



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA-UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS-CAMPUS IV-JACOBINA-BA
LÍNGUA PORTUGUESA E LITERATURAS

EULÍMPIA COUTINHO MIRANDA
SÍRIA LIMA SAMPAIO

**A COMICIDADE NO *AUTO DA COMPADECIDA* COMO FORMA DE
DESCONSTRUÇÃO SOCIAL**

JACOBINA - BAHIA

2013

EULÍMPIA COUTINHO MIRANDA
SÍRIA LIMA SAMPAIO

**A COMICIDADE NO *AUTO DA COMPADECIDA* COMO FORMA DE
DESCONSTRUÇÃO SOCIAL**

Monografia apresentada à Universidade do Estado da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas.

Orientadora: Prof.^a Dra. Tércia Costa Valverde

JACOBINA- BAHIA

2013

EULÍMPIA COUTINHO MIRANDA
SÍRIA LIMA SAMPAIO

**A COMICIDADE NO *AUTO DA COMPADECIDA* COMO FORMA DE
DESCONSTRUÇÃO SOCIAL**

Trabalho de Conclusão defendido e aprovado como requisito parcial à obtenção de graduação em Letras- Habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas pela banca examinadora constituída por:

Prof^ª. Dr^ª Tércia Costa Valverde
UNEB/Campus IV

Prof. Me. Adriano Antônio Lima Menezes
UNEB/Campus IV

Prof^ª. Ma. Maria Iraídes Barreto
UNEB/Campus IV

JACOBINA- BAHIA

2013

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter nos dado forças para a realização desse trabalho.

Aos nossos pais, pelo incentivo e amor incondicional.

Ao senhor Luciano Vilar Dantas (primo de Ariano Suassuna) por nos ter cedido materiais e informações para a construção do nosso trabalho.

A Professora Dra. Tércia Costa Valverde, pela orientação, pelo carinho, por sua paciência e, por ter acreditado em nosso trabalho.

RESUMO

A comicidade pode denunciar os vícios e os paradoxos de uma dada sociedade, e acaba, assim, por provocar uma provável modificação da mesma. Desse modo, escolhemos como objeto de pesquisa para nosso Trabalho de Conclusão de Curso a obra **Auto da Compadecida** de Ariano Suassuna. Percebemos nesta obra o humor como forma de promover crítica às instituições sociais, ao preconceito, aos costumes, e às tradições de uma dada organização social. Temos como objetivos: demonstrar a comicidade como forma de desconstrução social; evidenciar a visão crítica do riso, da ironia e do fantástico maravilhoso; e relacionar a obra **Auto da Compadecida** com o **Auto da Barca do Inferno**, de Gil Vicente. Para a elaboração deste trabalho, utilizamos o referencial teórico sobre o riso, a crítica literária, a cultura popular e a história da comicidade, buscando alguns autores específicos dessas áreas, tais como: Henri Bergson, Mikhail Bakhtin, Rachel Soihet, Gil Vicente, Maria Tereza Alves, dentre outros. O **Auto da Compadecida** é uma obra que combina religiosidade, regionalismo, cultura popular e características ibéricas. Representa uma peça teatral divertida, na qual, por meio de seus personagens, Suassuna desmascara as distintas classes da sociedade brasileira. Assim, a obra em questão, tece uma crítica à Igreja Católica, às injustiças e a corrupção implícita das autoridades religiosas. O **Auto da Compadecida** é constituído por personagens populares do Nordeste: membros da Igreja, cangaceiros, sertanejos, o coronel, o Padeiro e sua mulher, o Diabo, a Compadecida, Jesus Cristo, além da dupla cômica que protagoniza a trama: Chicó e João Grilo. Juntos, vivem uma história divertida na qual denunciam as mazelas da sociedade. No entanto, o ápice da comicidade, na obra **Auto da Compadecida**, reside no personagem João Grilo. Ele representa um sertanejo pitoresco, pois, articula a vida de todos os outros personagens, em busca da sobrevivência. Para conseguir viver em um mundo tão injusto, faz uso de seus bens mais preciosos: a esperteza e a astúcia. Desse modo, a dupla formada pelos personagens João Grilo e Chicó representa a revisão da sociedade brasileira realizada por Suassuna, via comédia.

Palavras-chave: Comicidade. Auto da Compadecida. Desconstrução social. Ariano Suassuna.

ABSTRACT

Comicality may denounce the vices and paradoxes of a given society and provoke probable modifications in it. Thus, we chose Ariano Suassuna's **O Auto da Compadecida** as a research object for our end of course assignment. We perceive humour within that work as a way to criticise social institutions, prejudices, habits and traditions of a given social organisation. Our objectives are: to demonstrate comicality as a form of social deconstruction; to evince the critical vision of laughter, irony and of the Fantastic and the Wonderful; to establish a relation between **O Auto da Compadecida** and Gil Vicente's **Auto da Barca do Inferno (The Ship of Hell)**. To elaborate this work, we used theoretical references about laughter, literary criticism, popular culture and the history of comicality, seeking some specific authors of such areas, e.g.: Henri Bergson, Mikhail Bakhtin, Rachel Soihet, Gil Vicente and Maria Tereza Alves, among others. **O Auto da Compadecida** is a work which combines religiousness, regionalism, popular culture and Iberian characteristics. It stands as an amusing theatrical play whose characters are used by Suassuna to disclose the distinct classes of Brazilian society. Thus, the work studied criticises the Catholic Church and the implicit injustices and corruption of religious authorities. **O Auto da Compadecida** is constituted of North Eastern popular characters: members of the church, *cangaceiros*, hinterland people, the "colonel", the Baker and his wife, the Devil, Virgin Mary, Jesus Christ and the two comic protagonists Chicó and João Grilo. Together, they live an amusing story in which the blemishes of society are denounced. However, the paramount of comicality in **O Auto da Compadecida** is found in the character João Grilo. He represents a picturesque hinterland man, as he articulates the lives of the other characters as a means to survive. To be able to live in so unjust a world, he uses his most precious goods: cleverness and astuteness. Thus, the duo formed by João Grilo and Chicó represents the revision of Brazilian society accomplished by Suassuna through comedy.

Keywords: Comicality. Auto da Compadecida. Social deconstruction. Ariano Suassuna.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Ariano Suassuna	21
Figura 2 – O bobo da corte.....	53
Figura 3 – A figura grotesca do Diabo.....	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I: ARIANO SUASSUNA: VIDA E OBRA.....	11
1.1 O AUTOR.....	11
1.2 O MOVIMENTO ARMORIAL.....	22
CAPÍTULO II: A COMICIDADE NO AUTO DA COMPADECIDA COMO FERRAMENTA DA DESCONSTRUÇÃO SOCIAL.....	30
2.1 O RISO E A CARNAVALIZAÇÃO.....	30
2.1.1 Ironia: A Forma Séria do Riso.....	37
2.2 O AUTO DA COMPADECIDA.....	44
2.2.1 A Intertextualidade entre o Auto da Compadecida de Suassuna e o Auto da Barca do Inferno de Gil Vicente.....	48
2.2.2 O Auto da Compadecida e o Fantástico Maravilhoso.....	56
2.3 JOÃO GRILO E A ZOMBARIA SOCIAL.....	65
2.3.1 Chicó: o Coadjuvante na Sátira da Sociedade Ocidental.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
REFERÊNCIAS.....	86
SITES CONSULTADOS.....	88

INTRODUÇÃO

Veremos, através da Arte, que a comicidade ocupa a função social de denunciar os vícios de uma sociedade, para que haja uma possível transformação da mesma. Escolhemos como objeto de pesquisa, para o nosso Trabalho de Conclusão de Curso, a obra de Ariano Suassuna, intitulada: **Auto da Compadecida**. Nela, os personagens mais humildes, a exemplo de João Grilo e Chicó, revelam as falhas morais e os desvios de caráter dos seres humanos. Perceberemos na referida obra o humor como forma de promover a crítica às instituições sociais – a exemplo da Igreja - ao preconceito, aos costumes e às tradições de uma organização social.

Buscaremos contemplar os seguintes objetivos: demonstrar a comicidade como forma de desconstrução social; evidenciar a visão crítica do riso, da ironia e do fantástico maravilhoso; e relacionar a obra **Auto da Compadecida** com o **Auto da Barca do Inferno**, de Gil Vicente.

A pesquisa que realizaremos para a construção de nosso trabalho é do tipo exploratória. Utilizaremos o referencial teórico sobre o riso, faremos a crítica literária das obras em questão, abordaremos a cultura popular, e a história da comicidade, buscando alguns autores específicos das áreas, tais como: Henri Bergson, Mikhail Bakhtin, Rachel Soihet, Gil Vicente, Maria Tereza Alves, entre outros.

Em nosso trabalho de pesquisa, abordaremos especificamente a comicidade no **Auto da Compadecida** como forma de desconstrução social. Muitas pessoas ainda veem o riso apenas como forma de deleite, mas a sociedade precisa conhecer o papel denunciador do riso enquanto operador da desconstrução social, pois a literatura, a música, o cinema, e o teatro utilizam-se do humor para levar ao público assuntos “sérios” de forma descontraída, mas que não deixam de ser impactantes, incomodando o ser humano ao tratar de acontecimentos e situações desconcertantes, sejam elas tradicionais, culturais, políticas, econômicas ou religiosas.

O homem ri do que não é comum e habitual, de situações constrangedoras com as quais não se envolve afetivamente, como também do que foge das normas, e das falhas culturais. A sociedade constrói os padrões a serem seguidos e o cômico os desconstrói através

do riso. Desse modo, o cômico não deve ser visto apenas como forma de entretenimento, ele terá uma função denunciadora da sociedade.

Assim, nosso trabalho será dividido em dois capítulos: Capítulo I, intitulado: “Ariano Suassuna: Vida e Obra”, que está dividido da seguinte maneira: 1.1 “O autor”, onde abordaremos a vida e a obra de Ariano Suassuna; 1.2 “O Movimento Armorial”, veremos que tal movimento foi criado pelo escritor paraibano, e definido como uma manifestação que valoriza a cultura nordestina, uma literatura popular que tem como foco a realidade regional e a vida cotidiana do Nordeste.

Já o Capítulo II denominado: “A comicidade no **Auto da Compadecida** como ferramenta de desconstrução social”, contém os seguintes itens: 2.1 “O Riso e a Carnavalização”, neste por sua vez, descreveremos o riso e a carnavalização como ferramentas denunciadoras das mazelas da sociedade. O riso não pode ser visto apenas como forma de prazer, mas sim em sua face de crítica social; Em 2.1.1 “Ironia: a Forma Séria do Riso”, apresentaremos como a ironia pode ser utilizada por um ironista como forma de crítica a um determinado indivíduo, pois a mesma tem a capacidade de desconcertar o ser humano; 2.2 “O **Auto da Compadecida**”, no qual faremos o resumo da obra; 2.2.1 “A intertextualidade entre o **Auto da Compadecida** de Suassuna e o **Auto da Barca do Inferno** de Gil Vicente”, no qual mostraremos o intertexto entre essas duas obras, pois Suassuna bebeu da fonte vicentina para iniciar a carreira como dramaturgo; Em 2.2.2 “O **Auto da Compadecida** e o Fantástico Maravilhoso”, faremos um estudo sobre o termo “fantástico maravilhoso” dentro da obra **Auto da Compadecida**; 2.3 “João Grilo e a Zombaria Social”, nesse tópico será mostrado como Ariano Suassuna denuncia a sociedade através do personagem pitoresco e trapaceiro. João Grilo é um típico personagem sertanejo que zomba de maneira cômica outros personagens presentes na obra, como: os representantes da Igreja que são corruptos, a presença marcante da influência dos coronéis, o cangaceiro, dentre outros. A esperteza e astúcia foram as armas que o protagonista encontrou para sobreviver; E, por fim, em 2.3.1 “Chicó: o Coadjuvante na Sátira da Sociedade Ocidental” destacaremos que este personagem é o inseparável companheiro de João Grilo. Uma figura dramática que sobrevive com os desmandos do seu amigo. Chicó é um nordestino medroso e mentiroso, que com seu jeito “ingênuo” satiriza a sociedade.

Ao longo da nossa pesquisa, percebemos que Ariano Suassuna valoriza a regionalização, em particular, a nordestina. O paraibano utiliza características populares em

sua dramaturgia, como a literatura de cordel. A maioria de seus personagens é sertanejo e possui vida simples, a exemplo de João Grilo e Chicó, que sobrevivem em um cenário decadente, restando a eles a crítica e a zombaria dessa sociedade desonesta. Outra personalidade existente em sua obra que também denuncia a sociedade é o Diabo. Este desmascara todas as falhas humanas no julgamento final. A presença de Jesus Cristo e de Nossa Senhora marcam a religiosidade na obra. A *Compadecida* intercede pelos humanos, livrando-os da condenação. Veremos que Suassuna pode estar convidando os seus leitores para uma releitura da moralidade católica reinante no Nordeste brasileiro, bem como a de outros valores éticos.

Desse modo, o **Auto da Compadecida** é uma obra que mistura regionalismo e religiosidade, cultura popular e características ibéricas. Representa uma peça teatral divertida onde através de seus personagens, Suassuna desmascara as diversas camadas da sociedade brasileira. Assim, a obra indica uma crítica sobre a Igreja Católica, ao poder, às injustiças e a corrupção subentendida das autoridades religiosas. Crê-se na suposição de uma criação cultural genuinamente brasileira, em particular, a regionalista.

CAPÍTULO I: ARIANO SUASSUNA: VIDA E OBRA

1.1 O AUTOR

Ariano Vilar Suassuna nasceu em 16 de junho de 1927, no Palácio da Redenção, na capital da Paraíba. Nessa época, seu pai João Suassuna era o governador desse Estado. Ariano Suassuna viveu seus primeiros anos na fazenda Acauhan. Tal fazenda foi adquirida por João Suassuna, pai de Ariano, em 1919.

João Suassuna governou a Paraíba de 1924 a 1928. Seu sucessor foi João Pessoa, que fez reformas políticas e tributárias provocando uma divisão no estado da Paraíba. O governador João Pessoa, teve uma rixa pessoal com João Dantas, primo da mãe de Ariano Suassuna, Rita Suassuna. Houve troca de ofensas entre ambos, o que resultou na invasão da polícia no apartamento de João Dantas. Nessa invasão, a polícia encontrou correspondências de João Dantas, que foram enviadas por sua amada, Anayde Beiriz. Essas cartas foram expostas pela polícia por toda capital da Paraíba. Tal fato deixou Dantas desesperado, o que o levou, na tarde de 26 de Julho de 1930, a assassinar João Pessoa a tiros em Recife. Com a morte de João Pessoa por um parente da família Suassuna, o pai de Ariano Suassuna, João Suassuna passou a ser acusado de participação no incentivo ao crime. No dia 9 de outubro de 1930, João Suassuna foi assassinado no Rio de Janeiro. Durante esse período de conflitos, a família Suassuna refugiou-se em vários lugares: Natal, em seguida na capital da Paraíba, e depois em Paulista, Pernambuco.

Em 1933, a família se mudou para Taperoá na Paraíba, onde Ariano Suassuna viveu dos seis aos quinze anos. Ele confessa, em uma entrevista dada a Marcus Vilar, o quanto a cidade de Taperoá foi, e é importante para si. Ariano Suassuna conta que ali aprendeu a ler, a escrever, e a nadar. Foi nesse local que o escritor também se conectou à natureza. O referido escritor diz que passeava muito pelas caatingas, surgindo um interesse pelas cabras. Na idade adulta ele constrói seu próprio criatório, no qual seu primo Manuel Dantas o ajuda na lida. Ele explica que criou três tipos diferentes de cabras: As brancas para representar os portugueses, as pretas para representar os africanos e as pardas os índios. Dessa forma, representa e faz uma homenagem às raças brasileiras mais evidentes.

Suassuna perdeu seu pai com pouco mais de três anos. “Grande parte de sua obra literária é uma tentativa de recompor simbolicamente a harmonia dessa primeira fase da

infância e de restaurar a figura paterna”. (TAVARES, 2007, p.12). Ariano Suassuna teve seus primeiros estudos em casa com a sua tia Maria das Neves Vilar Dantas, a tia Neves. Ela o presenteou com uma cartilha. Após esse episódio, Ariano Suassuna, brincando, diz: “... não sabia ela que estava me escravizando para o resto da vida”. Ele reconhece e agradece a boa intenção da tia, pois, ela estava abrindo “um reino da mais alta importância, o reino da leitura.” (VICTOR, 2007, p.29). Esse fato acontecido na vida de Ariano Suassuna foi contado e afirmado pelo filho de Dona Maria das Neves, o senhor Luciano Vilar Dantas. Sua mãe era uma das irmãs mais velhas de Dona Rita. O senhor Luciano e Ariano Suassuna tiveram muito contato desde criança, permanecendo esta amizade até os dias atuais.

Morador de Jacobina há 43 anos, seu Luciano nos concedeu uma visita em sua casa no dia 24 de abril de 2013. Ele nos mostrou diversos livros autografados pelo primo, fotos na casa de Suassuna com seus familiares e nos contou algumas histórias e travessuras quando ainda eram crianças. Uma das histórias contadas foi essa citada no livro de Adriana Victor, da cartilha dada por sua mãe a Ariano Suassuna. O senhor Luciano Dantas, escreveu um livro intitulado **Histórias e Estórias**. Ele foi publicado em 2012, na cidade de Jacobina. O prefácio do seu livro foi escrito pelo seu primo Ariano Suassuna, onde fez referência a sua família dizendo que nela, existe uma boa quantidade de contadores de histórias. “E, a esta linhagem de Narradores familiares vem se juntar Luciano Vilar Dantas, filho de meus queridos tios Maria das Neves Vilar Dantas e Joaquim Duarte Dantas, ambos importantíssimos na minha formação de escritor.” (SUASSUNA *apud* DANTAS, 2012, prefácio). No lançamento do livro, Ariano Suassuna esteve presente como convidado especial para prestar homenagens a seu primo.

Aos nove anos de idade, Ariano Suassuna foi levado por um primo para assistir a um espetáculo de mamulengos no mercado popular de Taperoá. Ainda menino, assistiu a várias peças teatrais. Um fato curioso é que “Uma das montagens vistas por Ariano foi *Deus lhe Pague*, cujo autor, Joracy Camargo, ocupou a cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras, a mesma que Ariano viria a ocupar em 1990.” (TAVARES, 2007, p.32). Suassuna descobriu o teatro através do circo. O picadeiro, na época de 1930 representava o local de encenação de peças e até mesmo de projeção de filmes. O escritor conta a sua estima pelo circo na entrevista feita por Marcus Vilar. O circo surgiu na vida de Ariano Suassuna desde muito cedo na cidade de Taperoá. O primeiro espetáculo que assistiu foi **Stringhini**. Ainda menino, assistia a aqueles espetáculos, e, além de ver a beleza daqueles personagens encenando, se encantava com o palhaço. Esse palhaço de sua infância se chamava “Gregório”, e segundo

Victor e Lins ele foi de tal importância para a sua formação, que, quando tomou posse na Academia Brasileira de Letras, Ariano Suassuna fez uma referência expressa a Gregório. A lembrança de Gregório está, até hoje, marcada na literatura brasileira: é ele o palhaço-narrador do **Auto da Compadecida**, obra mais consagrada de Ariano Suassuna.

Durante sua infância e adolescência, Ariano Suassuna praticou a leitura de livros e folhetos de cordel. Seu tio, Manuel Dantas Villar, preservou a biblioteca de seu pai. Dentre os livros da biblioteca, existiam os de autoria de Leonardo Mota, e foi nesses livros que Suassuna tomou como base alguns episódios para a escrita do **Auto da Compadecida**.

Em 1934, Ariano Suassuna foi levado por um irmão, João Suassuna Filho, para assistir a uma cantoria de Viola na casa de um oficial da polícia de Taperoá. Nessa data, Suassuna conheceu Antônio Marinho, grande repentista, e ficou maravilhado com a sua rapidez e o fato de ter em mente um texto de folheto de cordel inteiro. Ele também conheceu em Taperoá pessoas idosas que tinham gravadas na memória grandes poemas. Sempre muito esperto e conversador, Ariano Suassuna fora apelidado pelos colegas de “Chocalho”.

Durante os anos de 1934 a 1937, Ariano Suassuna estudou no Tradicional Colégio Americano Batista de Recife. Passava suas férias em Taperoá. Suassuna não foi estudar nesse colégio apenas por ter um bom ensino, mas também por questões pessoais de sua mãe, Dona Rita. Sua avó tivera muito doente e fora salva por um médico norte-americano e, por gratidão, Dona Afra converteu-se ao protestantismo. Sua filha, mãe de Ariano Suassuna, resolve segui-la, mesmo já sendo casada com Seu João Suassuna na Igreja Católica. Dessa forma, os estudos de Ariano foram embasados nas tradições do protestantismo. No final de 1942, sua família se mudou definitivamente para Recife onde passou a estudar no Ginásio Pernambucano até 1944, no qual concluiu o curso clássico. Em 1945, fez um curso preparatório para o vestibular de Direito no Colégio Oswaldo Cruz. Em 1946, entrou para a Faculdade de Direito do Recife e formou-se em 1950, não cursa Direito por gosto, pois os cursos oferecidos eram os de Medicina, Engenharia e Direito. Tavares (2007) afirma que Ariano Suassuna nunca gostou de ver cadáveres e diz não saber fazer contas de somar, então lhe restou o curso de Direito. Estudar algum desses cursos era motivo de orgulho, além de lhe proporcionar um bom *status* na sociedade. Por ali também passaram: Castro Alves, Tobias Barreto, Silvio Romero, Augustos dos Anjos, José Lins Rego e João Suassuna.

No ano de 1952, Ariano Suassuna começa a trabalhar como advogado, vindo a estagiar por um tempo no escritório de seu amigo Murilo Guimarães. Esse tempo foi o

suficiente para ele perceber que não tinha vocação para a profissão. Em 1956, se afasta da função e começa a trabalhar como professor na Universidade do Recife com a disciplina **Estética**. Em 1958, começa o curso de Filosofia da Universidade Católica de Pernambuco, concluindo no ano de 1960. Em 1988, leciona Filosofia da Cultura no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFPE. Em julho de 1989, aposenta-se como professor nesta instituição de ensino.

Para falar de suas obras, em 1945, Suassuna publica seu primeiro poema **Noturno**. Este escrito foi levado ao editor do Suplemento Cultural do **Jornal do Commercio** pelo seu professor Tadeu Rocha. Seu poema era em forma de verso decassilábico, sem rima e com um tom introspectivo. Voltou a trabalhar com esse poema em 1998, para incluí-lo no livro **O Pastor Incendiado**. No ano seguinte, organiza um festival de violeiros no Teatro Santa Isabel. Entre 1946 e 1948, publica seus primeiros poemas ligados ao Romancero Popular Nordeste. Em 1947, escreveu sua primeira peça **Uma Mulher Vestida de Sol**, pela qual recebeu o prêmio Nicolau Carlos Magno. E em 18 de setembro de 1948, foi inaugurada a peça **Cantam as Harpas de Sião**, onde estreou seu teatro móvel **A Barraca** apresentada no parque no centro de Recife, onde reuniu uma multidão de três mil pessoas. Os anos que se seguiram foram de grande importância em sua vida, onde realizou um grande número de atividades literárias, publicou vários poemas em revistas e jornais, além dos escritos teatrais.

Nessa mesma entrevista, Ariano Suassuna nos dá um conselho: quando estivermos com raiva, chateados e agitados no dia a dia, devemos deixar sair o palhaço que existe dentro de cada um de nós, para que assim, ele nos possa fazer rir. Suassuna conta que adora rir e provocar e riso nas pessoas. Essa fala do escritor nos permite observar que nós, seres humanos, podemos ter o riso como uma válvula de escape para os nossos problemas existenciais.

Por outro lado, Ariano Suassuna (*apud* TAVARES) conta ter sofrido muito desde pequeno, pois sempre se achou feio. Hoje pode até parecer engraçado, mas, no passado não era, pois uma de suas decepções com relação a esse aspecto era o sofrimento amoroso. Ele diz que mesmo sendo feio, só queria namorar mulheres bonitas, e isso se tornou um grande problema, pois as mulheres bonitas não o queriam. A única mulher bonita que o quis foi Zélia que algum tempo depois, se tornou sua esposa.

Sendo assim, em 1947, aquele homem que tanto se achava feio, encontrou uma bela namorada: Zélia de Andrade Lima, nascida em Recife. Os dois se conheceram casualmente no

cinema, quando ela tinha 13 anos e o escritor 17. Três anos mais tarde, se encontraram novamente. Começaram a namorar no dia 20 de agosto de 1947. E no dia 06 de janeiro de 1948, ele pede sua mão em casamento. Eles se casaram em 19 de janeiro de 1957 e passaram a lua de mel no Rio de Janeiro, justamente no período de sucesso do **Auto da Compadecida** que foi escrita em 1955. Ariano Suassuna e Zélia tiveram seis filhos e quinze netos.

Suassuna sempre foi muito apaixonado por Zélia e, para demonstrar seu amor, escreveu um romance intitulado **A história de amor de Fernando e Isaura** em 1956, este fora baseado na obra **Tristão e Isolda**, que segundo Newton Júnior (2006) a história de Fernando e Isaura se baseia numa versão brasileira do mito original, cujos fragmentos mais antigos foram escritos no século XII. Das várias versões do mencionado mito, Suassuna se baseou no texto de Joseph Bédier- **O romance de Tristão e Isolda**- para escrever sua obra. “A primeira palavra que Fernando diz a Isaura é a primeira frase que eu disse a Zélia.” (SUASSUNA *apud* TAVARES, 2007, p. 53). Esse romance foi o seu primeiro trabalho consistente em ficção, escrito em 1956. Esse período foi de dedicação para Ariano Suassuna concluí-lo que só seria publicado trinta anos depois.

Para sabermos um pouco mais da sua biografia, Suassuna sempre se orgulhou de seu pai, vendo-o como um grande herói. Sofreu muito com a sua morte. Vários escritos foram dedicados a ele, dentre eles o poema **Dístico**, escrito em 1970. Tanto Ariano Suassuna quanto seu pai, ainda em vida, orgulham-se por serem nordestinos. O Sr. João também teve sua mãe como heroína, pois viúva, conseguiu criar seus nove filhos sozinha, em meio ao Sertão Nordestino.

Por um bom tempo Ariano Suassuna teve um perfil bastante sério. Seu forte sempre foi escrever dramas e tragédias. Talvez pelo conselho dado por seu amigo João Cabral de Melo Neto, ele tenha mudado esse aspecto de seriedade. João Cabral o aconselha dizendo que deveria escrever algo dentro do mesmo universo bem humorado das histórias populares, que eram inúmeras, e quando não se lembrasse de nenhuma, ele inventaria. Ariano ficou famoso rapidamente, ao escrever em 1955, o **Auto da Compadecida**. Essa obra foi montada em 1956, pelo Teatro Adolescente do Recife, mas só tornou-se sucesso nacional depois de ser apresentada no Rio de Janeiro, em 1957. O paraibano ficou lembrado por todos, e, mesmo quem não tivesse lido ou assistido a sua obra, tinha conhecimento dela. Isso fez com que ele se dedicasse mais ao teatro, sendo lembrado como o criador de uma nova dramaturgia nordestina.

Em 1958, torna-se membro do Conselho Estadual de Cultura, e, em 1967, membro do Conselho Federal de Cultura. No ano de 1969, começa a organizar o Movimento Armorial¹, que é lançado em 18 de outubro de 1970, na Igreja de São Pedro dos Clérigos em Recife.

No período de 1949 a 1971, Ariano Suassuna escreve as seguintes obras: **Os Homens de Barro** (1949); o **Auto de João da Cruz** (1950), com o qual recebe o prêmio Martins Pena; entremez **Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito** (1951); a peça **O Arco Desolado** (1952); No ano seguinte escreve **O Castigo da Soberba; O Rico Avarento** (1954); o poema **Ode** e escreve o **Auto da Compadecida** (1955); o romance **A História do Amor de Fernando e Isaura** (1956); Ainda neste ano é realizada a primeira montagem teatral do **Auto da Compadecida**. Em 1957, o **Auto da Compadecida** é encenado no Rio de Janeiro no I Festival de Amadores Nacionais. O referido texto ganha medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais e é publicado. Neste mesmo ano, a peça **O Casamento Suspeitoso** é montada em São Paulo e ganha o Prêmio Vânia Souto de Carvalho. A peça **O Santo e a Porca** ganha à medalha de ouro da Associação Paulista de Críticos Teatrais. Em 1958, escreve **O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna; A Pena e a Lei** (1959); Neste mesmo ano, funda o Teatro Popular do Nordeste, o **Auto da Compadecida** é publicado na Polônia. No ano seguinte escreve a **Farsa da Boa Preguiça; A caseira e a Catarina** (1962); No ano que se segue, a peça **Auto da Compadecida** é publicada nos Estados Unidos. Em 1964, essa mesma obra é traduzida na Holanda. No ano de 1965, o **Auto da Compadecida** é publicado na Espanha; Em 1966, escreve a novela **O Sedutor do Sertão**; no mesmo ano, a peça **O Santo e a Porca** é publicada em Buenos Aires. Em 1969, estreia a primeira versão cinematográfica da peça **Auto da Compadecida** e **A pena e a Lei** é premiada no Festival Latino-Americano de Teatro. Em 1970, o **Auto da Compadecida** é publicado na França. Em agosto de 1971, há o lançamento do **Romance d'A Pedra do Reino** e a tradução alemã do **Auto da Compadecida**. No ano seguinte o **Romance d'A Pedra do Reino** ganha o Prêmio Nacional de Ficção do Instituto Nacional do Livro.

Em 1973, Suassuna teve publicada a **Farsa da Boa Preguiça**. Em 1974, em um só volume as peças: **O Santo e a Porca** e o **Casamento Suspeitoso**. E, ainda no mesmo ano, publicou **Seleta em Prosa e Verso**. Foi neste ano, que publicou **Ferros do Cariri: Uma Heráldica Sertaneja**, no qual faz uma análise da linguagem dos ferros de marcar gado. Em 1977, publica **Ao Sol da Onça Caetana**. Em 1979, o **Romance d'A Pedra do Reino** é

¹ Esse item será explicado nesse mesmo capítulo, no tópico 1.2 intitulado "O Movimento Armorial".

publicado na Alemanha. Em 1986 **Auto da Compadecida** é publicado na Alemanha. Em 1987, escreve a peça **As Conchambranças de Quaderna**. Em 1997, publica a peça **A História do Amor de Romeu e Julieta**. Nesse mesmo ano, acontece a inauguração do **Teatro Arraial** e a encenação da peça adaptada do **Romance d'A Pedra do Reino** no Recife. Em 1998, é publicada a edição francesa **d'A Pedra do Reino**. Publica, nesse mesmo ano, seu livro de poemas **O Pasto Incendiado**.

Durante a década de 1970, se concretizam as aulas-espetáculo de Suassuna. Em 1971, juntamente com a **Orquestra Armorial**, participou de concertos no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, nos quais ele participava como palestrante levando para o público os princípios do **Movimento Armorial**. Outro período em que realizou muitas aulas-espetáculo foi entre os anos 1995 e 1998, quando foi secretário Estadual da Cultura de Pernambuco.

Suassuna ocupou o cargo de secretário de Educação e Cultura da prefeitura de Recife de 1975 a 1978. Em 1981, publica uma carta de despedida da vida literária. Nesse período faz uma espécie de revisão de sua vida como escritor. Vejamos alguns fragmentos dessa carta:

Já me dediquei à Literatura: escrevi romances, poemas, ensaios e peças de teatro. Procurei colaborar no campo das outras Artes e fazer o que me era possível pela Cultura brasileira, viajando, dando entrevistas, escrevendo, fazendo conferências, ajudando os mais moços, organizando concertos, exposições e espetáculos de vária natureza. (...) Não me cobrem mais livros que não estou mais escrevendo e pelos quais já perdi qualquer interesse - pois uma das coisas de que preciso me livrar é exatamente a monstruosa vaidade literária. Não me peçam mais entrevistas, nem conferências, nem nada nessa linha (SUASSUNA *apud* TAVARES, 2007, p.146).

Ariano Suassuna se sente na obrigação de dar uma satisfação ao seu público por tal atitude. Então dedica essa carta para todos os amigos, familiares, professores, jornalistas, padres e intelectuais de todos os tipos. Foram inúmeras as solicitações durante esses últimos anos, e ele atendeu a quase todas elas. Foram requerimentos em aulas, feiras de ciência, artigos, mesas-redondas, programas de televisão e de rádio, homenagens, semanas culturais, entrevistas, orelhas ou prefácios de livros, depoimentos para vídeo, filmes ou revistas, cartas de recomendação para instituições diversas, apresentação em catálogo de exposição, dentre outras. Além disso, também foram inúmeras as teses e manuscritos que Suassuna recebeu para ler, sugerir e opinar. O fato mais curioso, é que alguns desses manuscritos e teses, continham acusações contra ele próprio. Na verdade, os autores queriam que Ariano Suassuna os ajudasse a insultar a ele próprio com mais vigor. O referido autor confessa que não foi nada

fácil enfrentar esse problema, mas, ele tinha feito compromisso no período que foi secretário de Cultura de Pernambuco de não recusar nenhum pedido ou convite, pois, dessa forma, Suassuna estaria cumprindo a sua missão de defender a cultura brasileira. Todo esse tempo o deixou impedido de ler e escrever o que tinha vontade, pois nas entrevistas e outros convites, ele lia, escrevia e opinava o que interessava aos seus receptores. Ele ainda afirma estar cansado para dar continuidade a tudo isso. Por esses motivos, Ariano Suassuna pede licença a seu público para escrever o romance que sempre quis.

As obras mais notáveis de Ariano Suassuna são respectivamente: **Auto da Compadecida** e o **Romance d’A Pedra do Reino**. Esta esgotou três edições: agosto de 1971, janeiro e agosto de 1972. É interessante quando Tavares afirma que Suassuna considera a **Farsa da Boa Preguiça** a sua obra mais bem realizada, embora o público prefira o **Auto da Compadecida**.

A partir de 1993, A Associação Cultural Pedra do Reino, criada em São José do Belmonte, passou a realizar a Cavalgada à Pedra do Reino, a qual, em 1995, deu a Ariano Suassuna o título de Cavaleiro da Pedra do Reino. Em dezembro do mesmo ano, Suassuna tomou posse da cadeira de nº 8 na Academia Pernambucana de Letras, e, em 9 de outubro de 2000, tomou posse da cadeira número 35 da Academia Paraibana de Letras.

Entre os anos 1994 e 2000, houve a adaptação de algumas peças suas para a televisão: **Uma Mulher Vestida de Sol, Farsa da Boa Preguiça, Auto da Compadecida e O Santo e a Porca**. Em 2000, **Auto da Compadecida** foi adaptado para o cinema. Durante a década de 1990, Suassuna fez a gravação de um CD (**A poesia Viva de Ariano Suassuna: Vida-Nova Brasileira**) no qual fazia as leituras de seus poemas, reflexões sobre a poesia e sobre a vida. Com o reconhecimento de seus trabalhos por meio da televisão, Ariano Suassuna passou a receber vários convites para palestras, aulas, feiras de ciência, artigos, mesas redondas, programas de televisão e rádio, homenagens, semanas culturais, entrevistas, entre outros.

Em 2002, a Escola de Samba Império Serrano desfilou com o enredo: **Aclamação e Coroação do Imperador da Pedra do Reio, Ariano Suassuna**. Já em 10 de maio de 2007, recebeu o título de Cidadão Baiano em Salvador.

Suassuna é considerado um homem nacionalista. Afirma não ter muito contato com a Língua Inglesa e não incorpora o que chamam de “espírito britânico ou americano”, mas, ele admira e reconhece o trabalho de alguns artistas estrangeiros, a exemplo de: Shakespeare.

O escritor do **Auto da Compadecida** tem admiração por alguns autores e livros brasileiros, que, para ele, seriam indispensáveis para a formação do público leitor. Na entrevista feita por Marcus Vilar, Suassuna diz ter uma grande preocupação quando se tornou escritor:

Quando eu resolvi ser escritor, umas das minhas maiores preocupações era essa: eu não queria imitar os europeus nem os americanos, eu queria uma escrita que expressasse meu país e meu povo. Então eu fui buscar o folheto como caminho para isso, o folheto foi o meio de expressão que o povo tinha encontrado, não como uma coisa imposta de cima para baixo, mas era a expressão natural do povo brasileiro e do Nordeste em particular (SUASSUNA *apud* VILAR. **O senhor do Castelo**, s/d).

Nessa mesma entrevista, ele conta que sempre quis ser escritor. Essa vontade surgiu desde os 12 anos de idade, quando escreveu seu primeiro conto. Desse modo, a literatura para Ariano Suassuna é algo prazeroso, que desperta o gosto pela escrita, tornando-se dever e missão. Ele diz ter certeza de que veio ao mundo para fazer uma literatura que se identificasse com o seu país e povo. Ainda nesse depoimento, Suassuna afirma que não é um escritor regionalista. O regionalismo e o naturalismo são movimentos com os quais não simpatiza. A grande importância do romanceiro e do teatro popular, em sua opinião, foi exatamente a de criar o ponto de vista no qual o escritor faz uma recriação poética do real.

Sônia Lúcia Ramalho de Farias afirma que: “Em Ariano Suassuna a representação do espaço regional também pressupõe as formulações sobre a arte e a cultura populares e a integração à arte e a literatura eruditas” (2006, p. 58). A autora situa o escritor paraibano como admirador de um conceito tradicional de cultura popular. Suassuna representa uma realidade local em diálogo com a herança europeia, tratando assim, tanto da cultura brasileira quanto da universal, em sua obra. Mesmo fazendo parte do contexto artístico de tendência contemporânea após as duas grandes guerras, o referido dramaturgo inclina-se ao neo-naturalismo do regionalismo de 30, onde valoriza tudo aquilo que é popular. Dessa forma: “O autor opõe o ‘espírito mágico’ e o épico do Romanceiro Popular e as formas barrocas de arte ibérica” (FARIAS, 2006, p.62). O referido escritor inspira-se também no período barroco, optando pelas tragédia e pela comédia, pois, acredita que são formas puras de arte, e assim, a expressão popular se torna mais privilegiada.

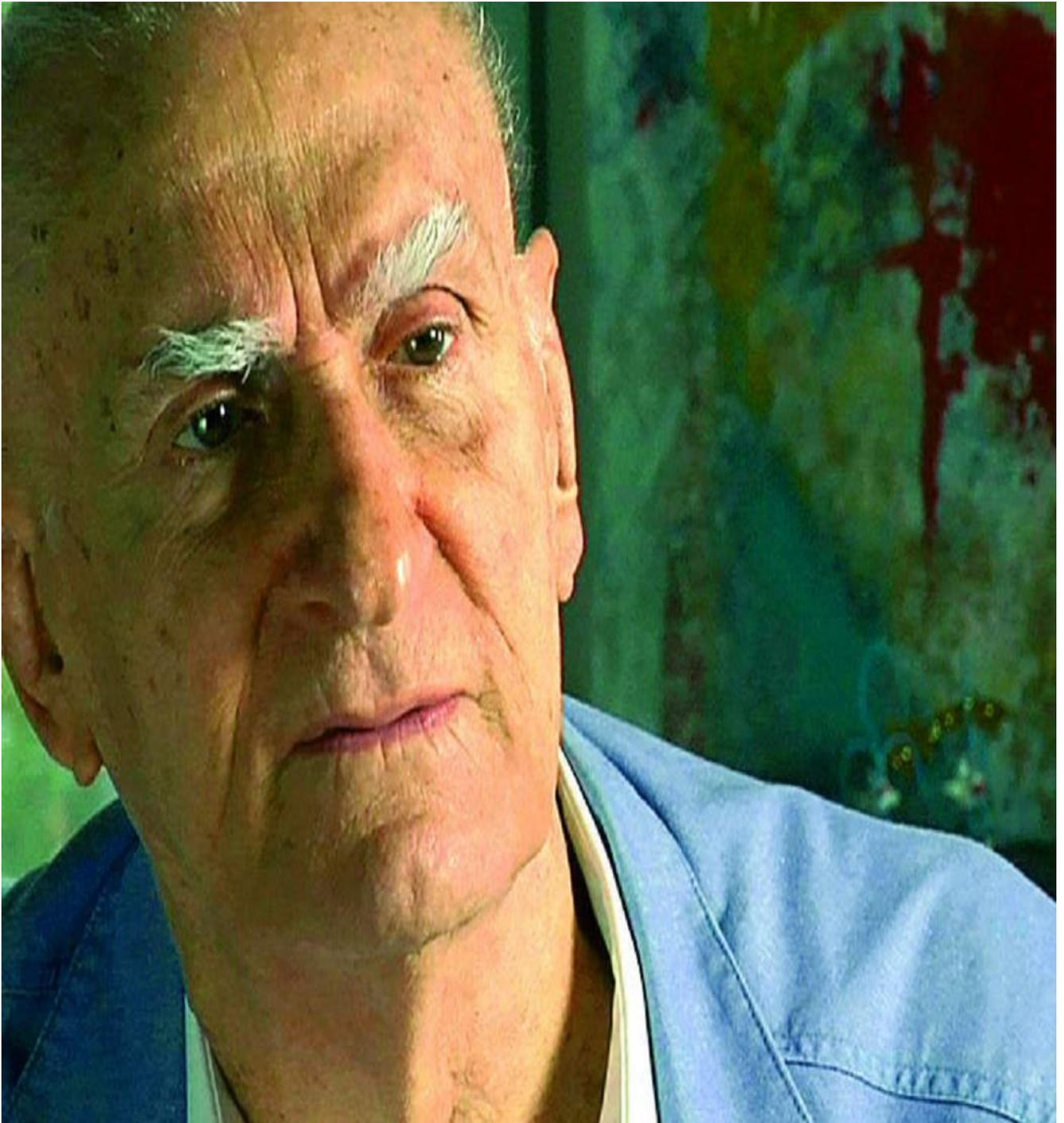
Ariano Suassuna começou a sua vida literária por meio da poesia. Para a escrita de seus poemas ele usa principalmente a modalidade sextilha, ou seja, estrofes formadas por seis

versos de sete sílabas. Neste caso são rimados em ABCBDB. Mas, o referido escritor consagrou-se no cenário literário brasileiro através do teatro, mais especificamente por seus autos. Três elementos são considerados característicos da vida teatral: os atores, os autores e o público. Com o decorrer dos anos, esse teatro foi se aperfeiçoando e ganhando uma nova roupagem no país. Com isso, a plateia foi cada vez mais valorizando essa apresentação artística, e principalmente as encenações de comédia. E é nesse perfil que Suassuna tem o maior reconhecimento de suas obras. Suas peças lembram o teatro cristão da Idade Média com adaptações para o cenário nordestino.

A modalidade dramática adotada pelo armorial consiste num tipo de teatro classificado como épico ou narrativo, que existiu no antigo Oriente, na Idade Média, nos autos vicentinos quinhentistas, nos autos sacramentais do século de ouro espanhol e ainda viceja nos folguedos nordestinos ao ar livre, associando-se a inúmeras representações folclóricas. Ele repousa numa concepção de palco aberto, onde as modificações cênicas são feitas a vista de todos. Ademais foge às três unidades formais do teatro clássico, usa prólogo narrativo e epílogo, monólogo e aparte para exteriorizar as reflexões dos personagens, emprega a música e ação trazida dos bastidores, tem personagens estereotipados e, um deles, o apresentador formal das peças, dirige-se ao público. Ao final tudo culmina com uma mensagem cristã (VASSALO, 2000, p.150).

A influência do teatro religioso medieval prevalece entre as peças de Suassuna, envolvendo desde: o milagre, o mistério e a moralidade, até mesmo o religioso e o profano. Neste gênero narrativo, há a influência do catolicismo, que também é representado de maneira popular, favorecendo os mais humildes. Para representar esse catolicismo, são realizadas invocações aos santos; há a intercessão de “Nossa Senhora” nos julgamentos; estão presentes orações, a representação de Cristo enquanto representante de Deus no juízo final; a figura do Diabo que aparece com o intuito de levar os humanos a uma revisão de seus atos.

Figura 1 – Ariano Suassuna



Fonte: Wellington Farias, 2012.

Como um dos centros de referência do teatro no Brasil, a cidade de Recife, em Pernambuco, é um dos três maiores polos teatrais do país. Nessa cidade, os artistas propagam em suas obras elementos regionais, em diálogo com a origem europeia medieval, através dos romances de cordel, espetáculos de feira, e encenações de rua.

Concluído essas considerações sobre a vida e obra de Ariano Suassuna, faremos um estudo acerca do **Movimento Armorial** no próximo tópico.

1.2 O MOVIMENTO ARMORIAL

O Movimento Armorial é definido por Ariano Suassuna como a arte tipicamente brasileira, com traços da cultura popular, tais como: os folhetos de cordel da literatura popular, a música de viola, a rabeça, os cantadores e as xilogravuras - a arte de gravar em madeira- que ilustram as apresentações populares. Esse Movimento cultural surge no Recife em 18 de outubro de 1970. Foi apresentado pela primeira vez em um concerto na Igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife, que se tornou um dos polos da criação artística no Nordeste. Por ter característica e localização específica nessa região, “o Movimento Armorial foi imediatamente compreendido como uma nova manifestação do chamado ‘espírito do Recife’” (SANTOS, 1999, p.13.). Assim, foi através do escrito e do oral, do teatro, da música e das artes plásticas que surgiu o Movimento Armorial. O grupo era formado por um número de amigos que tinham a mesma linha de pensamento de Suassuna: a de criar um movimento que retratasse a cultura nordestina, uma literatura popular que focasse a realidade regional e a vida cotidiana do Nordeste.

Estiveram presente também: poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores, dramaturgos, ceramistas e coreógrafos. Dessa forma, demonstravam diversas artes, ligando o popular e o erudito. Nas obras dos artistas Armoriais, encontra-se a presença marcante do cenário nordestino e do sertanejo. Estão nessa obra: um vaqueiro, um cangaceiro, um santo, coronéis, fazendeiros, dentre outros. Isso pode ser atribuído ao fato desses artistas terem nascido e vivido nessa região. É importante ressaltar que, mesmo enfrentando dificuldades econômicas no Nordeste e apesar dos fascínios encontrados nas metrópoles do Centro-Sul, todos os membros que formaram o Movimento Armorial nasceram e se fixaram no Nordeste.

O Nordeste brasileiro foi um cenário bastante apropriado para tal manifestação popular. É uma terra honrosamente curiosa, que desperta o interesse de muitos para expressarem seus sentimentos, valores e realizações humanas. Mesmo tendo suas dificuldades, como a seca, por exemplo, ainda assim, é admirado por muitos. Serviu de inspiração para vários escritores, roteiristas de filmes, gravação de novelas, apresentações de teatro e, também, para desenvolver estudos e outras séries de atividades culturais. Os nordestinos usufruem de uma cultura popular inesgotável, não só dentro do Nordeste, mas em outras regiões e até mesmo em outros países. Os folhetos da Literatura de Cordel são exemplos dessa cultura popular, nos quais são escritos, ilustrados e recitados por artistas da própria região. Idelette Santos, ao se referir à presença do Nordeste e do sertão nas obras dos armoriais, diz que:

O Nordeste e o sertão estão presentes nas obras armoriais: inventário da terra, dos rios, da fauna e da flora, das casas e dos homens, em Marcus Accioly; paixão das paisagens, das cores, dos cheiros e dos ruídos, tanto do sertão quanto da zona da Mata, em Maximiliano Campos; enfim, sertão cotidiano e eterno, histórico e mítico, vivo e resistindo às modas, em Ariano Suassuna (1999, p.66).

Verificamos na citação acima, que o Nordeste e o sertão estão inseridos nas obras dos artistas armoriais. Esta inserção ocorre de diversas maneiras, desde o registro dos animais, plantas, rios, homens, paisagens, até a representação da vida cotidiana no sertão. Santos diz ainda, que para se entender a representação do Nordeste nas obras dos artistas armoriais, é preciso conhecer a história da região.

Ora, a história do Nordeste abrange, ao mesmo tempo, a luta dos clãs e das famílias pelo poder local; a história das revoltas populares, das massas que, atrás de um chefe, messiânico ou carismático, tentam encontrar um sentido para sua existência miserável, dar uma forma às esperanças; e, finalmente, as manifestações de uma luta de classe consciente em algumas áreas rurais e urbanas (SANTOS, 1999, p. 77).

Diante do que nos afirma a autora, dizemos que será a partir do conhecimento da história e crenças do povo nordestino, que entenderemos a forma como o Nordeste é representado pelos armoriais. História essa, que envolve desde as batalhas pelo poder, às revoltas da massa popular. No sertão nordestino, encontramos também a criação de lendas e mitos, nos quais, em sua maioria temos a presença de heróis, que são bem representados no folheto de cordel. A maioria dos armoriais pertencem a famílias rurais, vivendo em fazendas,

em contato com a natureza, com os animais e com a terra, por isso, em muitas de suas obras fazem menção a este “mundo” rural.

“Suassuna escolhe o folheto da literatura de cordel como bandeira do Movimento Armorial” (SANTOS, 1999, p. 36). Essa Bandeira, como define a autora, une três caminhos: vincula uma existência literária, poética e teatral, que por sua vez, espelham-se nos próprios versos e narrativas; a existência de outro viés para as artes plásticas, que fazem uso das xilogravuras que desenham as capas dos folhetos, e a via musical que, através dos contos e das músicas seguem as leituras recitadas do texto, reencontrando a memória da poesia oral. Por sua vez, na poesia, os armoriais se baseiam nas modalidades de cantoria, a exemplo de Ariano Suassuna, que usa com mais frequência a sextilha, que é formada por estrofes de seis versos de sete sílabas e a décima, constituída por estrofes de dez versos de sete sílabas. Nas obras armoriais, nos deparamos com a afinidade entre o folheto de cordel e a cantoria de viola. Sendo assim, a poesia oral pode ser considerada o alicerce da obra armorial. Os integrantes do Movimento Armorial apreciam os poetas populares, já que estes exercem um papel social, histórico e místico na sociedade.

O Movimento Armorial também faz parte dessa riqueza cultural nordestina. Ariano Suassuna, ao lado de outros músicos de formação clássica, iniciou um trabalho com subsídios do folclore nordestino, a exemplo: o bumba-meu-boi, o reisado, as cantorias e as violas dando assim, uma vertente erudita. Nestes, por sua vez, predominam a valorização cultural regional, integrando vários aspectos dessa regionalização, tais como: a música, o teatro, a oralidade, a dança, a pintura, entre outras.

O nome Armorial faz alusão a um conjunto de símbolos, brasões e bandeiras de um povo. Desse modo, o nome sugerido significou o anseio de ligação com essas raízes culturais brasileiras. Mesmo antes da invenção desse Movimento, criado por Suassuna, muitos artistas já faziam uso e exploravam a cultura popular nordestina sem mesmo ter conhecimento ou contato teórico sobre o que estavam realizando, pois para esses artistas, “o formidável da arte é inventar”. O estado de Pernambuco é cenário para vários artistas tradicionalmente populares. Os artistas de Recife valorizam essa manifestação, principalmente através da confecção de xilogravuras que, espalhadas pela cidade, mostram os conhecimentos e as experiências de vida dos sertanejos.

A literatura popular e oralidade são reconhecidas como parte complementar de uma cultura. Alguns traços, evidentes, por exemplo, nas religiões, nas atividades lúdicas, na

literatura e nas cantorias populares, podem definir o “ser brasileiro” de um indivíduo. Como afirma Câmara Cascudo:

A cultura popular é saldo da sabedoria oral na cultura coletiva. Difícil fixar as distinções específicas porque ambas exigem a retenção memorial, atendem a experiência, tem bases universais e há um instinto de conservação para manter o patrimônio sem modificações sensíveis, uma vez assimilado (1973, p.426).

Baseada na afirmação citada, observa-se que, é através da memória e da prática das tradições alcançadas e criadas pelo povo que a cultura se amplia. E é como manifestação cultural que, “o Movimento Armorial é descoberto e de sua posição na relação entre oral e escrito, entre popular e letrado, não se encontra balizado pelos marcos de uma metodologia segura e experimentada” (SANTOS, 1999, p. 19). Existe uma diferença entre a voz (oral) e a escrita, porém é importante ressaltar que a presença de uma não exclui a da outra. A escrita, como cita a autora, é representada pelos folhetos e a voz, pelas cantorias. Desse modo, uma complementa a existência da outra.

Santos divide o Movimento Armorial em três fases: **Fase Preparatória** (de 1946 a 1969); **Fase Experimental** (de 1970 a 1975) e **Fase “Romançal”** (a partir de 1976):

A **Fase Preparatória** mostra o esforço de Suassuna e do grupo do Teatro dos Estudantes de Pernambuco, juntamente com o Teatro Popular do Nordeste para dar continuidade à existência desse marco cultural. Além destes, contou com a ajuda de grandes nomes, tais como: Hermilo Borba Filho, pela Sociedade de Arte Moderna de Recife e também o Atelier Coletivo. Ariano Suassuna recebeu a presença de Abelardo da Hora, Francisco Brennand e o Gilvan Samico. Essa é uma fase de descobertas, tanto dos artistas quanto do público, pois está se tratando de uma nova cultura popular que acaba de se instalar em Pernambuco. Mesmo na fase ainda de adaptações, Recife se torna um centro de pesquisas. Esse trabalho mostra como a cultura popular, através dos artistas, interage com o público. Nesse mesmo período, Ariano Suassuna organiza um encontro com a presença de cantadores de viola no Teatro Santa Isabel, no Recife. Tal evento choca a população pernambucana e principalmente os jornalistas. Logo após esse evento, Suassuna publica seu primeiro artigo, que vem tratar do romanceiro e da viola nordestina. Essa obra foi reeditada no ano de 1962. Essa fase foi de grande dedicação ao teatro, onde o dramaturgo se tornou reconhecido como autor de teatro. Foi a partir de 1949, que surgiu o interesse pela música popular.

A **Fase Experimental** é marcada pela produtividade e por significativas realizações dentro do Movimento. O criador do Movimento Armorial, adquire o cargo de reitor da Universidade Federal do Pernambuco, juntamente com Murilo Guimarães, como diretor do Departamento de Extensão Cultural. Para se juntar a ele nessa fase, Suassuna reúne alguns artistas já consagrados da época para ajudá-lo em suas obras de interesse do movimento. Rapidamente, esse departamento foi transformado em um verdadeiro laboratório de pesquisas. Por ele, passaram artistas famosos como: Guerra Peixe, nascido na cidade de Petrópolis. Artista que desde novo teve contato com a música, possui habilidade com diversos instrumentos, fez composições de belíssimas canções e ainda publicou um grande acervo de livros e artigos.

As pesquisas dessa **Fase Experimental** avançaram em várias direções, mas a música estava em primeiro lugar. Com esse lado musical aguçado, surgem inúmeros talentos que tiveram destaque nesse período. Quanto à música, procurava-se utilizar os instrumentos populares, estruturando a orquestra sobre o modelo popular, criando assim, um som originalmente nordestino. Em 1969, foi criado o primeiro Quinteto Armorial. Este foi um dos mais importantes grupos a criar uma música com caráter erudito de raízes populares, no qual usavam os seguintes instrumentos: “duas flautas, por causa dos dois pífanos do terno, um violino e um violoncelo, lembrando as duas rabecas, e percussão, por causa da zabumba” (SANTOS, 1999, p.183). Em 1971, Ariano Suassuna fundou o segundo Quinteto Armorial. Eram usados por esse grupo: uma viola nordestina, um violão, um violino, um violoncelo e uma flauta. Em seguida, foram introduzidos: o marimbau, o pífano, a rabeca e vários instrumentos de percussão. Logo após, nasce o campo literário, onde jovens talentos publicam seus primeiros escritos na revista da universidade, intitulada **Estudos Universitários**. Esses foram os poetas da Geração de 65.

Agora foi a vez do campo das artes plásticas, talvez esse tenha sido o campo com o menor número de artistas, mesmo com uma quantidade pequena, a influência e a contribuição para o movimento foram de grande importância. Um nome de destaque nesse período foi o pernambucano nascido em Recife, Francisco Brennand, nascido em 11 de junho de 1927. Brennand foi incentivado pela família a cursar Direito quando ainda jovem, mas não o concluiu para dedicar-se a carreira artística. É um artista plástico inovador que possui diversas técnicas de pintura, cerâmica, escultura, desenho e tapeçaria, uma grande referência no país. Desde muito cedo, Suassuna e Brennand simbolizavam uma bela amizade. Nos anos 50 e

início dos anos 60, os dois tiveram atitudes semelhantes no que incumbiam a questões artísticas. Anos mais tarde, os dois opõem a mesma indiferença quando a pintura abstrata vinda da Europa, chega ao Brasil, essa seria uma chamada ‘moda importada’, a qual Suassuna ignora.

Brennand morou por um período na Europa, onde adquiriu uma formação característica do local. Sua pintura é considerada erudita e consciente. O artista plástico possui uma posição singular e vanguardista, características inovadoras e mais amplas que o impediram de fazer parte do Movimento Armorial. Porém, Suassuna considera suas obras como pontos fundamentais da arte armorial. Uma das artes que Suassuna considera de extrema importância é **A Batalha dos Guararapes**, de 1961. “Por esse motivo, obras de Brennand figuram nas duas primeiras exposições de arte armorial” (SANTOS, 1999, p. 55).

Em 1975, a fase experimental enfrenta problemas, pois alguns componentes abandonam o movimento. Uns por falta de interesse pela Cultura brasileira e outros por optarem por caminhos diferentes.

O Movimento Armorial entrou em uma nova fase, denominada **Romançal**, que deu início em 18 de dezembro de 1975. Nesse último período, surge: a Orquestra Romançal Brasileira, que nasce a partir do Quinteto armorial, criado na fase experimental, apresentada pela primeira vez em Recife, no Teatro Santa Isabel. Nesse mesmo ano, Suassuna se tornou Secretário de Educação e Cultura da cidade de Recife, a pedido do atual prefeito do local. Atuando no cargo que lhe foi concedido, o paraibano passa a desenvolver trabalhos culturais já existentes no município, divulgando: a Orquestra Sinfônica do Recife, o Coral Guararapes, a Orquestra Popular, o Balé Popular do Recife, a Orquestra Municipal, dentre outros. Diversas atividades musicais, artísticas e literárias foram inseridas nesse período, quais se juntaram com os já existentes, tais como: a Composição do Conselho Municipal de Cultura, que teve a função de ajudar o prefeito nas suas escolhas culturais para a população. Este Conselho foi presidido e composto por mais quatro membros do Movimento Armorial.

O nome romançal faz alusão à palavra “romance” que é originária do Latim. Esse termo é também utilizado “para as poesias orais cantadas ‘em romance’, em oposição à cultura letrada, escrita em latim” (SANTOS, 1999, p.31). O nome também faz referência ao romanceiro popular brasileiro, aos romances, aos folhetos orais e escritos, mesmo não tendo a origem brasileira no nome, o romançal se adaptou perfeitamente a cultura nordestina. Os romances podem ser em versos ou em prosa. Sendo considerados mais significantes pelos

armoriais, os escritos em versos, que eram cantados ao som de instrumentos musicais. Esse tipo de romance, escrito em versos, pode ser classificado em seis espécies: os romances de amor, de cangaceiros e cavalarianos, de exemplos, de safadeza, romances jornaleiros e de profecia e assombração. Esta fase também foi palco para o lançamento do Balé Armorial do Nordeste. Esse foi o auge do Movimento.

Em 1981, Suassuna se despede do Movimento Armorial. A saída de Ariano Suassuna do Movimento Armorial foi algo que intrigou intelectuais e estudiosos por muito tempo. O autor possuía uma intimidade muito grande com a sua criação e isso foi o que mais incomodou a todos. Em 1989, Suassuna concedeu ao jornalista Geneton Moraes Neto sua primeira entrevista, após seu afastamento da vida pública e literária. Para Santos (1999) esse reaparecimento de Ariano é um ato político, ele revela sua intensa modificação sobre sua visão de mundo. Afirma estar impressionado com a desigualdade humana: de um lado um sertanejo sonhador e do outro a pequena burguesia.

O Movimento Armorial enfrentou diversas críticas e dificuldades. Uma delas foi o fato de se iniciar na década de 70, período do Regime Militar no Brasil, onde tudo que se referia ao popular tinha a desconfiança de ser algo revolucionário. O que não deixa dúvidas, quando se trata dos aspectos formais do Movimento Armorial, é que este ergueu uma bandeira, que até então, não era do conhecimento de muitos. Os adeptos do Movimento tinham como objetivo, conceder o resgate da cultura popular nordestina e transformá-la em um formato mais erudito. Outro propósito evidente desses armoriais, era a divulgação da arte e a riqueza cultural do nordeste, pois, esta região é sempre lembrada por aspectos de sofrimento, pobreza e seca. Dessa forma, Suassuna e seus companheiros do movimento tentam dar, através da arte, um novo cenário a essa realidade, por meio dos subsídios do próprio povo.

Com a saída de Suassuna do Movimento Armorial, o poeta Marcus Accioly, seu amigo de longas datas, assume seu posto no movimento. Accioly é um membro ativo do Movimento, e também considerado um dos poetas mais inesgotáveis da sua geração. Publicou seu primeiro livro em 1968, intitulado **Cancioneiro**. A obra trata da sua relação íntima com a cantoria, pois sua capacidade de improvisação é admirável, com isso, suas poesias orais se destacam mais do que as escritas. O autor ganha mais espaço com a publicação em 1971, do seu segundo livro, **Nordestinados**. Este, por sua vez, traduz sua intensa participação e dedicação ao Movimento Armorial. O escritor assume a direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade de Pernambuco em 1975, onde deu continuidade aos

trabalhos de interesse do Movimento Armorial. Suas ideias não são as mesmas do criador do Movimento, uma vez que, Suassuna se recusa a uma teoria abstrata e intelectual. Por sua vez, Accioly diz ser descobridor de novos caminhos e não teme ficar sem seguidores. Em 1977, é inaugurada pelo sucessor de Suassuna, a Pinacoteca da Universidade Federal de Pernambuco, onde estão presentes, emparelhadas, obras de artistas populares e eruditos, a exemplo dos próprios artistas armoriais.

Feita essa breve abordagem do Movimento Armorial, passamos agora ao segundo capítulo, intitulado **A Comicidade no Auto da Compadecida como Ferramenta de Desconstrução.**

CAPÍTULO II: A COMICIDADE NO *AUTO DA COMPADECIDA* COMO FERRAMENTA DE DESCONSTRUÇÃO SOCIAL

2.1 O RISO E A CARNAVALIZAÇÃO

Para dar início à nossa discussão acerca do riso no Ocidente, tomaremos como base algumas ideias do escritor e filósofo francês, Henri Bergson (1983) que questiona o significado do riso, indagando acerca do que existirá nas profundezas do risível; e o que há de comum entre uma careta de palhaço, um trocadilho, um quadro de teatro cômico e uma cena de comédia. Questionamentos iguais a esses nos permitem afirmar que a comicidade tem o poder de levar os sujeitos a repensarem nas representações sociais das categorias dominantes, visto que o riso também é uma forma de questionar as atitudes falhas dos seres humanos. Este operador estético também propicia interação humana, à medida que leva um determinado indivíduo a estabelecer relação com o grupo social no qual está inserido. Levando em consideração a função social que o riso ocupa, Bergson diz que: “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” (p.1983, p.9). Desse modo, é permissível afirmar que o riso é um ato social.

Para a alta sociedade da Idade Média, o riso sempre foi visto como algo impróprio, imoral e banido. Já no Humanismo, esse cenário se modifica. No século XVI, em Portugal, por exemplo, com a contribuição de Gil Vicente, o riso é incorporado na cultura portuguesa do teatro, com suas dramatizações realizadas nas Cortes. Boa parte das escritas do teatrólogo português, era em forma de autos, principalmente de cunho religioso, época do apogeu do Cristianismo. Mesmo adotando como tema o caráter religioso, tal fato não o impediu de mostrar em suas apresentações, o lado cômico de suas escritas. Gil Vicente aproveitava a ocasião para criticar as imperfeições da sociedade portuguesa da sua época, principalmente os erros cometidos pelos representantes da Igreja. E assim, através do espírito inovador da época, foi inserido na dramaturgia elementos da cultura popular, a exemplo, do riso.

Ainda com a reflexão sobre a comicidade, pode-se afirmar que a mesma exerce um papel de denúncia dos vícios e fraquezas da sociedade. A cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento é avaliada, sob o viés da carnavalização e do riso, e este tem um

poder de transformação social, uma vez que põe em xeque os valores e os atos humanos. Diante dessa afirmação, sobre o papel denunciador que a comicidade exerce, Rachel Soihet afirma:

O homem medieval sentia no riso a vitória sobre o medo, não apenas a vitória sobre o terror místico, divino, e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas, antes de tudo, uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem de tudo que fosse sagrado e interdito, das proibições autoritárias, da morte e dos castigos de além-túmulo, do inferno, de tudo... Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Era ainda uma vitória efêmera, que durava o período da festa, mas esse momento de relaxamento e percepção contribuiu para que este homem construísse uma verdade não-oficial sobre o mundo, preparando a autoconsciência do Renascimento (1998, p.12-13).

Com base na citação acima, dizemos que o homem medieval percebia o riso como uma maneira de ultrapassar os seus medos, principalmente relacionado à morte e aos castigos que, segundo a Igreja Católica, estaria sujeito caso não fossem cumpridas suas normas. À medida que o homem ultrapassa a angústia por meio do riso, demonstra uma tomada de decisão e não conformismo. Contribuindo para tal informação, a autora Maria Teresa Alves afirma que:

A arte contemporânea tem apelado para o riso como uma ferramenta desalienante, como arma de conscientização, pois enquanto o homem ri de suas prisões prepara-se para libertar-se delas. [...] O humor é a expressão de uma recusa da que decorre uma afirmação da liberdade do homem e do seu não-conformismo (2002, p.124).

Segundo Alves, o riso serve de ferramenta para conscientizar os seres humanos, pois à medida que provoca as pessoas por meio da crítica social está instigando-as a sair do conformismo, a ousar e a se manifestar diante das lacunas deixadas pela sociedade.

Para o estudioso russo Mikhail Bakhtin (1993) o ser humano, quando pratica o ato de rir, ele libera seus sentimentos mais íntimos, que são muitas vezes mascarados pela sociedade em que vive. É como se o homem vivesse em função da coletividade determinadora de suas atitudes, seus costumes e pensamentos. E então, esse “riso” aparece no cotidiano humano como uma desconstrução dessa sociedade e da ordem vigente. Tal comicidade é uma forma de manifestação para mostrar, de modo crítico e banal, o que está acontecendo de errado na sociedade.

O cômico não deve ser visto apenas como forma de deleite, ele terá uma função denunciadora do coletivo. Dessa forma, a sociedade precisa conhecer o papel crítico do riso, enquanto operador da desconstrução social. Desse modo, a literatura, a música, o cinema, o teatro, dentre outras manifestações artísticas, utilizam-se do humor para levar ao público assuntos “sérios” de forma descontraída. As consequências do riso são impactantes e incomodam a sociedade ao tratar de acontecimentos e situações desconcertantes, sejam elas tradicionais, culturais, políticas, econômicas ou religiosas. O homem também ri daquilo que não é comum e habitual, de situações constrangedoras com as quais não se envolve afetivamente, também ri do que foge dos padrões, e das falhas humanas, pois, o riso é utilizado como instrumento de crítica social. Assim, a sociedade constrói os padrões a serem seguidos, e o cômico desconstrói.

No Renascimento, o riso pôde ser considerado uma forma de poder, uma vez que os homens pensavam acerca das suas atitudes e das possíveis consequências destas, nesse período histórico. O riso desmascarava o homem, posto como centro de análise. Diante disso vejamos o que diz Soihet:

O recurso ao riso como instrumento de crítica revela uma prática muito antiga, que remontaria a um período da história da humanidade anterior à própria formação do Estado, quando os aspectos sérios e cômicos tinham peso idêntico. [...] Durante o Renascimento, o riso constituiu-se numa das formas capitais pelas quais se expressava uma visão crítica da verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem [...] (1998, p.12 e 13.).

Diante do que afirma Soihet, dizemos que o riso, desde a antiguidade, vem sendo utilizado enquanto operador da desconstrução social. Sobre o aspecto do riso, a autora Soihet afirma que o homem, por meio dele, tenta romper com as limitações impostas por uma sociedade, desejando criar um novo contexto. O riso é uma forma do ser humano dizer *não*, de se manifestar contra algo, dizer que alguma coisa está errada, que necessita ser mudado e transformado. Essa é uma forma do indivíduo se libertar das normas, das ordens impostas por um mundo concreto e pelas instituições sociais como a Igreja e o Estado. Para Alves, “o rir é o resultado de uma tomada de posição, a mesma que fomenta as utopias: uma recusa a um presente degradado” (2002, p.20). Tal operador de desconstrução põe o homem diante de si próprio e o instiga a rever a sua história.

Relacionado à forma de poder que o homem exerce através do riso, Henri Bergson afirma que:

Chamamos atenção para isto: não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu. Como é possível que fato tão importante, em sua simplicidade, não tenha merecido atenção mais acurada dos filósofos? Já se definiu o homem como ‘um animal que ri’. Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz (1983, p.7).

Diante do que afirmou Bergson, podemos dizer que a comicidade é algo próprio do ser humano. Quando rimos de algo, considerado, não humano, é porque encontramos nele uma semelhança ou característica própria do ser humano. Para Bergson “O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos” (1983, p.43).

A crítica está ligada a razão e não aos sentimentos, pois, se o indivíduo levar em consideração, no momento da crítica, os sentimentos que nutre por alguém, ao invés de rir da situação, o sujeito demonstrará um sentimento de exaltação. Para confirmar tal ideologia, atentamos para o que diz Henri Bergson:

O cômico parece só produzir o seu abalo sob condição de cair na superfície de um espírito tranquilo e bem articulado. A indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade (1983, p.7).

Tendo em vista a afirmação de Bergson, observa-se que, para que o riso exista, é preciso também, que o indivíduo deixe de lado suas emoções e leve em consideração unicamente a razão, pois, pode ocorrer da pessoa que está sendo vítima da crítica, ser alguém da sua estima, e nesse caso, o sentimentalismo irá agir de maneira contrária, onde florescerá um sentimento de raiva. Mais à frente, Bergson continua afirmando que o caráter é algo cômico, visto que o indivíduo será vítima de críticas mediante suas características, o modo de ser e agir, seu jeito, e por aquilo que repete automaticamente. O riso é a ferramenta da qual o

emissor dispõe para conscientizar as pessoas, pois, à medida que provoca o riso nos seres humanos, por meio da crítica social, está instigando-os a sair do conformismo, a ousar e a se manifestar diante das lacunas deixadas pela sociedade. O riso não pode ser considerado algo destrutivo, mas sim reconstrutivo, à medida que leva o sujeito a uma possível transformação de suas ideias. Porém, existem atitudes que podem levar o indivíduo a essa construção ou reconstrução, como a vaidade que é algo comum do ser humano, mas também pode ser perigosa quando o indivíduo é exageradamente vaidoso. Uma forma para moderar tal vaidade é o riso. “O remédio específico da vaidade é o riso, e o defeito essencialmente risível é a vaidade” (BERGSON, 1983, p.82). Mas é importante ressaltar que não apenas a vaidade é risível, mas os demais defeitos e até mesmo qualidades podem o ser.

Como já foi exposto, o riso tem a função social de criticar e reprimir os desvios e as fraquezas da sociedade. Dessa forma, o riso e a crítica estão intrinsecamente relacionados. O coletivo se faz válido, para que o mesmo tenha forças e sua repercussão se amplie. Observa-se com essa afirmação, o mesmo pensamento que tem o estudioso Bergson, quando diz: “o riso parece precisar de eco”. Nota-se com tal afirmação, que o riso parece se alimentar do público, pois o nosso riso é, principalmente, em um grupo, se nos sentirmos sozinhos, o riso não é tão desfrutável quanto que coletivamente. O uso desse operador estético é um ato humano e comunicativo, necessitando, portanto, da interação entre os seres, na coletividade.

Ainda embasados nos estudos do francês Bergson, afirmamos que a comicidade revela uma imperfeição coletiva ou até mesmo individual que irá exigir uma correção. Essa correção, por sua vez, é o próprio riso, que é analisado como gesto social, que tem como função, reprimir a irregularidade dos atos humanos e dos acontecimentos. Através disso, estima-se que o riso seja uma forma de humanizar ainda mais aquilo que se destrói de algum modo no comportamento do homem. A comicidade, por sua vez, aparece de maneira para alertar algo que não está em perfeito funcionamento nas sociedades. O ato de rir surge como uma maneira de comprovar uma irregularidade, seja ele desonesto ou não.

A autora Concetta D’Angeli (2007) atribui ao cômico, um cargo de cunho moralista e denunciador dos vícios e dos comportamentos desaprováveis dos desvios da sociedade. Desse modo, “em comparação ao outro caminho possível, que busca, pelo contrário, no fútil e no marginal, a garantia da inocuidade” (p.9). O cômico procura no insignificante e no banal a justiça social. A autora continua afirmando que, “a ficção se dirige a um objeto psicofísico,

fazer rir, caracterizado por uma diminuição ou uma liberação das tensões interiores” (p10). A irrealidade provoca o riso, mas um riso sério e comprometido com o real.

Existe outra função que o cômico exerce como repressiva clássica, com isso, a autora D’Angeli afirma:

Obrigar a inadequação, por estupidez ou loucura, a compartilhar dos pressupostos e das coordenadas mentais do grupo; e mesmo neste juízo social há implícita uma natureza de compromisso que de certa forma o coloca, antes de tudo, no lugar dos manicômios (2007, p. 10).

A autora faz uma relação acerca do riso e da loucura como operadores da desconstrução social. Portanto, D’Angeli, afirma: “Em particular, o fato de a condição humana ser igual para todos é a chave para se entender uma ambiguidade essencial para o riso moralizador” (2007, p. 13). A razão não esclarece os segredos da vida, contudo, o cômico, sem maiores pretensões, pode desmascarar as estruturas sociais.

O discurso cômico mostra como seu objetivo, alertar o indivíduo contra o acometimento conformista, quando se trata de um objeto incerto no devaneio moralista e na determinação coletiva. Tratando-se de objetivo, são prestados como probabilidade os paliativos que são situados por estimas realistas e adultas. Estas, por vez, acomodam seus lugares apropriados em um mundo onde idealismos não aceitam o riso.

O riso tem a função de desconcertar uma sociedade corrupta. Uma agressão cômica é equivalente a um combate político. Assim, afirma D’Angeli: “O ataque cômico equivale a uma batalha política e de fato se propõe contribuir a um fim propriamente político a subversão da sociedade corrupta” (2007, p.15 - 16). O pai do teatro português, Gil Vicente, fez isso na obra o **Auto da Barca do Inferno**, quando mostra essa indignação através das críticas feitas à sociedade portuguesa de sua época. Desse modo, afirma-se “A indignação que condena a imoralidade de uma sociedade que dita as leis e ao mesmo tempo se arroga o direito de descumpri-las representa em um nível mais alto a consciência adulta” (2007, p. 16). Essa indignação parece não ter fim, pois a parte do ataque não deve desfrutar do movimento afetuoso que se determina na longínqua consciência das emoções.

Afirma ainda a autora D’ Angeli que: “O riso surge, portanto, como um corretivo que reprime a excentricidade” (2007, p.276). Ele conserva uma relação entre as espertezas e as atividades, onde se tornam condescendentes os movimentos mecânicos concretos no plano do

sistema social. Desse modo, o riso é entendido como a recuperação da valia da sociedade, já o cômico, exerce a função de desviador dos valores positivos que merecem a punição, desmascarando assim, a sociedade, e por conta desse ato, deixa-a perplexa.

Outra manifestação cultural, presente na Idade Média, é a carnavalização. Para concretizar tal pensamento, Bakhtin (1993) afirma que, os festejos do carnaval medieval sempre ocuparam um lugar importante para o homem da Idade Média. Eram acompanhados de atos, ritos cômicos e procissões que ocupavam as ruas. Nesses festejos, também eram comemorados a “festa dos tolos”, e a “festa do asno”, além de festejos religiosos que possuíam aspectos cômicos e sempre foram consagrados por essa tradição. Bakhtin (1981) ainda nos explica que o carnaval, mesmo sendo uma manifestação de origem medieval, continua presente nas sociedades contemporâneas, mas não acontece do mesmo modo, pois os carnavais atuais são comemorados com trios elétricos, carros alegóricos, desfiles de escolas de samba, dentre outros, e, não possuem mais como objetivo central, a crítica social.

Durante a Idade Média e o Renascimento, o carnaval envolveu algumas festividades que também eram associadas às festividades sagradas. Para o estudioso russo, o carnaval estabelecia um conjunto de manifestações da cultura popular medieval e do Renascimento, e um início preparado de abrangência de mundo.

O carnaval, propriamente dito, não é considerado um acontecimento literário, mas sim, um espetáculo cultural que aguça atos e gestos, que organizam uma linguagem simbólica. É através dessa linguagem, inovadora, que pode se manifestar o carnaval. Desse modo, transporta-se para a literatura e é a essa adaptação, do carnaval para a linguagem da literatura, que Bakhtin denomina **carnavalização da literatura**. O anseio particular é o de ser um membro da coletividade, ser um componente da massa popular.

Segundo os estudos de Bakhtin, a carnavalização não é um projeto externo que se agrega a um conteúdo acabado, mas sim, uma maneira ajustável de uma visão artística. Nas apresentações carnavalescas não contém a presença de atores, de palco, nem de um diretor, pois a sua função é romper com as barreiras hierárquicas, sociais, e ideológicas. A carnavalização é condescendente a essa visão ampla e popular de carnaval que se contrapõe ao sério, ao individual, e ao medo. Os espetáculos carnavalescos proporcionavam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas, de uma maneira diferente, e não oficial, distantes da realidade da Igreja e do Estado.

Feita essa análise teórica acerca do Riso e da Carnavalização, abordaremos a fase séria do riso no item 2.1.1 intitulado: **Ironia: A forma séria do riso.**

2.1.1 Ironia: A Forma Séria do Riso

Segundo Linda Hutcheon (2000) a Ironia possui “arestas” e tem o poder de irritar as pessoas, pois pode ser observada como uma estrutura comunicativa que interage com a sagacidade. “A ironia decididamente tem os nervos à flor da pele” (p.63). Isso ocorre no momento em que o ironista tece suas críticas, e acaba por ofender o seu objeto de análise. “Os ironistas não são os únicos, entretanto, que podem ser puxados emocionalmente para dentro da ironia” (p.63). Todos aqueles que são vítimas da ironia, e os que possuem conhecimento do que está sendo desmascarado pelos ironistas, também são envolvidos emocionalmente nesse processo de revisão da sociedade.

A ironia pode ser vista como função de equilíbrio ou correção de algo que não anda bem na coletividade. Pois, o operador estético em estudo pode recuperar o equilíbrio da vida quando ela está sendo levada muito a sério, ou, quando não há seriedade. A ironia é uma maneira bastante poderosa de lidarmos com as demandas cruciais do ser humano. Essa ferramenta já era utilizada desde os tempos mais antigos, principalmente quando se tinha a intenção de desconstruir o discurso de outra pessoa, o qual não estava agradando um determinado ouvinte. Desse modo, o indivíduo, através da ironia, mostra o desconhecimento daquilo de que falavam, ou quando se tem o intuito de ridicularizar um determinado fato.

Porém, segundo a autora Hutcheon, a ironia não adiciona meramente complicações, variedade ou riquezas a um discurso, ela faz muito mais que isso, transmitindo também algo mais, ou seja, uma atitude ou um sentimento. Dessa forma, a ironia pode ser vista como um “ato simbólico”, pois, como afirma a estudiosa, “ao estabelecer um relacionamento diferencial entre o dito e não dito, tal ferramenta estética parece ensejar a inferência, não só de significado, mas de atitude e julgamento” (2000, p.66). Desse modo, a mesma determina resultados concludentes sobre os sentimentos, pensamentos ou atos do espectador, do falante ou de outra pessoa.

Uma definição que atribui-se à ironia é quando se diz uma coisa e o receptor entende o contrário. Pode-se também definir de outras maneiras como, por exemplo, a busca por dizer

algo que venha a estimular uma série de interpretações revolucionárias sobre o que foi dito. Na ironia existe um elemento indispensável para sua clareza: o contexto. Assim, tal ferramenta é a mais dúbia das figuras de linguagens, uma vez que, se interpretada de maneira errônea, pode levar o interlocutor a ter o resultado oposto ao que se queria ofertar.

Pelo fato da ironia ser comumente utilizada como um instrumento que incide em dizer o contrário daquilo que se pensa, nos permite visualizá-la como uma distância propositada entre aquilo que dizemos e aquilo que realmente pensamos. Por esse caráter ambíguo, a ironia pode ser vista como um método de satirizar alguém ou alguma coisa, pretendendo obter uma reação do receptor. Essa estratégia pode ser empregada, entre outras formas, com a finalidade de denunciar, criticar ou censurar algo. Para tanto, o ironista expõe a realidade com termos aparentemente dignos de valores, mas, na verdade, tem o intuito de desvalorizá-los.

A ironia também pode ser aplicada e entendida na arte literária, e para tal pensamento, a autora Lélia Pereira Duarte, afirma: “A divergência entre uma interação suposta e aquilo que está dito pode resultar, para um leitor atento ou bem informado, em convite ao riso” (1996, p. 07). Atribui-se também, a ironia como um convite ao cômico. No âmbito da literatura, a mesma pode ser observada como a estrutura acessível que se relaciona com a sagacidade. Afirma ainda: “A ironia encontra-se na literatura e especialmente na narrativa um terreno fértil para expressar-se, tornando elemento constitutivo da arte de representar e comunicar” (1996, p. 24).

Segundo Duarte a ironia é vista na arte dramática, como um desacerto entre a circunstância desenvolvida pelo drama, e as palavras ou os atos que seguem. É importante afirmar que o público percebe essa ocorrência, os personagens, por sua vez, não.

As manifestações dos ironistas geram muitos debates, onde provocam certo constrangimento, que geralmente estão ligados a dificuldades de entendimento de tal manifestação, o que se pode deduzir que outras questões estão ligadas a tal acontecimento, como por exemplo, o senso de humor. Acredita-se que a ironia esteja interligada com o humor, ainda é cabível dizer que é preciso certo aprimoramento humorístico para que haja um bom entendimento das questões onde se emprega elementos irônicos. Por conta disso, se faz necessário cautela ao ser irônico, pois, para que o todo compreenda o que foi passado, dependerá da forma com que a ironia é transmitida.

Possivelmente, a maioria das pessoas já fez uso, mesmo que inconsciente, ou de alguma maneira já ouviu alguma ironia durante sua vida. Quando se pronuncia ironicamente uma frase, bem como na verdade, quer se dizer o contrário, muitas vezes é resultado de um artifício aproveitado por uma situação não esclarecida a um determinado indivíduo. Segundo a autora Duarte: “A ironia se encaixa nesse questionamento para criticar e denunciar os desvios das normas, sejam elas morais ou sociais, de modo sutil e dissimulado” (1996, p. 25).

A ironia tem a capacidade de deixar as pessoas desconcertadas, incomodadas e exaltadas. A reação dos receptores é negativa, pois, envolve uma série de sentimentos desde o “prazer à dor”, o “deleite a raiva”, e estes são usados para julgar as pessoas e tentar transformar suas atitudes negativas. Para que tal ferramenta estética provoque o riso numa pessoa, é necessário que esta deixe de lado suas emoções afetivas, relacionadas àquele que está sendo o alvo da crítica. Caso isso não ocorra, ao invés de achar graça no que está sendo proferido pelo ironista, irá se irritar. Além disso, é preciso também que o indivíduo tenha conhecimento daquilo que está sendo pronunciado pelo ironista, caso não seja de seu conhecimento, não entenderá a crítica, e conseqüentemente não existirá a comunicação. Desse modo, “a ironia oscila em termos semânticos entre a percepção simultânea do dito e do não dito” (HUTCHEON, 2000, p.66).

De acordo com Linda Hutcheon, qualquer pessoa pode ter sido vítima de várias ironias e nem ter se dado conta do acontecido, ou simplesmente não ter interpretado o episódio como uma ironia. A atitude irônica causa “reações”, que podem ser de desconforto e raiva, ou simplesmente deleite. Além disso, “a ironia envolve certas atitudes julgadoras por parte do ironista, atitudes como deboche e escárnio” (2000, p.65). Trata-se, portanto, de uma arma usada pelo ironista para julgar e conseqüentemente modificar as atitudes do outro.

Linda Hutcheon trata também da ironia como algo que corrompe o ironista e que pode ser visto até mesmo como uma doença espiritual, visto que certos emissores usam a ironia como uma maneira de refugiar-se da vida e fortalecer seu próprio ego, pois a mesma é um ato comunicativo.

A particularidade de *inclusão*, permite a autora Hutcheon reconsiderar a noção de ironia como substituição de um significado pelo seu oposto, ao avaliar o significado irônico como dúbio, sem a necessidade de rejeição de um significado restrito, em favor da significação irônica ou verdadeira da expressão. Desse modo, através do dito com o não-dito

que constituiria um terceiro significado, e dessa forma, isso passaria a ser chamado de significado “irônico”.

Segundo Camila Alvarce (2009) existem dois grandes tipos de ironia: a que está presente no dia a dia, na vida cotidiana e que é facilmente compreendida por seus receptores; e a ironia literária. Além de dois tipos, a ironia é também dividida em duas categorias: ironia situacional ou observável, e ironia verbal ou instrumental. A observável trata de determinada situação ou coisa vista e analisada como irônica. Nesse sentido, afirma-se que nem sempre, o alvo representado como irônico, teve a intenção de se mostrar como tal, essa é a interpretação que o receptor faz ao vê-lo. A verbal, portanto, consiste na que é proferida por um ironista, “nesse caso, a ironia constitui em dizer uma coisa para significar outra” (p.26).

Numa situação cotidiana, quando ocorre uma ironia verbal, é exigido que se tenha conhecimento da situação e do contexto a que foi proferida, para que a mesma seja realmente compreendida pelos receptores. Já na “ironia observável, tem-se uma situação ou uma cena que devem ser percebidas pelo observador e julgadas irônicas, não existindo, assim, ‘alguém sendo irônico’.” (ALAVARCE, 2009, p.26), como foi dito anteriormente.

Tanto na ironia verbal quanto na observável, é fundamental a presença de um receptor para que a mesma seja concretizada. Reforçamos aqui tal pensamento com o que diz Alvarce: “tanto no que diz respeito à ironia observável quanto à ironia verbal, a participação do receptor é imprescindível para que a significação irônica aconteça” (2009, p.27).

Alvarce elenca como traço básico da ironia, o contraste entre a aparência e a realidade. Mas esse contraste entre aquilo que é e o que parece ser, ocorre não apenas com a ironia, a mentira e o embuste também possuem esse traço contrastante. No que diz respeito a ironia com a mentira, a autora Hutcheon relaciona ainda, ironia e mentira, sobressaindo como desigualdade entre ambas a objetivação: na mentira não pretende que sejam decodificadas como tais, pois, a ironia é apenas ironia quando alguém faz com que ela aconteça. Segundo Alvarce:

É verdade que a ironia e o embuste são ‘vizinhos próximos’, inclusive porque a palavra ironia provém do termo latino *dissimulatio*. No entanto, é necessário ficar claro que o ironista dissimula ou finge não para ser acreditado, mas para ser compreendido (2009, p.29).

O que irá diferenciar a ironia do embuste é que na ocorrência deste, finge-se com o intuito de fazer as pessoas acreditarem no que profere como uma verdade, já na ironia é

preciso que o receptor tenha conhecimento que o fato que está sendo proferido trata-se do oposto ao que realmente é, pois ao levar em consideração apenas o que é proferido pelo ironista, a ironia não será concretizada:

Fica fácil perceber, dessa maneira, que o estudo da ironia exige o reconhecimento de um sentido literal e de outro figurado, uma vez que esse “recurso” se constitui de um significante para dois significados contraditórios ou incompatíveis. Aquele que pratica a ironia qualifica o enunciatário, pois o julga capaz de perceber os índices que sinalizam esse procedimento, participando, assim, da construção da significação irônica (ALAVARCE, 2009, p.29).

Para Alvarce, a ironia possui um sentido literal e outro figurado, já que possui um significante para dois significados contraditórios, aquilo que realmente é e o que parece ser. A ironia situa-se nas entrelinhas, por isso possui dois sentidos: o literal que é o que realmente o ironista quer dizer ou criticar; e o figurado, que é o discurso que ele usa indiretamente para que a mesma seja compreendida. Nessas situações de ironia verbal, a presença do ironista é fundamental para a construção da significação irônica:

O mesmo não se verifica no discurso mentiroso, no qual, ainda que exista, como na ironia, a presença de um significante recobrando dois significados que se contrapõem, o enunciador tenta apagar de sua fala os índices dessa inversão ou ambiguidade, pretendendo que o enunciatário aceite como verdade o que não é, desqualificando-o, conseqüentemente (ALAVARCE, 2009, p.30).

Na citação acima, notamos que mesmo existindo em um discurso “mentiroso” a presença de um significante com dois significados contraditórios, a pessoa responsável pela enunciação tentará esconder esta ambiguidade de significados, já que seu objetivo é que o receptor acredite no que diz como verdade, mas que realmente não é. Sendo assim, Alvarce diz que:

A presença de um ironista e de uma pretensão irônica constituem-se como características básicas apenas da ironia verbal ou instrumental [...] A ironia observável, por sua vez, não está desprovida de uma estrutura dramática parecida. A diferença é que, nesse tipo de ironia, os papéis do ironista e do público intérprete são fundidos num só: o observador com um senso de ironia (2009, p.30).

Conforme destaca Alavarce, o ironista está presente, diretamente, apenas na ironia verbal. Já na observável, o ironista se junta ao público tornando-se uma só instância: “o observador com um senso de ironia.” Relacionado ao observador, Muecke (*apud* Alavarce) afirma que:

O observador irônico reconhece ou descobre que algo pode ser olhado como na verdade o inverso, em algum sentido, daquilo que pareceu ser à primeira vista ou a olhos menos aguçados ou a mentes menos informadas [...] A maioria das ironias observáveis chegam até nós já prontas, já observadas por alguém mais e apresentadas totalmente formadas no drama, na ficção, no filme, nas pinturas e desenhos, nos provérbios e ditos [...] Ver alguma coisa irônica na vida é apresentá-la a alguém como irônica. Esta é uma atividade que exige, além de uma larga experiência de vida e um grau de sabedoria mundana, uma habilidade, aliada a engenho, que implica em ver semelhanças em coisas diferentes, distinguir entre coisas que parecem as mesmas, eliminar irrelevâncias, ver a madeira a despeito das árvores e estar atento a conotações e ecos verbais (2009, p.30-31).

Muecke pronuncia que o observador irônico tende a reconhecer que algo pode ser analisado pelo inverso daquilo que demonstra ser a primeira instância, a ambiguidade que algo representa. Na maioria das vezes a ironia observável chega a nosso conhecimento após ser observada por alguém, sendo apresentada: nos filmes, dramas, pinturas, dentre outras. Para que a ironia observada seja apresentada a alguém é preciso: “uma larga experiência de vida e um grau de sabedoria mundana” (2009, p. 31) É necessário, portanto, um olhar mais aguçado, por parte do observador.

Segundo Alavarce, “experimentam-se sensações diferentes, de acordo com o tipo de ironia, que pode ser trágica, cômica, satírica, paradoxal, entre outras (2009, p.31), porém existem sensações consideradas comuns a todos os tipos de ironia: a primeira delas seria a questão da ambiguidade de significados entre aquilo que se diz e o que realmente teve a intenção de dizer; a segunda sensação é a de liberdade, que segundo Muecke (*apud* Alavarce), está relacionada aos “sentimentos de superioridade e divertimento e, simbolicamente, a um olhar do alto de uma posição de poder ou conhecimento superior” (2009, p.31). Muecke (*apud* Alavarce) afirma ainda que:

A autoconsciência do observador irônico enquanto observador tende a acentuar sua sensação de liberdade e induz um estado de satisfação, serenidade, alegria ou mesmo de exultação. Sua consciência da inconsciência da vítima leva-o a ver a vítima como se estivesse amarrada ou presa numa armadilha onde ele se sente livre; comprometida onde ele se sente descompromissado, agitada por emoções, fustigada, ou miserável onde

ele está indiferente, sereno, ou mesmo movido ao riso; confiante, crédula ou ingênua, onde ele é crítico, cético, ou disposto a parar o julgamento. Onde sua própria atitude é a de um homem cujo mundo parece real e significativo, ele considerará o mundo da vítima ilusório ou absurdo (2009, p.32).

Segundo Muecke, o observador irônico sente-se livre e satisfeito ao ter consciência da inconsciência da pessoa que está sendo vítima da ironia. Sendo assim, acredita-se que a vítima está presa em uma situação onde o observador se sente um ser livre, descomprometido e muitas vezes movido pelo riso. Considera ainda, que o mundo em que vive é algo real, e o da vítima ilusório e sem sentido.

Alvarce destaca um tipo de ironia chamada **romântica**. Esta ocorre quando o narrador interfere em seu relato para tecer alguma crítica:

Assim, a narrativa prossegue normalmente até que, em determinado momento, e, obviamente, almejando fins específicos, o narrador revela-se, tecendo comentários, críticas ou mesmo refletindo sobre a criação literária (2009, p.32).

Desse modo, o conceito de ironia romântica no campo literário, é remetido ao aparecimento do autor na obra. Características como: estilo auto reflexivo, consciência do seu surgimento na obra e sobre a obra, a descrição característica da ironia, são na verdade, de certa forma, a participação da figura do autor na obra literária.

A ironia romântica é inesgotável quando se trata da suspensão do caminho narrativo com o narrador, ao qual refere-se ao leitor. Ela vai além desses parâmetros. Um auxílio que se propõe a promover uma frequente discussão e considerações acerca da literatura. Nesse processo, o leitor se obriga a participar.

Finalizado esse item sobre a ironia vista como a forma séria do riso, que irá nos auxiliar durante a análise literária posterior, resumiremos a obra o **Auto da Compadecida**, do paraibano Ariano Suassuna, no item 2.2 denominado **O Auto da Compadecida**.

2.2 O AUTO DA COMPADECIDA

A obra **Auto da Compadecida** foi publicada em 1955, pelo paraibano Ariano Suassuna. Esta foi sua obra mais consagrada. Foi escrita com base em trechos de três folhetos de cordel. O primeiro ato foi inspirado por trechos do folheto **O Dinheiro** de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), o qual narra o episódio de um cachorro morto, onde seu dono designa uma quantia em dinheiro para que o seu enterro seja feito em Latim. O segundo ato foi motivado pelo romance popular **História do Cavalo que defecava dinheiro** também de Leandro Gomes de Barros. Este vem contar a divertida história do gato que descomia moedas, e da falsa ressurreição acompanhada pelo som de um instrumento considerado mágico. O terceiro ato popular é o **Castigo da Soberba** de Anselmo Vieira de Souza, que descreve a história de um julgamento no Céu que conta com a ajuda de Nossa Senhora, a Compadecida, que intercede pelos personagens.

A obra **Auto da Compadecida** é escrita em forma de auto. Esse gênero literário pode ser definido como um tipo de manifestação popular, de cunho religioso. Os autos têm como função, levar ao público as exemplares vidas dos santos. Estes são descritos como uma peça curta, que retrata geralmente temas religiosos como também profanos, onde os personagens são caracterizados pela: luxúria, hipocrisia, bondade, virtude e tantas outras atitudes humanas. Nos autos, são encenados os enredos populares. No Brasil, esse enredo é mais voltado para a cultura indígena, africana e personalidades folclóricas.

A consagrada obra de Suassuna foi apresentada em forma de teatro. Na Idade Média já se fazia uso dessa prática de encenação, que por sua vez, buscava o realismo, contava com a presença de vários figurantes e longos textos com acontecimentos ligados ao Evangelho. O **Auto da Compadecida** foi encenado pela primeira vez no dia 11 de setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, na cidade de Recife, PE, sob a direção de Clênio Wanderley. A peça retoma dados do teatro popular, presentes nos autos medievais, e da literatura de cordel para exaltar os mais humildes, satirizar os poderosos e os religiosos que se preocupam apenas com questões materiais.

A obra é encenada por dezesseis personagens, ambientada em uma pequena cidade do Nordeste, chamada Taperoá. A peça pode ser apontada como uma sátira social, pois busca aperfeiçoar os costumes, moralizar e salvar as instituições de sua vulgarização. Esses personagens são: O Palhaço, que é o narrador da peça e também o comentarista das situações;

João Grilo, protagonista da obra, personagem pobre e miserável, que usa de sua infinita esperteza e astúcia para garantir sua sobrevivência; Chicó, companheiro inseparável de João Grilo é o contador de causos, o mentiroso ingênuo que cria histórias apenas para satisfazer um desejo criativo; Padre João, um mau exemplo de sacerdote em sua cidade, sua única preocupação é alcançar fundos para seu próprio benefício; Antônio Moraes, um poderoso fazendeiro temido por todos, que se impõe pelo dinheiro e pela força; o Sacristão, outro mau exemplo religioso, que se aproveita do cargo para enganar os fiéis; o Padeiro, representante da pequena burguesia, seu único interesse é acumular capital, explora seus empregados e tem combinações com as autoridades da Igreja; Mulher do Padeiro, esposa infiel e devassa, demonstra seu amor sincero apenas por seus animais de estimação; o Bispo, juntamente com o padre João e o sacristão, faz parte do quadro de representação da Igreja corrompida; o Frade, outro membro da igreja; Severino de Aracaju, cangaceiro violento e sanguinário; o Cangaceiro ajudante de Severino; o Demônio, ajudante do Diabo; O Encourado (O Diabo), uma figura astuciosa, seu desejo é condenar todos no julgamento final, o diabo, que, segundo uma crença do sertão nordestino, é um homem que se veste como vaqueiro; Manuel (Nosso Sr. Jesus Cristo), personagem que representa o bem, porém se abstém do julgamento e da condenação dos réus, e, por fim, A Compadecida (Nossa Senhora), que é representada como uma advogada dos personagens que estão presentes no julgamento, uma criatura cheia de misericórdia que acaba com os planos do Encourado de levar todos ao Inferno.

Por ser uma obra com base em histórias populares do Nordeste, sua encenação seguiu uma linha de simplicidade. Foi apresentado em cima de um picadeiro de circo, tendo como narrador o Palhaço. A obra **Auto da Compadecida** tem início com o anúncio do palhaço sobre o julgamento de alguns canalhas, entre eles: um sacristão, um padre e um bispo. O palhaço fala sobre a intervenção de Nossa Senhora no Julgamento.

O primeiro ato se inicia com o enterro de um cachorro. Sua dona, a mulher do padeiro exige que João Grilo e Chicó chamem o padre para benzer o animal, pois estava muito doente. O Padre não concorda com tal absurdo, e então João Grilo usa de seu dom mais precioso para conseguir realizar a ordem da patroa, a esperteza. Ele afirma que o cachorro é do Major Antônio Moraes, pois sabe do seu poder na cidade, e que usando dessa façanha o Padre abençoará o animal. Assim foi feito, o Padre aceita, pois sabe do poder do Major e que não deve contrariá-lo. Com o acordo feito, João Grilo ao sair da igreja encontra o Antônio Mores pela rua a caminho da mesma e tenta impedi-lo, avisando que ele tivesse cuidado, pois o padre estava ficando “doido”. O Major entra para conferir e pedir a benção para seu filho que

estava adoentado. Não sabendo desse detalhe, o padre ofende o filho do fazendeiro chamando-o de cachorro, por causa da informação dada por João Grilo. O Major sai enfurecido à procura do bispo, que estava na cidade inspecionando a igreja. Nesse momento, chega à igreja o padeiro e a sua esposa para verificarem a demora, e o padre se nega a benzer o cachorro. Com raiva, o padeiro fala que não vai mais ajudar a paróquia.

Em meio a essa confusão, o cachorro aparece morto no pátio da igreja então, a Mulher do padeiro culpa o padre por ter se recusado a benzer o animal. Assim, ela o ordena a fazer o enterro do cachorro, em Latim. Sem saber que atitude tomar, o padre e o sacristão aceitam a ajuda apresentada por João Grilo, este para conseguir se dar bem, inventa que o cachorro, antes de morrer, fez um testamento deixando uma quantia para o padre e outra para o sacristão. Por ambição, os dois aceitam fazer o enterro em Latim, mesmo temendo a reação do Bispo. Nesse mesmo tempo, o Major conversa com o Bispo para contar-lhe o acontecido. Ao encontrar com o Padre, o Bispo enfurecido, pede explicações. Então ele tenta esclarecer os fatos falando que a culpa é de João Grilo, que revida dizendo que pior fez o padre em fazer um enterro de um cachorro, e em Latim. O Bispo fica zangado e pensa em afasta-lo da igreja, mas repensa a ideia, quando descobre o testamento do cachorro.

No segundo ato, Suassuna narra a história do gato que descome moedas. Nesse episódio, o tão esperto João Grilo, que obriga Chicó a ajudá-lo, consegue um gato, coloca algumas moedas em seu traseiro, e vende para a Mulher do Padeiro, dizendo que o gato descome dinheiro. A mulher fica deslumbrada com a demonstração de João Grilo, quando tira duas moedas do gato, e pede que o venda imediatamente. Mas João, além de pedir uma alta quantia pelo gato, exige que ela também coloque o nome dele no testamento do cachorro, para que dessa forma, tenha direito na partilha com os “fiéis” da igreja. Feito o negócio, a Mulher do Padeiro sai contentíssima. Durante o enterro do cachorro, João Grilo pede a Chicó que retire a bexiga do animal e encha de sangue e a coloque por dentro da sua roupa, pois precisaria dela para executar seu novo plano, quando o padeiro e sua esposa viessem reclamar da venda do gato. João Grilo, já ciente que depois da venda do gato, logo sua patroa iria descobrir a farsa, então, antes de ser demitido, o mesmo se demite.

Nesse momento da discussão, chega o temido Severino de Aracaju para assaltar a Igreja. Lá estavam presentes: João Grilo, Chicó, o Padre, o Bispo, o Sacristão, o Padeiro e a sua Mulher. Severino manda o seu cangaceiro matar todos com seu rifle. No momento em que mataria Chicó e João, este tem a ideia de fingir apunhalar Chicó, que estava com a bexiga em

baixo da roupa, e depois tocar a gaita para ressuscitá-lo, e convencer Severino que aquela gaita tinha sido abençoada por Padre Cícero. Acreditando nesse fato, Severino pede que o cangaceiro atire nele para que tenha a oportunidade de conhecer o Padre Cícero pessoalmente. Contra sua vontade, o cangaceiro atira e mata o Capitão. A ganância fez João Grilo morrer junto com os outros personagens. Depois do Capitão morto, João Grilo retira o dinheiro que ele havia roubado na Igreja, contudo, não escapou do tiro do cangaceiro.

Agora entra em cena o julgamento. Todos os que morreram se encontram nele. Nesse momento, o Demônio e o Encourado aparecem para levar todos para o Inferno. João Grilo, com sua infinita esperteza, diz que todos têm o direito de serem ouvidos, e que deverá acontecer um julgamento. Nesse momento, Manuel aparece em cena para iniciar o tal julgamento. O Encourado começa a falar das falhas de cada um na terra, e os condena com o intuito de leva-los ao Inferno. Então o astucioso João grilo apela a Nossa Senhora, a Compadecida, para interceder por eles. Ela atende ao seu chamado intercedendo por todos, conseguindo assim, irem para o purgatório a pedido de João Grilo, que estranhamente cede seu lugar, pois acha que seu caso não tem jeito, e resolve se entregar, mas Nossa Senhora também intercede por ele e resolve dar uma oportunidade, deixando-o retornar a terra. No regresso, João Grilo avista seu companheiro Chicó enterrando alguém. É nesse momento que João percebe que aquele enterro era o seu. Não se lembrando do acontecido no julgamento, levanta da rede que Chicó tinha enrolado para enterrá-lo. Estava alegre, pois, lembrara-se do dinheiro que havia conseguido retirar de Severino de Aracaju, após sua morte. Mas, Chicó, que já se sentia seu herdeiro, resolveu pegar esse dinheiro, quando prometeu para Nossa Senhora que se seu amigo escapasse, entregar-lhe-ia todo o valor adquirido. Logo de início, João Grilo ficou zangado pela atitude do seu amigo, mas em seguida, concordou em pagar a dívida, pois ficou com o pensamento que poderia ter sido salvo por Nossa Senhora.

Ao escrever esta peça **Auto da Compadecida**, Ariano Suassuna pode estar denunciando, através do cômico, o mundanismo, os vícios cometidos pelos servos da igreja, e a injustiça que assola os mais oprimidos. A desigualdade é uma realidade vivenciada por muitos sertanejos, e, como armas de defesa para a sua sobrevivência percebemos: a esperteza e astúcia.

Finalizado o resumo da obra o **Auto da Compadecida**, abordaremos no tópico 2.2.1 as características vicentinas em diálogo com a escrita de Ariano Suassuna. Tópico este,

intitulado A intertextualidade entre o Auto da Compadecida e o Auto da Barca do Inferno, de Gil Vicente.

2.2.1 A Intertextualidade entre o Auto da Compadecida e o Auto da Barca do Inferno, de Gil Vicente

Encontramos a presença do riso, como ferramenta de desconstrução social, nas obras de Gil Vicente. O referido autor português, ambientado no final do século XV e início do século XVI, é considerado por grandes estudiosos o principal escritor de transição entre a Idade Média e o Renascimento que significou grande importância e colaboração para o desenvolvimento do teatro português. Gil Vicente compôs vários autos de cunho religioso, com caráter denunciador, que foram desenvolvidos a partir do teatro medieval. Ele critica por meio de seus personagens as injustiças, as desonestidades, dentre muitas outras falhas dos membros da sociedade, causando o desconcerto social e o riso crítico em seus receptores. Gil Vicente modifica e provoca a conduta da alta sociedade portuguesa.

Através de situações paradoxais, o cômico aloja-se como uma crítica aos desvios e vícios da sociedade portuguesa. Gil Vicente conseguiu mostrar, para uma parte da sociedade, outra maneira de se ver o riso que não fosse apenas para deleite, pois esse operador estético tem servido para manifestar as corrupções e as fraquezas humanas. Ele teve um grande acervo em forma de autos, que pode ser definido como um tipo de manifestação popular, de cunho religioso. Sua função era levar ao público as “exemplares” vidas dos santos, obedecendo a um modelo de composição, umas das formas teatrais e dramatúrgicas que estão muito a gosto do público. “Não é de estranhar que na idade média as manifestações teatrais ocorressem à roda das igrejas e mosteiros” (MONGELLI, p.167, 1992). Isso acontecia nas manifestações religiosas, como as procissões que representavam os principais ciclos religiosos. Esses movimentos religiosos aconteciam nos pátios, mas eram proibidos. Por este motivo, eles se estendiam aos comércios, mercados, feiras, e também nas cortes reais e senhoriais.

Gil Vicente desvenda o lado oculto dos membros da sociedade portuguesa de sua época. A comicidade surge como uma forma de alertar sobre alguma coisa que não está ocorrendo bem nas sociedades. Dessa forma, sua obra, assim como a literatura de um modo

geral, é atemporal e atual. Além disso, instiga o riso e a criticidade de muitos leitores da atualidade.

Suassuna bebe da fonte vicentina, pois sua dramaturgia é influenciada pelas formas medievais, apresentando-se com características populares e folclóricas, na literatura oral nordestina, através do cordel. Seu teatro estabelece-se do espontâneo ao elaborado, do popular ao erudito, do regional ao universal. Em acréscimo ao já dito, o gênero dramático também pode significar, como diz Rogel Samuel:

O gênero dramático, o gênero das emoções fortes, do teatro do grande público, da multidão, dos oradores políticos, dos discursos nas praças públicas, do debate na TV apela para o público, mobiliza-o, passa eletricidade, empolgação, emoção. O público fica emocionalmente tomado, abalado, envolvido. Na tragédia, vai às lágrimas. Na comédia, solta gargalhadas (2011, p.37).

Em tal afirmação, Rogel Samuel fala a respeito do gênero dramático, e sobre a sua importância na forma como contagia e emociona as pessoas. Esclarece-nos que o riso necessita de público para que haja o ato comunicativo. Pois, a comicidade nasce como uma condição de alerta sobre algo que não está funcionando bem nas sociedades.

Uma das obras mais conhecidas de Gil Vicente é o **Auto da Barca do Inferno** (1517) na qual o autor se vale para tecer suas críticas à sociedade portuguesa. O referido dramaturgo faz um convite para conhecermos a sociedade vivida em Portugal do século XVI, na qual também aborda assuntos universais, pois critica os membros da sociedade portuguesa de sua época, bem como da ocidental. A referida obra é composta por quinze personagens, dentre eles: o Anjo, o Diabo; nomes da grande sociedade portuguesa como, o Fidalgo, o Corregedor, e o Frade, que representam almas humanas, onde após a morte de seus corpos, partem em busca de um plano superior. Essas almas deparam-se com um mar, no qual encontram-se duas barcas: uma à caminho da Glória, e outra do Purgatório. A primeira é guiada por um Anjo, já a segunda, pelo Diabo. Quando as almas se aproximam, o Diabo lhes fala das suas falhas enquanto humanos e habitantes da terra, criticando-os com tom moralizante. A maioria das personagens é condenada, e com isso, vai para o Inferno. Tais personagens levam consigo seus bens materiais, mostrando o apego às coisas mundanas. Os personagens que vão para o Céu são: o Parvo, representante dos tolos, que muitas vezes são ridicularizados na terra, mas, que na verdade são exemplos de humildade; e os Quatro Cavalheiros, por se tratarem de cristãos que morreram, lutando nas cruzadas, em nome de Cristo.

O Diabo, por sua vez, é um personagem bastante irônico, e, através de toda sua ironia, critica a sociedade por meio daqueles que por sua barca passasse. Como no exemplo abaixo:

FIDALGO: Esta barca onde vai ora,
 assim tão abastecida?
 DIABO: Vai para a ilha perdida
 e há de partir nesta hora.
 [...]
 FIDALGO: E passageiros achais?
 para tal habilitação?
 DIABO: Vejo-vos eu em feição
 para ir ao nosso cais.
 (VICENTE, 2003, p.69)

Nota-se, nesse fragmento, que o Diabo diz ao Fidalgo que ele é habilitado para ir ao batel do Inferno, pois o referido personagem sempre se colocava a cima dos outros por causa do cargo que ocupava na sociedade quando em vida. O Fidalgo, insatisfeito, sai à procura de outra embarcação, deparando-se com a do Anjo, que, ao contrário do Diabo, rejeita-o, pois o Anjo procurava levar com ele pessoas honestas. Assim, o Fidalgo não satisfeito diz ao Anjo:

FIDALGO: Que me deixais embarcar;
 sou fidalgo de solar
 e bem que me recolhais.
 (VICENTE, 2003, p.71)

Gil Vicente faz uma crítica à impostura do ser humano diante dos seus respectivos cargos na sociedade. O Fidalgo não admite a sua condenação feita pelo Diabo e reforçada pelo Anjo: “sou Fidalgo de Solar”. Ele não admite receber o “não” do Anjo, pois, ele ocupa um alto cargo na sociedade, e isso o faz ter direitos de poder embarcar. Essa situação se repete em quase todos os personagens como, por exemplo, com o Frade, um homem religioso que detém a Moral, que, assim como o Fidalgo, não admite quando o Diabo diz que ele irá para o fogo ardente. Então, o religioso usa da autoridade que tem como sacristão, para perguntar se aquele hábito que estava usando não lhe servia de nada. Outro personagem que podemos mostrar como exemplo de abuso de autoridade, é o personagem do Corregedor, aquele homem que detém a Lei. Este, por sua vez, quando chega a Barca dos Danados, já se apresenta como autoridade: “Está aqui o senhor juiz”, e quando o Diabo o condena ao Inferno, ele com tom arrogante, responde, indagando que a terra dos demós não é lugar para um homem de tamanha importância. Não dando nenhuma importância ao juiz, o Diabo o manda

subir. Então o Corregedor fala em Latim para mostrar poder ao Diabo, pois alguns termos jurídicos vêm do Latim. Aqui Gil Vicente faz uma crítica para mostrar de onde vem determinados termos. Outro personagem que pode ser analisado, é a Brísida, uma prostituta que se encarrega de “encaminhar moças”. Ela, por sua vez, também não admite ser condenada ao Inferno, e ironicamente, responde que ela era preciosa e que cuidava das “moças”.

Todos esses personagens citados acima não são humildes a ponto de reconhecerem seus pecados mundanos, colocando o seu nome e seus cargos ocupados na sociedade em primeiro plano, ao se apresentarem, para que, dessa forma, convençam o Diabo ou o Anjo. Essa prática não acontece com o personagem do Parvo, que é uma figura vista, diante da sociedade, como “o bobo da corte”, aquele desprovido de inteligência. Mas é o único que consegue enxergar e denunciar, através da sua “inocência”, a desonestidade social que está ao seu redor. É principalmente através desse personagem, que Gil Vicente introduz o riso não só como forma de deleite.

O Parvo, o cômico da obra, é o único que ironiza o diabo, vejamos:

DIABO: Ao inferno, entra cá!
 PARVO: Ao inferno, idéia má.
 Hiu! Hiu! Barca do cornudo...
 (VICENTE, 2003, p. 79).

Neste fragmento, o Parvo faz uma série de xingamentos ao Diabo e, em seguida, se dirige à barca do Anjo, que o inocenta quando pergunta-lhe quem ele é. Então o Parvo responde: “Não sou ninguém” (VICENTE, 2003, p. 81). Nota-se que o Parvo se isenta da punição, pois se julga “ser ninguém” e consegue a salvação.

Assim, durante a nossa pesquisa, percebemos que há um intertexto entre o **Auto da Barca do Inferno** e **Auto da Compadecida**, pois, tais obras dialogam em níveis de conteúdo e forma. O **Auto da Compadecida** foi escrito em forma de auto, que, como já foi mencionado anteriormente, é definido como um tipo de manifestação popular, podendo abordar temas tanto religiosos quanto profanos. Na sua origem, os autos estão ligados à encenação de quadros tirados da Bíblia. Inicialmente eram encenados dentro dos templos religiosos, em seguida nas portas e pátios desses templos e, mais adiante, passaram a ser representados nos lugares considerados “menos sagrados” como: as feiras, os mercados, e as praças públicas, ganhando assim aspecto popular.

Na obra de Suassuna, assim como na de Gil Vicente, os personagens, após morrerem, são sujeitos a um julgamento, no qual há um embate entre o Bem e o Mal. Em ambos, há a presença marcante do Diabo, que denuncia todas as atitudes falhas daqueles que estão sendo julgados, com o intuito de condena-los a irem para o Inferno. Vejamos, a seguir, algumas passagens do julgamento nessas obras. Iniciaremos com o julgamento do **Auto da Compadecida**:

PADRE

Eu, por mim, nunca soube o que era preconceito de raça.

ENCOURADO, sempre de costas para Manuel

É mentira. Só batizava os meninos pretos depois dos brancos.

PADRE

Mentira! Eu muitas vezes batizei os pretos na frente.

ENCOURADO

Muitas vezes, não, poucas vezes, e mesmo essas poucas quando os pretos eram ricos.

(SUASSUNA, 2012, p. 108-109).

[...]

MANUEL

Silêncio, João, não perturbe. (Ao Encourado.) Faça a acusação do bispo.

ENCOURADO

Simonia: negociou com o cargo, aprovando o enterro de um cachorro em latim, porque o dono lhe deu seis contos.

BISPO

E é proibido?

ENCOURADO

Homem, se é proibido eu não sei. O que eu sei é que você achava que era e depois, de repente, passou a achar que não era. E o trecho que foi cantado no enterro é uma oração da missa dos defuntos.

BISPO

Isso é aí com meu amigo sacristão. Quem escolheu o pedaço foi ele.

ENCOURADO

Falso testemunho: citou levianamente o Código Canônico, primeiro para condenar o ato do padre e contentar o ricaço Antônio Morais, depois para justificar o enterro. Velhacaria: esse bispo tinha fama de grande administrador, mas não passava de um político, apodrecido de sabedoria mundana.

BISPO

Quem fala! Um desgraçado que se perdeu por causa disso...

MANUEL

Não interrompa, não é esse o momento de discutir isso. Pode continuar.

Figura 2 – O bobo da corte



Fonte: Andreza Moon, 2009.

ENCOURADO

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

(SUASSUNA, 2012, p. 109 -110).

Nota-se o papel importante que a figura do Diabo tem na obra. Ele está ali para mostrar todos os pecados cometidos por aqueles humanos e, principalmente, bem como, paradoxalmente, pelos membros da Igreja Católica. O Bispo e o Padre são pessoas que pregam o nome de Deus aos seus fiéis, e estes, são responsáveis por tantos pecados. O Diabo é uma espécie de denunciador, observe que ele não inventa nenhum pecado daqueles homens, e sim, arremessa-os para o julgamento. Sua função é condenar todos os personagens ao Inferno. Abaixo, seguem fragmentos do julgamento do **Auto da Barca do Inferno**:

DIABO

Que coisa tão preciosa!

Entraí, padre reverendo.

FRADE

Para onde levais gente?

DIABO

Para aquele fogo ardente que não temestes vivendo.

FRADE

Juro a Deus que não te entendo!

E este hábito não me vale?

DIABO

Gentil padre mundanal, a Belzebu vos encomendo!

FRADE

Corpo de Deus consagrado!

Pela fé de Jesus Cristo, que eu não posso entender isto!

Eu hei de ser condenado?! Um padre tão namorado e tanto dado à virtude!

Assim Deus me dê saúde, que estou maravilhado!

DIABO

Não façamos mais detença.

Embarcai e partiremos:

Tomareis um par de remos.

(VICENTE, 2003, p.84 e 85).

Como podemos perceber nos trechos acima, em ambas as obras nos deparamos com o julgamento de membros da Igreja. Nas quais o Diabo aponta à vida rodeada de pecados que estes personagens levavam. Observa-se a crítica que Ariano Suassuna e Gil Vicente fazem à Igreja Católica de suas épocas. Em o **Auto da Compadecida**, Suassuna também critica o coronelismo. Até a Igreja se submetia aos seus mandos. Os trabalhos religiosos só eram prestados em favor dos que dispunham de bens materiais.

Outra semelhança presente entre as obras de Suassuna e Gil Vicente é a de um personagem humilde, vítima de zombaria da sociedade. No caso do **Auto da Barca do Inferno**, representado pelo Parvo, e, no **Auto da Compadecida**, por João Grilo. Mas é principalmente por meio desses personagens, que a sociedade é desmascarada. Personagens estes, considerados bobos, mas que na verdade, usam de bastante esperteza e astúcia, elementos que os auxiliam na luta por suas sobrevivências. O personagem João Grilo também se aproxima do Parvo pela coragem de enfrentar o Diabo.

Quando os personagens são mortos e suas almas estão caminhando à procura de um lugar para ficar, se deparam com o Diabo, que quer condenar-lhes a ir para o Inferno, antes mesmo que seja feito um julgamento, sendo assim, João Grilo manifesta-se:

JOÃO GRILO

Sai daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que para se condenar uma pessoa ela tem de ser ouvida!

(SUASSUNA, 2012, p. 105)

Nota-se, no **Auto da Compadecida**, que é o personagem mais humilde, João Grilo, que detecta a injustiça cometida pelo Diabo, de condenar antes mesmo de julgar. E, assim, faz um apelo pela presença de Jesus Cristo. Neste momento, João Grilo também aproveita para ironizar o Diabo:

JOÃO GRILO

Ah! pancadinhas benditas! Oi, está tremendo? Que vergonha, tão corajoso antes, tão covarde agora! Que agitação é essa?

ENCOURADO

Quem está agitado? É somente uma questão de inimizade. Tenho o direito de me sentir mal com aquilo que me desagrada.

(SUASSUNA, 2012, p. 106)

O fato de o **Auto da Compadecida** se aproximar das obras vicentinas, não significa que Ariano Suassuna tenha feito uma cópia ou uma reprodução dos temas e personagens de Gil Vicente. Ou mesmo uma imitação dos folhetos de cordel. Ao contrário, a obra de Suassuna é autêntica, original e contagiante, pois, ele atribui às suas obras, as características marcantes do Nordeste brasileiro, tais como: o sertanejo pobre e humilde, vivenciado pelos personagens João Grilo e Chicó; a presença de um Cangaceiro; e o catolicismo, que também está presente na cultura nordestina.

Braulio Tavares, em seus comentários tecidos a obra do paraibano, diz que: “Suassuna não pediu emprestado cenas de outras peças de teatro, mas sim episódios narrados em versos nos romances populares” (*apud* SUASSUNA, 2012, p.148). Obras teatrais como o **Auto da Compadecida** buscam restaurar e espelhar mecanismos narrativos da comédia medieval e renascentista, que surgiram na Europa, com características específicas da comédia popular do Nordeste. É muito interessante a forma como Suassuna coloca seus personagens, caracterizados pela simplicidade, mantendo o espírito popular sertanejo.

Contudo, observa-se que a obra de Suassuna aproxima-se dos autos vicentinos. Tal fato acontece também por meio do conhecimento do julgamento final, quando o Diabo decide pela condenação dos personagens. No **Auto da Barca do Inferno**, o Diabo ocupa o lugar da criatura que zela pela moral. Dessa forma, o Diabo castiga quase todos os personagens, por acreditar que eles não merecem a salvação, pois pecaram muito em vida, e isso não os torna dignos de perdão. Apenas o Parvo e os Cavalheiros que lutaram nas cruzadas em nome de Deus é quem são absorvidos pelo Anjo. Logo, em Ariano Suassuna, os pecadores são dignos da misericórdia divina e, por isso, terminam em julgamento no purgatório. Suassuna preza a moral cristã, assim como em Gil Vicente, mas ela se distingue da ética do dramaturgo luso, na medida em que olha para os homens com maior afeição, compreendendo seus erros e perdoando-os. Não podemos nos esquecer de que, apesar do diálogo, as obras foram realizadas em momentos e lugares diferentes.

Feito esse intertexto entre o **Auto da Barca do Inferno** de Gil Vicente e o **Auto da Compadecida** de Ariano Suassuna, na sequência, falaremos sobre a presença do Fantástico Maravilhoso na obra brasileira, no item 2.2.2, intitulado **o Auto da Compadecida e o Fantástico Maravilhoso**.

2.2.2 O Auto da Compadecida e o Fantástico Maravilhoso

Segundo Irleamar Chiampi (1980), surge entre os anos 1940 e 1955 “um vigoroso e complexo fenômeno de renovação ficcional”. Tal fenômeno é conhecido por *Realismo Mágico*:

Assim, realismo mágico veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe, a complexidade temática (que era realista de um outro

modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para a nova visão (“mágica”) da realidade (1980, p.19).

Diante da citação de Chiampi, dizemos que o *Realismo Mágico* torna-se uma nova maneira da escrita ficcional, na qual as histórias narradas mostram a realidade acompanhada de uma visão mágica, e fantástica. Baseando-se em aspectos da realidade, os autores dessas obras introduzem nelas, aspectos considerados sobrenaturais. Chiampi diz ainda que “... a adoção do termo realismo mágico revelava a preocupação elementar de constatar uma ‘nova atitude’ do narrador diante do real” (1980, p.19).

Pensando na sobrenaturalização do real, enquanto característica do *Realismo Fantástico*, verificamos na obra **Auto da Compadecida**, que o escritor Ariano Suassuna utilizou a recriação do real, incluindo aspectos mágicos, que ultrapassam a realidade. A presença marcante da fantasia aparece após a morte dos personagens, que são submetidos a um julgamento que decidirá se os mesmos irão para o Céu ou Inferno. Neste julgamento há a presença de personagens sobrenaturais, dentre eles: Jesus Cristo, Nossa Senhora e o Diabo. Mas o ápice da fantasia acontece quando é dado ao personagem João Grilo a oportunidade de retornar à terra. Vejamos esta passagem a seguir:

A COMPADECIDA

Deixe João voltar.

MANUEL

Você se dá por satisfeito?

JOÃO GRILO

Demais. Para mim é até melhor, porque daqui para lá eu tomo cuidado para a hora de morrer e não passo nem pelo purgatório, para não dar gosto ao cão.

(SUASSUNA, 2012, p.133)

[...]

JOÃO GRILO

Quer dizer que posso voltar?

MANUEL

Pode, João, vá com Deus.

JOÃO GRILO

Com Deus e com Nossa Senhora, que foi quem me valeu. (Ajoelhando-se diante de Nossa Senhora e beijando-lhe a mão.) Até à vista, grande advogada. Não me deixe de mão não, estou decidido a tomar jeito, mas a senhora sabe que a carne é fraca.

(SUASSUNA, 2012, p.136)

Neste momento do julgamento, Nossa Senhora intercede por João Grilo pedindo a Jesus Cristo que o deixe retornar à vida na terra. O fantástico pode estar presente nesse cenário pós-vida, já que a morte representa um mistério para o homem. Desse modo, a obra de

Suassuna representa o imaginário católico de julgamento humano em que o indivíduo, após a morte, passa por um processo de análise de seus atos terrestres. Como consequência desse imaginário, questionamentos a respeito do fim do homem são levantados, assim como a obra descreve, mas, fica a incógnita: para onde ele iria? Paraíso, Inferno, retornar à terra? É nesse momento que Suassuna utiliza o maravilhoso como ferramenta de análise social, que por sua vez, opera no campo do sobrenatural. Vejamos o que nos diz Selma Rodrigues (1988) a respeito do sobrenatural na literatura fantástica:

É importante observar que na literatura fantástica o sobrenatural é de natureza humana, nunca teológica. O Diabo, que passa a ser tema constante da literatura, é laicizado, a contaminação da realidade pelo sonho engendra novas histórias, a existência do duplo, e mais: o magnetismo, o hipnotismo são usados para explicar experiências, a viagem no tempo, a catalepsia, a volta dos mortos, as desordens mentais, as perversões... (1988, p.28).

Perante as ideias de Rodrigues, verificamos na obra **Auto da Compadecida** a perversão por parte do Padre e do Sacristão que se deixam corromper em troca de bens materiais, favorecendo em primeiro lugar as pessoas que tivessem melhores condições financeiras. Outra característica do sobrenatural é a volta do Personagem João Grilo à vida na Terra. Encontramos também na presente obra, a presença acentuada do Diabo, que se revela fruto da construção humana, ao pôr em xeque as ações do homem e as suas possíveis consequências. Nesse aspecto, *Auto da Compadecida* também dialoga com *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, e o movimento humanista, já que este tem como uma das características o antropocentrismo, ou seja, o homem é visto como o centro de tudo, sendo a vida e o universo esclarecidos pelos valores humanos.

Feita uma breve conceituação acerca do Realismo Mágico, o termo “Fantástico” será exposto, segundo a visão de alguns estudiosos, a exemplo de Selma Rodrigues, que acredita na existência de várias opiniões sobre o surgimento do fantástico:

Temos de enfrentar a diversificação de opiniões. Sobre o nascimento e a natureza do fantástico várias delas se entrecrocaram. Pode-se, porém, classificar algumas de acordo com afinidades. A primeira considera o fantástico de todos os tempos, desde Homero e *As mil e uma noites* [...] A maioria, creio eu, entretanto, considera o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX[...] proponho que se considere [...] esse fantástico que se elabora a partir do século XVIII, tem continuidade no XIX, transformando-se no XX (1988, p. 16-17).

Diante do que nos afirma Rodrigues, na citação acima, dizemos que existem diversas opiniões sobre o nascimento do fantástico e que muitas delas se divergem. Sendo assim, tal escritora classifica algumas opiniões de acordo às semelhanças existentes, apresentando duas ideias relacionadas ao surgimento dessa ferramenta estética. A primeira opinião avalia o fantástico desde Homero e **As mil e uma noites**, e a segunda, analisada por Rodrigues como a mais coerente, esclarece que o fantástico surgiu entre os séculos XVIII e XIX.

Outro estudioso citado por Todorov é o pioneiro dos estudos literários fantásticos, o francês Pierre-Georges Castex. O referido teórico afirma que o fantástico é algo fora do real, pois ultrapassa aquilo que é considerado normal aos olhos dos homens. Mas, existe algo que diferencia tal ferramenta estética de outras narrativas, tais como: a mitologia e os contos de fada. Nesses dois imaginários citados, os seus cenários dialogam com a concretude, mas, um acontecimento fantástico pode aparecer na cena e modificar o enredo. Quando tudo aparenta estar dentro da normalidade, de repente surge algo estranho, chamado de fantástico, que por sua vez, causa estranhamento em seus receptores.

Para Rodrigues, “O termo *fantástico* refere-se ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso.” (1988, p.9). O autor considera o fantástico uma maneira aplicável a um fenômeno de cunho artístico, a exemplo da literatura, pois seu universo é considerado ficcional, mesmo que tente se aproximar da realidade. Dessa forma o fantástico alia-se à literatura à medida que ambos são frutos da imaginação e da ficção.

O crítico Charles Nodier afirma existir uma trilogia de histórias fantásticas: a fantástica falsa, que desperta a credulidade do leitor e do narrador; a fantástica vaga, essa, por sua vez, deixa a alma em uma desconfiança de sonho e nostalgia que a faz adormecer; e, por fim, a fantástica verdadeira, pois é a primeira de todas e possui a sua verdade em fato impossível que vem a acontecer.

Retomando as ideias de Todorov, percebemos que ele formula uma distinção entre “maravilhoso”, “fantástico” e “estranho”: o estranho, ao mesmo tempo que causa espanto, seduz; o fantástico provoca uma hesitação nos seres humanos ligados à realidade concreta, é peculiar e não atrai o natural; o maravilhoso, por sua vez, acontece de maneira natural para uma nação, está ligado ao novo, ao futuro, ao imaginário de um povo. Para afirmar tal distinção, Ceserani esclarece:

O próprio Todorov reconhecia implicitamente este problema, propondo subdividir ulteriormente o esquema em cinco categorias, diferentes entre elas por tipos de discurso narrativo: o maravilhoso, o maravilhoso-fantástico, o fantástico, o fantástico-maravilhoso, o estranho (2006, p. 56).

Diante do exposto, as duas categorias, ‘o maravilhoso’ e o ‘estranho’, podem ser consideradas não iguais e não homogêneas. Elas nem sempre são reciprocamente específicas. São entendidas por gêneros literários históricos de relações distintas. O estranho é restrito em relação ao maravilhoso, pois, é qualificado por uma semântica construtiva. Nessa perspectiva, o maravilhoso pode ser aceitável a existência do sobrenatural. Todorov designa uma diversidade entre essas duas categorias: o maravilhoso é qualificado pelas emoções que provoca nos personagens e no leitor, já o estranho pela natureza dos acontecimentos.

Ainda se tratando do maravilhoso, Chiampi elenca duas concepções, para tal fenômeno: na primeira delas, o maravilhoso é visto como algo perfeito, muitas vezes é desejado pelos seres humanos; numa segunda concepção, Chiampi fala do maravilhoso como algo exterior aos seres humanos, ou seja, trata-se de algo criado com a interferência de seres sobrenaturais. Observemos agora o que nos afirma Rodrigues em relação ao maravilhoso:

Chamamos de *maravilhoso* a interferência de deuses ou de seres sobrenaturais na poesia ou na prosa. Pode-se falar num maravilhoso pagão, quando predominam os seres de uma mitologia pagã, ou num maravilhoso cristão, quando há interferência de seres miraculosos ligados à mitologia cristã. As literaturas grega e latina e a literatura europeia do Renascimento estão repletas do maravilhoso pagão. Na literatura medieval predomina o maravilhoso cristão. No final da Idade Média, Dante já usa, de uma maneira muito especial, o maravilhoso pagão greco-latino, misturado ao cristão (1988, p. 54-55).

Tomando como base a citação de Rodrigues, observamos que na obra **Auto da Compadecida** existe a presença do maravilhoso cristão por meio dos personagens: o Diabo, Jesus Cristo e Nossa Senhora, que fazem parte do universo do Cristianismo. Segundo Rodrigues o maravilhoso está presente na literatura por meio da interferência de seres sobrenaturais. A autora divide o maravilhoso em: pagão, no qual predominam os seres da mitologia pagã; e maravilhoso cristão, neste encontramos a presença de santos, anjos, demônios, dentre outros.

Existe outro campo de estudo para se definir o fantástico, que é a psicanálise. Estudiosos como o francês Jean Bellemin-Nôel, afirma que o fantástico, dentro da psicanálise,

é visto como produto do inconsciente. Afirma, ainda, que existe uma estreita relação entre o estudo literário do fantástico e a psicologia fantasmática. Para o crítico francês, o inconsciente é:

O inconsciente não é um recipiente de representações reprimidas, é o próprio lugar da repressão, o lugar no qual as pulsões produzem representantes que podem ou não ser reconhecidos pelo *eu* e que em cada caso alcançam a consciência somente através de sua deformação (*apud* CESERANI, 2006, p. 61)

Para tanto, presume-se que a veracidade do inconsciente é uma tarefa atribulada, pois, ela não deve ficar presa nos fantasmas que produz. O autor sustenta o conceito de que o fantástico é estruturado como o fantasma psíquico. Pois, existem aqueles eventos que são nascidos da imaginação, como: personagens, episódios, atos ou situações, que parecem transcrever alguém da realidade cotidiana. Na literatura fantástica não é necessário acreditar no real para distinguir o imaginário, mas, aceitar, através do imaginário, o real que recusamos admitir.

Nesse mesmo pensamento de interpretação do fantástico através da psicanálise, atentemos à escritora francesa Rosemary Jackson, que além da explanação pela psicanálise, também define o fantástico pelo lado sociológico. Para ela, o fantástico é uma maneira de linguagem do inconsciente, mas também é um formato de aversão social, que contesta ao sistema de ideias influente no período histórico em que se revela. Jackson acredita ainda, que o fantástico não possui qualquer base válida no sobrenatural, pois o fantástico arquiteta mundos alternativos e destrutivos.

Em acréscimo ao dito, Ceserani conceitua alguns procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico. O referido escritor afirma não existir procedimentos formais, nem questões que possam ser separadas e consideradas privativas de uma modalidade literária particular. Dessa forma, pode-se caracterizar o fantástico como um acordo de táticas retóricas e narrativas, estratégias formais e centros temáticos.

O fantástico é construído através de dez procedimentos narrativos e retóricos, de acordo com a teoria de Ceserani: o primeiro deles se caracteriza pela posição de relevo dos métodos narrativos no próprio corpo da narração, que por sua vez, carrega uma dupla descrição fantástica: o desejo de utilizar vários instrumentos narrativos, com a finalidade de aproximar seu leitor da história, e o anseio em fazê-los recordar que ali se trata de uma história; o segundo, a narração em primeira pessoa, que é uma prática muito frequente, onde o

escritor utiliza de procedimentos de enunciação; em seguida, um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem, onde carrega valores fantasiosos ou metafóricos, que se transformam em realidade; o quarto procedimento, por sua vez, é o envolvimento do leitor: surpresa, terror e humor, este tem o poder de envolver o receptor, a tal ponto, que o mesmo chega a sentir medo, a se surpreender e ao mesmo tempo achar tudo engraçado, tudo isso porque o ser humano tem receio do desconhecido; o próximo, a passagem de limite e de fronteira, este procedimento é muito comum em contos fantásticos, pois, apresenta passagens do cotidiano e ao mesmo tempo sai da realidade e passa para o estado do sono e da loucura; o sexto, o objeto mediador, é quando o personagem-protagonista entra em outra dimensão através do sonho e traz consigo esse objeto; na sequência, as elipses, que por sua vez, são os espaços vazios deixados pelos escritores, entre o dito e não dito, aqui o leitor pode se surpreender ou criar diversas incertezas em sua mente acerca da leitura; o oitavo deles é a teatralidade, que é o gosto pelo espetáculo, que tem como finalidade, designar no leitor, a ilusão; o nono, a figuratividade, esta, possivelmente, surgiu da prática teatral, pois, sentiu-se a necessidade da presença de atores em cena; por fim, o décimo, o detalhe, que poderia ser definido como uma nova prática moderna de ver o mundo.

Em diálogo com o fantástico, percebemos na obra **Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna a presença do Grotesco. Por muito tempo, esse vocábulo foi visto como uma “subclasse” do cômico, algo ridículo ou de mau gosto. Seus inúmeros sentidos já foram acometidos de muitas maneiras, a fim de atribuir-lhe um entendimento plausível e o lugar dessa expressão tão rica de significação, mas também de complexa conceituação. Segundo o autor Wolfgang Kayser, o termo grotesco é de origem italiana, que por sua vez, significa *grotta, gruta*. Foi descoberto através de escavações e pinturas ornamentais em regiões da Itália: “Foram palavras cunhadas para designar determinadas espécies de ornamentação estimulada pela antiguidade” (1986, p.17).

No século XVI, o grotesco adentra em vários países além da Itália, conquistando todos os reinos vitais da ornamentação: desenho, gravura, pintura e decoração plástica. Ele surge no campo das artes plásticas, chegando alguns anos mais tarde na literatura. Seu início acontece com o manuseio de desenhos que combinavam o reino animal e vegetal, ou formas vivas caracterizadas.

O grotesco surge da conexão de um ambiente que instiga o horror, a aversão, o senso trágico, com elemento que atrai o riso. Se o grotesco é considerado essa junção com

elementos adversos que determinam estímulos contrários, ele não pode ser considerado algo simplesmente feio, assustador e absurdo. Tal ferramenta estética vai ser cultivada pelos seus emissores como algo que congrega uma parte de cada uma dessas descrições ou intenções. Por conta disso, o grotesco gera reações negativas em seus receptores, tais como: inquietação, desconforto, nojo, e mesmo um sorriso sem graça. Para os padrões de beleza da sociedade, o grotesco é considerado algo feio. “Em tudo exijo... (sic) vida, possibilidade de exigência, aí está certo; não precisamos então perguntar se é bonito ou feio”. (KAYSER 1986, p.83). Algo não deve ser apontado como feio ou belo, afinal, quem faz esse julgamento é a sociedade, e os seres humanos acabam se adaptando e enxergando dessa mesma maneira. Para o escritor italiano Umberto Eco (2007), na maioria das vezes, o feio assume em oposição ao belo. Segundo o padrão clássico, o belo é algo que se expressa sob formas harmônicas e proporcionais. O feio, por sua vez, é aquilo que não é belo. E aquilo que não é o belo torna-se o inadmissível, pois não possui nenhum valor que seja intrinsecamente seu. Na arte, o feio torna-se admirável e, ainda, belo, pois aceitar a beleza é também a aceitação do que não é belo, é também aceitar a feiura.

Na literatura, o grotesco pode apresentar-se na condição das descrições, do diálogo de personagens, através das imagens ou metáforas, dos títulos de obras, da formação de frases ou palavras: “A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco”. (KAYSER 1986, p.24). Desse modo, o grotesco pode aparecer na narrativa como: uma conversação incompleta ou estranha, através de uma personagem com características anômalas ou monstruosas, a exemplo da figura do Diabo, e do seu ajudante, na obra **Auto da Compadecida**, do dramaturgo Ariano Suassuna. Vejamos um fragmento da obra:

Esta cena deve se revestir de um caráter grotesco, pois a ordem que o Demônio dá, mandando que os personagens se deitem, já insinua o fato de que o maior desejo do diabo é imitar Deus, resultado de seu orgulho grotesco (SUASSUNA 2012, p.102).

Diante do exposto, percebe-se que o próprio Suassuna define o personagem do Demônio, como uma figura grotesca. Como é de costume na literatura, o Diabo/Demônio é ilustrado com Chifres, formas caricaturais, unhas longas, orelhas pontiagudas, nariz grande e desproporcional ao seu rosto. Eis aqui outra passagem da obra **Auto da Compadecida**, do Encourado com o Demônio: ENCOURADO: “Cale-se, já disse! Que me importa o que você

Figura 3 – A figura grotesca do Diabo



Fonte: Sapphire, 2009

faz ou sente? O que me desgosta é ver minha imagem refletida em você, uma imagem profundamente repugnante”. (SUASSUNA 2012, p.103). No trecho citado, até o personagem do Encourado envergonha-se por ser representado pela figura do Demônio, um ser repugnante. Desse modo, o grotesco assemelha-se, ao absurdo e à caricatura, se aproximando ainda, da sátira, do assombroso e do exagerado, presentes na literatura gótica ou fantástica. A respeito do assunto, Kayser diz que: “O grotesco é o sobrenatural e o absurdo” (1986, p.30).

Auxiliados nessas considerações sobre o Fantástico Maravilhoso, passamos agora ao item 2.3 intitulado **João Grilo e a Zombaria Social**, momento em que perceberemos o ápice da comicidade na obra de Suassuna em questão.

2.3 JOÃO GRILO E A ZOMBARIA SOCIAL

Antes de falarmos do personagem em si e da crítica social tecida por Suassuna, esclarecemos que o **Auto da Compadecida** pode desmascarar a sociedade nordestina brasileira, tão marcada por paradoxos sociais, nas relações de poder entre os indivíduos. Sendo assim, Braulio Tavares afirma que, o período histórico em que o **Auto da Compadecida** foi escrito (1955) não é o mesmo ambientado por Suassuna nos episódios e personagens da mesma, pois, ele se apropria de uma tradição ibérica, bem como a local (*apud* Suassuna 2012). Essa tradição nacional está baseada no modelo do cangaço, do coronelismo e do domínio da Igreja, das décadas que antecedem a obra. Assim, o imaginário do sertão é evidenciado por Suassuna, no auto em questão.

O estudioso Luis Koshiba (1993) afirma que no sertão, por muitos anos, desenvolveu-se uma economia para o mercado interno, conhecida como “civilização do couro”, apoiada no trabalho livre (Chicó e João Grilo são trabalhadores livres). Este trabalho fortalecia a implantação de novas fazendas de gado e o cotidiano da própria atividade criatória.

Nesse contexto sertanejo, *o cangaceiro*, não é um criminoso, segundo os costumes locais, e aparece como vítima da injustiça, sofrendo a perseguição das autoridades, que o tratam como bandido. Sua escolha em ser “fora da lei” transforma-se em “missão”, e não há chance de o indivíduo refazer sua vida. Não há retorno. Isso não quer dizer que seja um revolucionário, ao contrário, sua posição é muito peculiar, que na maioria das vezes, vai de

encontro com os ideais dominantes. É também, o porta-voz da resistência de um mundo injusto em dissolução.

A sociedade sertaneja apresentava, assim, uma aparente simplicidade, na medida em que coexistiam no seu cotidiano relações de solidariedade e violência, dependência e competição. E toda essa complexidade de relações definia sua própria sobrevivência como sociedade à margem do capitalismo.

As primeiras décadas do século XX foram marcadas por misticismo e revolta. O povo do campo vivia em estado de pobreza extrema, sem terras e sem garantia de vida (Exemplo dos personagens da obra **Auto da Compadecida**). A situação era especialmente difícil no Nordeste, onde a fome e a miséria decorrentes da estrutura latifundiária eram periodicamente agravadas pelas calamidades naturais, a exemplo da seca. Na busca de uma solução, muitos nordestinos se uniram para saquear e assaltar, formando bando de cangaceiros. Outros se reuniam ao redor de um beato, um homem santo, para esquecer os males do mundo. Na Bahia, o representante messiânico foi Antônio Conselheiro; no Ceará, o padre Cícero, e no Sul o monge Maria. Três ícones que misturaram misticismo, política e revolta. O padre Cícero Romão Batista, em particular, atuou como beato e coronel proprietário de terras, vindo a ocupar lugar de destaque na política cearense das primeiras décadas do século XX.

Na verdade, a crítica à sociedade do sertão nordestino feita por Ariano Suassuna, através da comicidade, toma como alvo o poderio e o grande prestígio que os coronéis gozavam na época exposta, devido à ausência de centralização do poder. A crítica também se estende ao catolicismo, quando Suassuna denuncia o pecado da ambição dentro da própria Igreja, e a sua relação de dependência e submissão perante a classe dominante, a exemplo do Major Antônio Moraes.

Na obra o **Auto da Compadecida**, Suassuna cria em seus personagens tipos cômicos e burlescos, e são esses personagens que caracterizam e evidenciam as corrupções, os fracassos e as trapaças que individualizam o ser humano e macula toda a sociedade. Desse modo, nos é possível afirmar, que Suassuna investiga, da mesma maneira que Gil Vicente, as submissões da raça humana, os indivíduos típicos da sociedade, o falar popular, a comicidade que vem da inversão de valores e hierarquias da sociedade. O dramaturgo brasileiro faz uso de uma narrativa simples, divertida e ao mesmo tempo crítica.

Como afirmado anteriormente, e no tópico 2.2.1 desse mesmo capítulo, Suassuna bebeu da fonte vicentina. Essa característica é notável no personagem Parvo, da obra **Auto da Barca do Inferno**, que pode ser assemelhado a João Grilo. Ambos têm o dever de desmascarar as mazelas da sociedade. Assim como na obra de Gil Vicente, no **Auto da Compadecida** também é presente a figura do Diabo como o inquisidor, o anticristo que tem o papel de julgar e condenar todas as falhas dos seres humanos. Tanto o Parvo como João Grilo, são os únicos capazes de enfrentar o Diabo, mesmo correndo os riscos de serem levados para o Inferno.

Braulio Tavares afirma que o personagem João Grilo recebeu esse nome através de uma ponte efetivada entre o teatro de Suassuna e o cordel nordestino, numa homenagem feita ao herói do romance de cordel de João Martins de Athayde (1877-1959) intitulado: **As proezas de João Grilo**. Homenagem feita também a um vendedor de jornais muito astuto que o dramaturgo conhecera na década de 1950, que tinha esse mesmo apelido. Coincidentemente, algum tempo mais tarde, o paraibano Suassuna, soube em conversa com um português, chamado José Cardoso Marques, que em Portugal, também existiu um herói pícaro com este mesmo nome (*apud* Suassuna 2012).

O personagem João Grilo é o protagonista e o herói da obra **Auto da Compadecida**. A figura dramática de João Grilo representa a sátira social. O referido personagem é considerado o lado mais fraco da sociedade, pois ele luta pela sobrevivência, apesar dos obstáculos enfrentados. O alvo de suas zombarias é a classe superior da coletividade, pois é ela que representa, algumas vezes de modo velado, as injustiças que assolam a sociedade. Representada por alguns personagens, tais como: o Padeiro e a esposa, que sempre foram patrões injustos; os representantes da Igreja, que desfrutam de privilégios atribuídos às suas posições e não se compadecem da situação do pobre. Desse modo, para a sobrevivência de João Grilo em meio a tanta injustiça, só lhe resta a esperteza, a astúcia e a picaretagem.

É notável no personagem João Grilo, que o mesmo tem consciência dos seus atos e sabe do que pode acontecer com todos no dia do julgamento final, como nos afirma Suassuna:

PALHAÇO: Auto da Compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia.

JOÃO GRILO: Ele diz 'à misericórdia', porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada (2012, p. 18).

A obra é narrada por um palhaço, a figura mais cômica de um circo. A crítica já se inicia desde o narrador, quando anuncia o apelo de misericórdia dos personagens. O discurso do palhaço também é irônico ao afirmar que a história é “altamente moral”. Se formos observar, a figura mais moralista da trama é o Diabo, uma vez que põe em xeque as ações de todos os personagens. E é justamente por esse motivo que o auto acaba sendo moralista.

Na sequência, o personagem João Grilo satiriza ele mesmo e a sociedade, quando afirma que nenhum deles teria salvação se o julgamento acontecesse pela justiça do homem. Apenas a justiça divina os salvaria. Desse modo a obra inicia:

PALHAÇO: O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para o exercício da moralidade (SUASSUNA, 2012, p.17).

É notável a expressão e a liberdade com as palavras para instigar o público na abertura da peça. Além de dar início a apresentação do auto, o palhaço, por sua vez, oferece a sua opinião crítica sobre os personagens, chamando-os de “canalhas”. Desse modo, sua presença, sempre cômica e satírica, nos remete a aparência medieval do bobo da corte. Este, por sua vez, tinha liberdade de dirigir e divertir o espetáculo.

Para amenizar o sofrimento de viver em um mundo tão desonesto, Suassuna cria o personagem Chicó, o amigo inseparável de João Grilo. Uma figura dramática mentirosa, “ingênua”, covarde, mas, fiel ao seu companheiro. Mesmo comprometendo-se em situações complicadas por conta de seu amigo, não o abandona.

A primeira esperteza de João Grilo é quando o mesmo tenta convencer o Padre, a fazer o julgamento do cachorro (animal de estimação) da Mulher do Padeiro. Na fiel companhia de Chicó, os dois questionam, a ida ou não do Padre para a realização do julgamento do cachorro. Chicó acredita não vir por causa da presença do Bispo na cidade. Desse modo, chegam à Igreja João Grilo e Chicó:

CHICÓ: Mandaram avisar para o senhor não sair, porque vem uma pessoa aqui trazer um cachorro que está ultimando para o senhor benzer.

PADRE: Para eu benzer?

CHICÓ: Sim.

PADRE: Que maluquice! Que Besteira!

[...] PADRE: Não benzo de jeito nenhum. (SUASSUNA 2012, p. 23)

Pensando em alguma esperteza para convencer o Padre, João Grilo relembra que quando o Major Antônio Moraes levou um motor para ser bento, ele não hesitou em benzê-lo. Dessa forma, o Padre responde:

PADRE: Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que nunca ouvi falar. (SUASSUNA 2012, p. 24).

Nesse trecho citado da obra, notamos que o Padre não aceitou benzer o animal de estimação da Mulher do Padeiro, mas atendeu as necessidades do Major Antônio Moraes. Supõe-se que o Major tenha obtido essa negociação com o padre, devido à veneração de sua posição social. João Grilo, tendo um caráter zombador, mostra a submissão dos membros da Igreja ao poder dos senhores fazendeiros da região.

Vendo que não iria conseguir convencer o Padre a fazer o enterro da cachorra, João Grilo mente dizendo que ela pertencia ao Major Antônio Moraes. Com medo da reação, o Padre em seguida responde:

PADRE: Você o que acha?

CHICÓ: Não vejo nada demais.

PADRE: Nem eu. Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus! (SUASSUNA 2012, p. 25)

Com a mentira lançada, Chicó, indaga a João perguntando por que ele inventou essa mentira:

Era o único jeito do padre prometer que benzia. Tem medo da riqueza do Major que se pela. Não viu a diferença? Antes era ‘Que maluquice, que besteira!’, agora ‘Não vejo mal nenhum em se abençoar as criaturas de Deus!’ (SUASSUNA, 2012, p.26).

Observa-se que o personagem João Grilo surpreende pela sua liberdade nas atitudes, palavras e declarações com os outros personagens. Assim, instala-se na peça o humor e o cômico nas cenas, que resultam em uma sátira implícita, e explícita também, aos tipos sociais, revelados pelo personagem.

Nota-se que o personagem pitoresco, nesse caso o João Grilo, prevê suas ações e calcula como deve acontecer toda a trama. Amplia seu conhecimento para planejar truques e artimanhas, onde conta com sua astúcia e com a fiel companhia de Chicó. Com sua esperteza,

o personagem pícaro demonstra sua maneira de enfrentar e escapar das dificuldades da vida, pois além de pobre, o personagem enfrentou os maus tratos dos patrões:

JOÃO GRILO: Muito pelo contrário, ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima de uma cama pra morrer e nem um copo d'água me mandaram. Mas fiz esse trabalho com gosto, somente porque é pra enganar o padre. Não vou com aquela cara (SUASSUNA 2012, p. 26).

Com esse desabafo de João Grilo, percebe-se a sua insatisfação e o tratamento que lhe foi dado pelos seus patrões. O padre é outro personagem que o protagonista satiriza, pois, um servo de Deus, não poderia praticar tais atitudes que são consideradas mundanas. João Grilo julga, e em seguida provoca, paradoxalmente, a existência de injustiças e infortúnios na igreja. Expõe também, de maneira prática, o discernimento social existente, aproveitando esse pretexto para provocar críticas concretas às autoridades da Igreja, pois, na sua visão, estes adquirem um caráter pior que o dele. E são essas atitudes inesperadas e exageradas que causam riso na plateia. Para retratar a realidade das classes menos favorecidas do sertão nordestino, Ariano Suassuna utiliza elementos comuns no enredo das suas obras, como: a pobreza e o sofrimento. Esses dois elementos provocam nos personagens sofridos, o sentimento de vingança:

CHICÓ: Por que essa raiva dela?

JOÃO GRILO: Ó homem sem vergonha! Você ainda pergunta? Está esquecido de que ela deixou você? Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o Cão só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pr'o cachorro (sic). Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo (SUASSUNA 2012, p. 28).

O personagem João Grilo surpreende o leitor e a plateia pela sua liberdade nas atitudes, palavras e protestos contra os outros personagens, tornando presentes na peça o humor e o cômico. Após a morte da cachorra, João Grilo recebe carta branca para convencer o Padre a fazer o enterro. Obviamente o Padre, de início, se recusa. Sabendo das suas armações, João Grilo afirma para o Padre que o cachorro tinha deixado um testamento onde consentia uma parte de seus bens para a Igreja. Diante da informação, o Padre, enxugando as lágrimas, diz:

PADRE: Que animal inteligente! Que sentimento nobre! E o testamento? Onde está? (Suassuna 2012, p. 46).

Esse trecho da obra permite observarmos a ganância de um homem, um membro da Igreja, considerado um representante de Deus na terra, que teria como função, levar a palavra bíblica aos fiéis, mas se recusa a levar uma vida simples e nobre. Ariano Suassuna mostra, através dos atos inconsequentes do personagem João Grilo, as imperfeições dos seres humanos na terra.

Outro momento importante da obra é a chegada do temido cangaceiro Severino de Aracaju, que nessa ocasião do auto, antes de matar todos os personagens, com exceção de Chicó, rouba seus pertences. Observa-se no trecho a seguir, a crítica que Severino faz aos membros da Igreja:

SEVERINO: Mais pobre do que Vossa Senhoria é Severino de Aracaju, que não tem ninguém por ele, a não ser seu velho *papo-amarelo*. Mas mesmo assim eu quero ajuda-lo, porque Vossa Senhoria é meu amigo. [*Tirando o dinheiro.*] Três contos de réis! Estou quase pensando em deixar o cangaço. Eu deixava vocês viverem, o bispo demitia o sacristão e me nomeava no lugar dele (SUASSUNA 2012, p.81).

O discurso do personagem Severino é altamente crítico aos representantes da Igreja. Assim como João Grilo, o cangaceiro também teve de conviver com a pobreza e a discriminação da sociedade. Mesmo um personagem considerado violento e assassino, consegue desmascarar os outros personagens. A Ironia reside nisso.

Até mesmo o temido cangaceiro Severino de Aracaju, consegue ser enganado por João Grilo. Ele e Chicó simulam uma cena para engana-lo, usando uma bexiga, que foi retirada da cachorra, antes do seu enterro. Esta por sua vez, foi usada em Chicó por baixo da sua roupa, e quando o seu companheiro lhe deu uma facada, o cangaceiro acreditou que o sangue era seu. Nessa mesma cena, o protagonista finge ter uma gaita benta pelo Padre Cícero. Com sua astúcia, João Grilo simula ter matado Chicó, que “ressuscita” quando João Grilo toca a gaita. Os dois convencem Severino a fazer o mesmo, iludindo-o a ter uma conversa pessoalmente com Padre Cícero. Assim foi feito:

SEVERINO: Sua ideia é boa, mas por segurança entregue sua gaita a meu cabra. [*João entrega a gaita.*]. Agora eu levo o tiro e vejo meu Padrinho? (SUASSUNA 2012, p.93).

Essa troca foi feita na condição de livrar João Grilo e Chicó da morte. Realizado esse acordo, Severino recebe um tiro do seu cangaceiro. Tentando tocar a gaita, o cangaceiro percebe que foi enganado. Imaginando que isso pudesse acontecer, João Grilo se antecipa e dá uma facada no cangaceiro. A ganância pelo dinheiro provoca a morte do personagem João Grilo:

CHICÓ: João, meu filho, você é grande! Vamos embora!

JOÃO GRILO: Nada disso, só saio daqui com o testamento do cachorro.

[...]

JOÃO GRILO: Mas Chicó, tenha vergonha, você ainda está com medo?

CHICÓ: Estou, João, com um pensamento ruim danado! (SUASSUNA 2012, p. 96 e 97).

Após João recuperar os pertences de Severino, João Grilo e Chicó saem da cidade. Nesse momento, o cangaceiro se levanta e atira em João Grilo. Com a morte do protagonista, arruma-se a cena para o julgamento. Todos os personagens se encontram após a morte. O Demônio aparece:

DEMÔNIO: Calem-todos. Chegou a hora da verdade.

[...] JOÃO GRILO: Então já sei que estou desgraçado, porque comigo era na mentira.

[...] DEMÔNIO: Vocês agora vão me pagar tudo o que fizeram.

PADRE: Mais o que foi que eu fiz? (SUASSUNA 2012, p. 102).

Nota-se com esse discurso, a diferença do pensamento dos dois personagens. O medo de João Grilo ao saber que ali seria o momento de resolver tudo através da verdade, e o paradoxo do Padre ao perguntar o que ele fez. O Demônio e o Encourado querem levar todos os personagens para o Inferno. Nesse momento, João Grilo fala ao Encourado:

JOÃO GRILO: Sai daí, pai da mentira! Sempre ouvi dizer que pra se condenar uma pessoa ela tem que ser ouvida (SUASSUNA 2012, p.105).

A figura do Diabo na obra **Auto da Compadecida** representa o antagonista, que é tão importante quanto o protagonista João Grilo. A diferença entre ambos é que um representa o bem e o outro, o mal. O Diabo é uma espécie de anticristo que participa do julgamento com a

função de desmascarar todas as falhas cometidas pelos humanos ainda em vida. Como veremos na fala de Emanuel, quando, ironicamente, o compara a um sacristão:

EMANUEL: É brincadeira minha, mas, depois que João Chamou minha atenção, que notei que o diabo tem mesmo um jeito assim de sacristão (SUASSUNA 2012, p. 113)

O Diabo é um personagem que faz uso de uma linguagem culta e formal. Ele utiliza palavras eloquentes, diferentemente de João Grilo, aquele sertanejo simples e humilde, que brinca com as palavras do português e com os personagens, como exemplificado na citação acima, onde desafia e ofende até mesmo a figura do Diabo. O personagem Emanuel, que representa a figura de Jesus Cristo no auto, também é convencido com as explicações de João Grilo. E nem mesmo esse personagem tido como sagrado, escapa do vocabulário ácido de João Grilo:

JOÃO GRILO: Muito bem. Falou pouco mas falou bonito. A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto
EMANUEL: Muito obrigado, João, mas agora é a sua vez. Você é cheio de preconceitos de raça. Vim hoje assim de propósito, porque sabia que isso ia despertar comentários. Que vergonha! Eu, Jesus, nasci branco e quis nascer judeu, como podia ter nascido preto (SUASSUNA 2012, p. 108).

A imagem de Emanuel é representada por um negro, como podemos observar na citação. Dessa forma, João Grilo faz uma crítica racial, o elogia, mas, ao mesmo tempo critica sua cor da pele. Mas a frente, Suassuna faz um julgamento, onde afirma, através do personagem João Grilo, que não tem problemas com a cor de pele, pois todos são iguais. A sociedade é que possui preconceito racial. A crítica está presente no momento em que o protagonista faz um espanto ao perguntar se ele é americano para ter preconceitos. Vejamos:

JOÃO GRILO: Para mim, tanto faz um branco como um preto. Você pensa que eu sou americano para ter preconceito de raça? (SUASSUNA 2012, p.108).

Suassuna deixa transparecer em suas escritas, depoimentos, sua aversão ao que é de fora. Pois, sempre lutou para valorizar o regionalismo presente em seu país, em especial, o regionalismo nordestino.

Continuando com o julgamento, o Encourado e o Demônio prosseguem com as acusações dos personagens. Estes apresentam para Emanuel, todos os pecados cometidos ainda em vida, como apresentaremos no fragmento a seguir, onde o Bispo está sendo julgado por receber propinas para realizar, em Latim, o enterro do cachorro. Suassuna, através de seus escritos e de seus personagens, desconcerta a língua latina, o berço da nossa cultura, quando dramatiza o enterro de um cachorro em Latim:

ENCOURADO: Simonia: negociou com o cargo, aprovando o enterro de um cachorro em latim, porque o dono lhe deu seis contos.
BISPO: E é proibido? (SUASSUNA 2012, p. 110).

E assim, os antagonistas continuam desmascarando e condenando cada um dos personagens. João Grilo é estigmatizado como um ser “Amarelo” e não muito provido de inteligência. Mas um elemento chave que garante sua sobrevivência é a esperteza e a astúcia, como será observado a seguir:

JOÃO GRILO: Apesar de ser um sertanejo pobre e amarelo, sinto que estou diante de uma grande figura (SUASSUNA 2012, p. 107)
[...] MANUEL: Pois desanote. Não está vendo que é brincadeira? João sabe lá o que é livre arbítrio, homem?
JOÃO GRILO: É isso mesmo, desanote e não tem nada de fazer cara feia que não adianta. Eu não sei o que é isso não, mas sei que você quer é me desgraçar (SUASSUNA 2002, p114 e 115).

Assim, chega a vez da acusação de João Grilo:

ENCOURADO: Você acha pouco? Eu não estou vendo os olhos dele, porque estou de costas, mas pressinto essas coisas. A situação está favorável para mim e dura para você (SUASSUNA 2012, p. 115 e 116)
[...]JOÃO GRILO: O senhor vai me desculpar, mas eu não fui acusado de coisa alguma (2012, p. 117)

João Grilo resiste e não se entrega fácil, pois sua astúcia e esperteza nunca lhe deixaram na mão. Ele tenta todas as artimanhas para livrar-se da condenação. E assim, o Encourado revela todas as trapaças, mentiras e espertezas que João Grilo cometeu na terra. Presumindo não ter saída para tantas acusações, o protagonista apela à Nossa Senhora para interceder por ele:

JOÃO GRILLO: O senhor não repare não, mas de besta eu só tenho a cara. Meu triunfo é maior do que qualquer santo.

MANUEL: Quem é?

JOÃO GRILLO: A mãe da justiça (SUASSUNA 2012, p. 121 e 122).

Atendendo ao pedido de João Grilo, surge a *Compadecida* para ouvir e interceder pelos personagens. Então, cada um deles é absolvido e perdoado pelos seus pecados. João Grilo, por ter inúmeras acusações, e o mesmo acreditar que seu caso não tem solução, recebe uma segunda chance de voltar à vida terrena.

Tendo como base a cultura popular com raízes nordestinas, o dramaturgo utiliza o humor para alcançar a desconstrução social. Desse modo, é cabível questionar: O que ele tenta desconstruir na sociedade? O que ele quer zombar? A obra sugere a crítica à Igreja Católica, ao poder, às injustiças e à corrupção implícita das autoridades religiosas, como: o Bispo, o Padre e o Sacristão. O modelo coronelista também é zombado nesse auto. Acredita-se na hipótese da implantação de uma cultura tipicamente brasileira, em particular, a regionalista.

Finalizado este tópico, adentraremos no item 2.3.1 intitulado: **Chicó: o Coadjuvante na Sátira da Sociedade Ocidental**, que complementa a discussão que tecemos do personagem anterior.

2.3.1 Chicó: O Coadjuvante na Sátira da Sociedade Ocidental

No item anterior analisamos o personagem João Grilo. Sendo assim, não poderíamos deixar de analisar agora o personagem Chicó, pois compõe, junto ao personagem anterior, uma das duplas mais conhecidas da literatura brasileira. João Grilo e Chicó são cúmplices em muitas travessuras, e fazem parceria em boa parte do **Auto da Compadecida**, com exceção apenas do julgamento. Vejamos o que nos diz Tavares:

A interferência mais eficaz feita por Ariano no personagem João Grilo foi dar-lhe um companheiro: Chicó, o mentiroso inofensivo. Inspirado numa figura real que Ariano conhecera em Taperoá, Chicó veio trazer para esse personagem ibérico e cordelesco uma terceira pátria literária: O Circo. Juntos, João Grilo e Chicó reproduzem a tradição circense de mostrar um palhaço espertalhão, cheio de recursos, que gosta de se meter em situações arriscadas, e outro palhaço ingênuo, meio covarde, que se deixa influenciar pelo outro e às vezes acaba atrapalhando-o. Os dois tipos, observa Suassuna,

são exemplarmente batizados pelo povo com as denominações de o Palhaço e o Besta (*apud* Suassuna, 2012, p. 152).

De acordo com a citação de Tavares, dizemos que, para a criação do personagem Chicó, Ariano Suassuna teve inspiração numa figura real que conheceu em Taperoá, reiterando, assim, o diálogo entre fato e ficção que há na obra de arte. João Grilo e Chicó são comparados a uma dupla de Circo, na qual existe um palhaço espertalhão (representado por João Grilo), e outro ingênuo, que é Chicó.

O coadjuvante do **Auto da Compadecida** é um personagem contador de histórias, bem típico da cultura nordestina. Ao longo da obra, narra várias mentiras como se fossem fatos que realmente se passaram em sua vida. Entra em cena logo no início da obra, quando acontece o primeiro ato:

JOÃO GRILO: E ele vem mesmo? Estou desconfiado, Chicó. Você é tão sem confiança!

CHICÓ: Eu sem confiança? Que é isso, João, está me desconhecendo? Juro como ele vem. Quer benzer o cachorro da mulher pra ver se o bicho não morre. A dificuldade não é ele vir é o padre benzer. O bispo está aí e Padre João não vai benzer o cachorro.
(SUASSUNA, 2012, p.19).

Neste momento da obra, João Grilo e Chicó conversam sobre a ida do padeiro à Igreja, para benzer o animal de estimação de sua esposa que estava doente. Na fala de João Grilo, percebemos a sua desconfiança em relação ao que Chicó dizia, colocando em xeque a narrativa do seu fiel amigo:

CHICÓ: Bom, eu digo assim porque sei como esse povo é cheio de coisas, mas não é nada de mais. Eu mesmo já tive um cavalo bento.

JOÃO GRILO: Que é isso, Chicó? Já estou ficando por aqui com suas histórias. É sempre uma coisa toda esquisita. Quando se pede uma explicação, vem sempre com ‘não sei, só sei que foi assim’.

[...]

CHICÓ: Foi uma velha que me vendeu barato, porque ia se mudar, mas recomendou todo cuidado, porque o cavalo era bento. É só podia ser mesmo, porque cavalo bom como aquele eu nunca tinha visto. Uma vez corremos atrás de uma garrota, das seis da manhã até as seis da tarde, sem parar nem um momento, eu a cavalo, ele a pé. Fui derrubar a novilha já de noitinha, mas quando acabei o serviço e enchocalhei a rês, olhei ao redor, e não conhecia o lugar em que estávamos. Tomei uma vereda que havia assim e saí tangendo o boi....

JOÃO GRILO: O boi? Não era uma garrota?

CHICÓ: Uma garrota e um boi.

JOÃO GRILO: E você corria atrás dos dois de uma vez?

CHICÓ: Corria, é proibido?

JOÃO GRILO: Não, mas eu me admiro é eles correrem tanto tempo juntos, sem se apartarem. Como foi isso?

CHICÓ: Não sei, só sei que foi assim. Saí tangendo os bois e de repente avistei uma cidade. Você sabe que eu comecei a correr da ribeira do Taperoá, na Paraíba. Pois bem, na entrada da rua perguntei a um homem onde estava e ele me disse que era Propriá, de Sergipe.

JOÃO GRILO: Sergipe Chicó?

CHICÓ: Sergipe João. Eu tinha corrido até lá no meu cavalo, Só sendo bento mesmo!

JOÃO GRILO: Mas Chicó, e o rio São Francisco?

CHICÓ: Só podia estar seco nesse tempo, porque não me lembro quando passei...

(SUASSUNA, 2012, p. 20- 22).

No trecho acima extraído do **Auto da Compadecida**, Chicó conta para João Grilo sobre um cavalo bento que possuiu, e que, montado neste cavalo, correu atrás de uma garrota, que na mesma conversa, já era um boi. Chicó ainda diz que, montado neste cavalo, foi da Paraíba até Sergipe. E o ápice dessa mentira ocorre quando questionado por João Grilo sobre o rio São Francisco, Chicó diz que tal rio devia estar seco nesse período, pois não tinha lembrança dele quando passou. Tal personagem torna-se eloquente em seu discurso ao tecê-lo de modo fantasioso. Sendo assim, se algo não aconteceu, ele acaba inventando para estar sempre com a verdade.

Dando continuidade à análise de Chicó, quando o mesmo fala para o Padre que alguém irá levar um cachorro para ele benzer, o Padre acha isso um absurdo. Em seguida, João Grilo diz, completando esse momento da obra, o seguinte argumento:

JOÃO GRILO: No dia em que chegou o motor novo do Major Antônio Moraes o senhor não benzeu?

PADRE: Motor é diferente, é uma coisa que todo mundo benze. Cachorro é que eu nunca ouvi falar.

CHICÓ: Eu acho cachorro uma coisa muito melhor do que motor.

(SUASSUNA, 2012, p.24)

Neste momento, Chicó tece uma crítica ao Padre, afirmando que acha cachorro algo muito melhor do que motor, já que o Padre benzeu um motor, um objeto, algo sem vida, e se nega a benzer um cachorro, ou seja, um ser vivo. Chicó mostra-se um personagem mais ingênuo, temente, enquanto João Grilo age com bastante esperteza e astúcia. Vejamos o conselho que Chicó dá para João Grilo, quando este promete vingar-se do patrão:

CHICÓ: João, deixe de ser vingativo que você se desgraça! Qualquer dia você se mete numa embrulhada séria!
(SUASSUNA, 2012, p.28).

No trecho mencionado, Chicó aconselha João Grilo para que deixe de ser vingativo, que por conta disso pode se comprometer, e se envolver em confusão. Mas, é quando o animal de estimação de sua patroa morre que Chicó tece crítica a sociedade:

CHICÓ: É verdade, o cachorro morreu. Cumpriu sua sentença e encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca de nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo morre!
(SUASSUNA, 2012, p.41).

Chicó afirma que todo ser vivo se iguala na hora da morte, seja ele rico ou pobre, poderoso, ou miserável. Assim, critica àqueles que, enquanto vivem, consideram-se superiores aos demais por gozarem de algum privilégio mundano que o outro não possui. Essa crítica também é válida àqueles que, paradoxalmente, ajudam apenas os que possuem melhores condições financeiras, excluindo assim, os mais humildes. Assim faziam os membros da Igreja no **Auto da Compadecida**. Mais adiante, após o enterro do cachorro, João Grilo mostra para Chicó que tirou a bexiga do cachorro antes que fosse enterrado:

CHICÓ: Se a mulher do padeiro descobrir que você tirou a bexiga do cachorro antes do enterro...
JOÃO GRILLO: Que é que tem isso? Eu estava precisando dela pra um negócio que estou planejando e a necessidade desculpa tudo. O cachorro já estava morto, não precisava mais dela, eu tirei, porque estava precisando! Ela não tem nada a reclamar.
CHICÓ: É, o cachorro já estava morto, mas você sabe como esse povo rico é cheio de confusão com os mortos. Eu, às vezes, chego a pensar que só quem morre completamente é pobre, porque com os ricos a confusão continua por tanto tempo depois da morte, que chega a parecer que ou eles não morrem direito, ou a morte deles é outra!
(SUASSUNA, 2012, p. 63-64).

Na última fala de Chicó, percebemos novamente uma crítica em relação àqueles que possuem maior poder aquisitivo. O companheiro de João Grilo chega a pensar que só quem morre completamente é “pobre”, pois, mesmo após a morte, os parentes dos “ricos” continuam fazendo confusão. Tal desordem a qual Chicó refere-se ocorre por conta da herança deixada, e que no caso dos “pobres”, raramente têm-se o que herdar.

O coadjuvante do **Auto da Compadecida** é considerado um homem covarde. Vejamos no fragmento a seguir:

JOÃO GRILO: Está ouvindo, Chicó? Eita, eu se fosse você, reagia.
 CHICÓ: Eu?
 JOÃO GRILO: Sim, eu, se fosse você, reagia. Não admito que ninguém diga isso de um amigo meu na minha frente.
 CHICÓ: Mas o amigo é você!
 JOÃO GRILO: E então reaja, Chicó, seja homem!
 CHICÓ: Eu, não. Reaja você!
 JOÃO GRILO: Você não é homem não Chicó?
 CHICÓ: Eu sou homem, mas sou frouxo!
 (SUASSUNA 2012, p.58)

A dupla João Grilo e Chicó, formada pela esperteza de um e a covardia do outro, dialoga com a ideia de Vladimir Propp (1992) de que uma das astúcias mais acentuadas da comédia reside no uso da ingenuidade alheia. Esta estratégia consente à personagem cômica mais fraca, nesse caso, Chicó, poder se acrescentar à mais forte, João Grilo; ou, no caso oposto, avigorar a figura de ingenuidade da personagem considerada mais fraca. Nesse trecho citado, João Grilo se aproveita da “ingenuidade” de Chicó, e consegue convencê-lo a participar de todas as suas trapagens, mesmo sendo um frouxo. Nota-se o quanto que o coadjuvante se sente uma figura covarde diante dos acontecimentos. Essa ingenuidade, covardia e mentiras do personagem provocam o riso da plateia.

Para o estudioso Propp, as características cômicas não existem por si só, elas têm semelhança com as atividades do homem no mundo social. Um exemplo para caracterizar essa situação, é quando alguém ri de um chimpanzé, pois, na verdade, está rindo de algum gesto semelhante ao comportamento do homem na sociedade.

Existe mais de uma classificação sobre o riso, como por exemplo, o riso de zombaria. Este por sua vez, volta-se aos adequados defeitos morais que são cômicos por si mesmos. E a esses diferentes aspectos do riso, Propp acrescentou:

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despuadorado e embaraçado (...) fisiológico, animalesco (1992, p.27-28).

Sendo assim, Vladimir Propp trabalha com o conceito de que os distintos aspectos do riso obedecem aos diferentes tipos de relações humanas. A zombaria é colocada em uma de suas falas em primeiro lugar, mesmo que não a tenha implantado em sua lista de categorias. O campo da sátira baseia-se no riso de zombaria. Segundo o referido autor, uma das categorias do riso mais utilizadas na vida humana, é a da sátira, que por sua vez, baseia-se no riso de zombaria.

Sendo assim, ao longo da análise do personagem Chicó, podemos perceber que ele provoca o riso da plateia com sua “ingenuidade”, por suas mentiras e covardia. O coadjuvante possui uma linguagem característica de um sertanejo, com ditados populares, vocabulário simples e apropriado ao ambiente da obra, tornando-se também uma linguagem satírica e que zomba o social.

Dando continuidade à análise de Chicó, mesmo colocando sua vida em risco, a fidelidade por seu inseparável amigo, fala mais alto. No ato em que João Grilo vende um gato para a Mulher do Padeiro dizendo que o felino descomia dinheiro, Chicó, mesmo com medo de se prejudicar mais tarde, concorda com tal sandice:

JOÃO GRILO: Pois vou vender a ela, pra tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro!

CHICÓ: Descome, João?

JOÃO GRILO: É, descome, Chicó. Come, ao contrário.

CHICÓ: Está doido, João! Não existe essa qualidade de gato.

JOÃO GRILO: Muito mais difícil de existir é pirarucu que pesca gente e você mesmo já foi pescado por um.

CHICÓ: É mesmo, João, do jeito que as coisas vão eu não admiro mais nada!

(SUASSUNA 2012, p. 65)

Nota-se que João Grilo convence Chicó a participar da façanha com uma mentira contada por ele mesmo. Pois, no decorrer do auto o coadjuvante conta que foi pescado por um peixe pirarucu. Fica comprovada a covardia de Chicó, no final da obra em questão, quando João Grilo seu companheiro inseparável, retorna à vida na terra:

CHICÓ: Quando eu penso que pobre de João não tem nem direito a um enterro em latim!

Coitado, está mais abandonado do que o cachorro do padeiro. Pobre de João!

JOÃO GRILO: É, pobre de João agora, mas nesse instante vinha reclamando meu peso.

CHICÓ: Você ouviu alguma coisa?

PALHAÇO: Eu não!

CHICÓ: Pois eu ouvi direitinho a fala de João!

PALHAÇO: Ai,ai,ai você já começa com suas histórias!

JOÃO GRILO: Um Pai-Nosso e uma Ave-Maria pra essa alma que aqui pena!

[...]

CHICÓ: Valha-me Nossa Senhora! João, pelo amor de Deus, se lembre de que fui seu amigo!

JOÃO GRILO: Estou aqui, Chicó!

CHICÓ: Ai!

PALHAÇO: Ai! Corre Chicó!

CHICÓ: E eu posso? Acho que minhas pernas caíram!

PALHAÇO: Então vá se da danar, porque eu vou!

JOÃO GRILO: Tenha vergonha, Chicó! Um homem desse tamanho com medo de alma! Nem coragem de correr teve!

CHICÓ: Ai meu Deus, é João! João disse-me o que quereis e se estais no céu, no inferno ou no purgatório!

JOÃO GRILO: Olhe a besteira dele! Fica logo com fala de alma: ‘João disse-me se estais não sei o quê!’ Tenha vergonha, Chicó, estou vivo!

CHICÓ: É alma e da ruim, daquela que diz que está viva. Ai minha Nossa Senhora!

(SUASSUNA, 2012, p. 138-139).

Neste momento da obra, João Grilo retorna à vida terrena, porém, Chicó que estava fazendo o enterro do amigo, acha que se trata de sua alma. O medo do coadjuvante é tão grande que não consegue nem correr, e, mesmo João dizendo que está vivo, demora a acreditar.

Desse forma, a dupla composta pelos personagens João Grilo e Chicó representa a revisão da sociedade brasileira realizada por Suassuna, via comédia. Se eles zombam distintos representantes das mais variadas camadas sociais, os põe em xeque, e evidenciam os seus atos paradoxais, então fortalecem o processo de crítica realizado pelo escritor paraibano, sustentando, assim, a ação da desconstrução. Ao mesmo tempo, a dupla também reflete os contrastes morais da sociedade e são colocados como alvos de crítica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi apresentada nesse trabalho de conclusão de curso, a comicidade na obra **Auto da Compadecida**, utilizada pelo autor Ariano Suassuna. Pudemos perceber, ao longo de sua leitura, que tal ferramenta estética atua como operador de desconstrução social. Pudemos observar também, que a comicidade pode ocupar a função social de denunciar vícios de uma dada sociedade, para que haja uma possível releitura e transformação da mesma. Escolhemos como objeto de pesquisa a obra de Ariano Suassuna **Auto da Compadecida**, na qual, por meio dos personagens mais humildes, tais como: João Grilo, Chicó, Severino de Aracaju, revela as falhas e os desvios dos seres humanos. Além disso, proporcionamos uma discussão acerca da face crítica do riso, bem como, colocamos a obra de Suassuna em diálogo com o **Auto da Barca do Inferno**, de Gil Vicente. Nesse diálogo, considerando-se as diferenças de tempo e lugar, vimos que o escritor português também tece uma releitura crítica da sociedade portuguesa, de sua época.

Na primeira parte do presente estudo, abordamos a vida e obra do autor do **Auto da Compadecida**. Sendo assim, informamos que Ariano Vilar Suassuna é um escritor brasileiro, nascido em 16 de junho de 1927, no estado da Paraíba. Veio a ser o oitavo filho dos nove de João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar. Suassuna é teatrólogo, romancista, professor e advogado. Em 1990, ocupou a cadeira nº 32 da Academia Brasileira de Letras. Em 1993, foi eleito para a cadeira nº 18 da Academia Pernambucana de Letras, e em 2000, ocupou a cadeira nº 35 da Academia Paraibana de Letras.

Ariano Suassuna sempre foi reconhecido por fazer parte de uma cultura genuinamente regional. Em 1970, o referido autor, com ajuda de amigos, criou o *Movimento Armorial* na cidade de Recife. Esse projeto teve como objetivo reunir poetas e gravadores, músicos, escritores, homens do teatro, ceramistas, bailarinos, entre outros, num projeto cultural específico. É de interesse do escritor Suassuna atuar artisticamente no campo erudito, a partir da cultura popular. O Movimento Armorial aponta para o resgate da herança cultural ibérica, que está presente nas festas populares religiosas que remetem à tradição espetacular do teatro europeu medieval, e são reelaboradas para o cenário nordestino, em um contexto moderno.

No segundo momento da pesquisa, teorizamos a comicidade no supracitado Auto de Suassuna, evidenciada como ferramenta de desconstrução social. Sendo assim, afirmamos que

o riso foi um dos elementos utilizados pelo autor. O cômico está presente no **Auto da Compadecida**, e pode ter a função de desconstruir a sociedade. Enfatizamos a sua teoria desde o Renascimento, através da análise da obra Vicentina **Auto da Barca do Inferno**, bem como a influência medieval presente nela, até chegarmos no século XX, em Suassuna. Desse modo, vimos que o homem ri daquilo que não é habitual para ele. Porém, esse riso não aparece em cena apenas para deleite, mas, também para questionar as atitudes falhas dos seres humanos, e os paradoxos sociais, tais como: desvio de caráter, falta de ética e moral, mesmo dentro de instituições religiosas e doutrinárias.

Mesmo o riso sendo visto como algo impróprio, imoral, e, banido durante a Idade Média, foi utilizado pelo homem como modo de autoanálise e revisão de seus atos. Nesse período, ele estava presente nas apresentações de ruas, nas cortes, nas feiras, nos pátios de Igrejas e centros de saber. Um dos temas criticados pelos artistas foi a injustiça cometida pelos representantes da Igreja. O cômico põe em xeque os valores e os atos humanos. Desse modo, o riso serve de instrumento para conscientizar os indivíduos. Assim, à medida que provoca as pessoas por meio da crítica social, está induzindo-as a sair do conformismo, e a se mostrarem diante dos vícios deixados pela sociedade.

Outra ferramenta que está presente na obra **Auto da Compadecida**, e que também desconstrói a sociedade, é a Ironia. Sendo assim, ela é algo que assegura o contrário daquilo que se quer dizer, portanto, está localizada entre o *dito* e o *não dito* em um dado enunciado. Sugere uma ideia ou ideologia, porque depende do contexto de um grupo social. Dessa forma, pode-se afirmar que a Ironia é a arte de zombar de alguém, de denunciar, criticar ou de censurar algo ou alguma coisa errada socialmente. A Ironia procura estimar algo, mas na realidade também quer questionar e desconstruir o seu objeto de análise. Ela deve ser muito bem construída para que, dessa forma, cumpra a sua finalidade social, pois, se for mal estabelecida, pode passar um significado precisamente oposto ao desejado pelo emissor. A Ironia tem a capacidade de deixar as pessoas desconcertadas, incomodadas e exaltadas, porque põe em xeque a sociedade. Assim como o riso, a Ironia tem a finalidade de criticar o discurso de outra pessoa, que não estava agradando um determinado ouvinte. Desse modo, Ariano Suassuna expõe essa ironia através de seus personagens, que por sua vez, zombam da sociedade, mostrando suas falhas e contrastes.

Assim, reiteramos os dados do nosso objeto de análise, afirmando que, a obra **Auto da Compadecida** foi escrita em 1955, pelo dramaturgo paraibano Ariano Suassuna. É baseada

em três folhetos de cordel: O primeiro ato foi inspirado por trechos do folheto **O Dinheiro**, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918); O segundo ato foi motivado pelo romance popular **História do Cavalo que defecava dinheiro**, também de Leandro Gomes de Barros; e o terceiro ato popular é o **Castigo da Soberba**, de Anselmo Vieira de Souza. A peça retoma elementos do teatro popular, contidos nos autos medievais, e da literatura de cordel, que mistura regionalismo, – principal característica do autor - religiosidade e humor. Essa foi a sua obra-prima. A partir dela, o referido autor consagrou-se. Assim, o Auto em questão é composto por personagens populares do Nordeste: membros da Igreja, cangaceiros, sertanejos, coronel, o padeiro e a sua mulher, além da dupla cômica que protagoniza a trama: Chicó e João Grilo. Esses sertanejos mentem e trapaceiam para sobreviver em um mundo tão injusto. Juntos, vivem uma história divertida na qual denunciam as mazelas da sociedade.

Todos os personagens, excetuando-se Chicó, após a morte, passam por um julgamento. Nele, o Diabo nos é apresentado como o inquisidor. Tal personagem, paradoxalmente, desmascara todas as injustiças dos seres humanos. Além disso, há a presença de Jesus Cristo e de Nossa Senhora, aquela que intercede por todos os filhos de Deus. Em acréscimo, a dupla João Grilo e Chicó serviu de mote para toda a nossa discussão acerca do riso. Ele tem a sua representação máxima na obra de Suassuna através desses protagonistas, uma vez que tal dupla carnaliza todas as camadas da sociedade, acabando por provocar nos receptores uma revisão dos atos humanos.

Ao escrever a obra **Auto da Compadecida**, Suassuna bebe da fonte vicentina, ou seja, ele se inspira no teatro medieval de Gil Vicente. O auto vicentino, que se assemelha com a obra de Suassuna, é o **Auto da Barca do Inferno**, como foi dito anteriormente. Essa obra, por sua vez, critica a sociedade portuguesa do século XVI, através de seus personagens, como por exemplo: o Parvo, que é considerado “bobo” e ingênuo, mas que na verdade, é o único que denuncia e desmascara a sociedade, juntamente com o Diabo, que tem a função de apontar os erros cometidos em vida dos personagens. Contudo, podemos fazer um intertexto entre essas duas obras, onde os seus respectivos autores sugerem apontar, através de seus personagens, as imperfeições da sociedade ocidental.

Ainda se tratando de elementos que criticam a sociedade brasileira, em especial a nordestina, demonstramos a presença de outros elementos na obra de Suassuna: o fantástico e o maravilhoso. Elementos estéticos estes, que o escritor Ariano Suassuna utilizou como recriação do real abrangendo aspectos mágicos, que superam a realidade. A presença

acentuada da fantasia se dá após a morte dos personagens, que, são expostos a um julgamento, onde se decidirá se os mesmos irão para o Céu ou Inferno. Neste julgamento, há a presença de personagens sobrenaturais, a exemplo: Jesus Cristo, Nossa Senhora e o Diabo. Este por sua vez, é designado a apontar todas as falhas cometidas pelos humanos. Mas a culminância da fantasia acontece quando é dado ao personagem João Grilo a oportunidade de retornar à terra. Assim o fantástico pôde aparecer nesse panorama, no cenário póstumo, já que a morte representa um enigma para o homem, enriquecendo a narrativa de Suassuna. Esse artifício estético fortaleceu o colorido da obra e nos envolveu enquanto leitores.

A criação mais cômica e denunciadora dos paradoxos sociais na obra **Auto da Compadecida** é o personagem João Grilo. Ele representa um sertanejo pitoresco, pois articula a vida de todos os outros personagens em luta pela sobrevivência. Para conseguir viver em um mundo tão injusto, faz uso de seus bens mais preciosos: a esperteza e astúcia. Para fazer companhia a esse solitário nordestino, Suassuna dá-lhe um “par perfeito”: Chicó. Um personagem covarde e mentiroso, mas fiel ao seu companheiro João Grilo. Juntos, conseguem dar o brilho e a comédia à obra. Essa dupla é uma das mais conhecidas do cenário literário nordestino. O personagem João Grilo, em toda a obra, consegue apontar com o seu humor ácido todas as mazelas existentes na sociedade nordestina. Ele zomba de todos os personagens, até dele próprio.

Dessa forma, pôde-se compreender, através da cultura popular nordestina com raízes medievais ibéricas, que o escritor Ariano Suassuna tece uma crítica social ao seu país, através do humor de seus personagens na obra **Auto da Compadecida**. Esta, por sua vez, acaba por representar a desconstrução social, ao pôr em xeque a moralidade da Igreja; o poder das classes mais favorecidas da sociedade, a exemplo dos comerciantes; a tirania dos coronéis, bem como a corrupção generalizada, nas diversas camadas sociais.

REFERÊNCIAS

- ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- ALVES, Maria Tereza Abelha. **Gil Vicente: Sob o signo da derrisão**. Feira de Santana: UEFS, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 3ª edição. Brasília/São Paulo: Editora UnB/HUCITEC, 1993.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BERGSON, Henri. **O riso - ensaio sobre a significação do cômico**. 2ªed. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Civilização e Cultura**. Volume II. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.
- CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo Maravilhoso**. Editora Perspectiva. São Paulo, 1980.
- COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 6v. 3º ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF-Universidade Federal Fluminense, 1986.
- D'ANGELI, Concetta. **O cômico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.
- DANTAS, Luciano Vilar. **Histórias e Estórias**. Recife: Bagaço, 2012.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Alguns Resultados Finais de Curso sobre Ironia e Humor na Literatura**. Cadernos de Pesquisa vol. 16, Belo Horizonte, NAPq/FALE/UFMG, 1994.
- ECO, Umberto (org). **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho de. **O sertão de José Lins do Rego e Ariano Suassuna: espaço regional, messianismo e cangaço**. Recife: Ed. Universidade da UFPE, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da Ironia**. Tradução: Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.
- KOSHIBA, Luis, PEREIRA, Denise Manzi Frayze. **História do Brasil**. Editora Atual, 6ª edição. São Paulo, 1993.

- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. “**A literatura portuguesa em perspectiva**”. Maria do Amparo Tavares Maleval, Yara Frateschi Viera; direção Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1992.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. In: SUASSUNA, Ariano. **A história do amor de Fernando e Isaura**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.
- RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. 6º ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da política popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial**. Editora da Unicamp. São Paulo, 1999.
- SOIHET, RACHEL. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. 3º ed. Rio de Janeiro, 2012.
- _____. **Auto da Compadecida**. Edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- TAVARES, Braulio. **ABC de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro, 2007.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Editora Perspectiva. São Paulo, 1975.
- VASSALO, Ligia. **O grande teatro do mundo**. In: Cadernos da Literatura Brasileira. Nº10- Instituto Moreira Salles, novembro de 2000.
- VICENTE, Gil. **Auto da Barca do Inferno**. São Paulo: Martin Clant, 2003.
- VICTOR, Adriana e LINS, Juliana. **Ariano Suassuna: um perfil bibliográfico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2007.
- VILAÇA, Marcos Vinícios Rodrigues. **Caderno de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, novembro/2000.
- VILAR, Marcus. **O senhor do Castelo: documentário sobre Ariano Suassuna**. Produção: Durval Leal Filho, s/d.

SITES CONSULTADOS

FARIAS, Wellington. Ariano Suassuna: **‘O socialismo continua sendo a utopia no final do século’**. Disponível em: <http://www.sitescorreio.com.br/blogs/wfarias/entrevistas/entrevistashistoricas/arianosuassuna-o-socialismo-continua-sendo-a-utopia-no-final-do-seculo/>. Acessado em outubro de 2013.

MOON, Andreza. **O bobo da corte**. Disponível em: <http://sonhosfactory.blogspot.com.br/2009/09/o-bobo-da-corte.html>. Acessado em: Outubro de 2013.

SAPPHIRE. **Codex gigas ou diabo bíblia**. Disponível em: <http://forum.kajgana.com/threads>. Acessado em outubro de 2013.