investigar a ressignificação de outros mitos na vasta obra de Suassuna. Imortalizado na cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras, o autor deixou um legado de quatro romances, incluindo o elogiado *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), e quase duas dezenas de peças, entre elas *O castigo da soberba* (1953) e *O santo e a porca* (1957), escritas na mesma década do *Auto da Compadecida* (1955). Trata-se, portanto, de um campo fértil para investigações futuras.

## João Grilo and the return of the dead: traces of the myth of Orpheus in *Auto da Compadecida*

### Abstract

This article discusses the marks of proximity between the play *Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna, and the Greek myth of Orpheus. In addition, the work is commonly associated with the plays of Gil Vicente and the Spanish theater of the 17th century, João Grilo's judgment revolves around the mytheme of the return of the dead. The debate about Orpheus is based on Bulfinch (2002) and Brunel (2000). The theoretical review also brings reflections of Campbell (2004) and Eliade (2002). The analysis' corpus is focused on the third act of Suassuna's text, from selected excerpts that explore similarities and differences in relation to the myth.

### Keywords

*Auto da Compadecida*. Myth of Orpheus. Return of the dead.

## REFERÊNCIAS

AUTO da Compadecida. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2025. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento395738/auto-da-compadecida>. Acesso em: 25 jan. 2025.

BRUNEL, P. Orfeu. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 765-771.

BULFINCH, T. Orfeu e Eurídice. In: BULFINCH, T. *Livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. p. 224-228.

CAMPBELL, J. O ventre da baleia. In: CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. 9. ed. São Paulo: Pensamento, Cultrix, 2004. p. 91-94.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MITEMA. In: DICIONÁRIO Infopédia da língua portuguesa. Porto, Portugal: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa-aa/mitema>. Acesso em: 25 jan. 2025.

SOARES, A. *Gêneros literários*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

TAVARE, B. Tradição popular e recriação no *Auto da Compadecida*. In: SUASSUNA, A. *Auto da Compadecida*. 39. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 193-201.