

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LUCAS FERREIRA DA SILVA

***AUTO DA COMPADECIDA: TRANSPOSIÇÃO DA IRONIA E DO RISO PARA  
O ESPAÇO AUDIOVISUAL EM COMPARAÇÃO COM A OBRA ESCRITA DE  
ARIANO SUASSUNA***

UBERLÂNDIA/MG  
2023

LUCAS FERREIRA DA SILVA

***AUTO DA COMPADECIDA: TRANSPOSIÇÃO DA IRONIA E DO RISO PARA  
O ESPAÇO AUDIOVISUAL EM COMPARAÇÃO COM A OBRA ESCRITA DE  
ARIANO SUASSUNA***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de concentração:** Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Literatura, Outras Artes e Mídias.

**Orientador:** Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

UBERLÂNDIA/MG

2023

LUCAS FERREIRA DA SILVA

***AUTO DA COMPADECIDA: TRANSPOSIÇÃO DA IRONIA E DO RISO PARA  
O ESPAÇO AUDIOVISUAL EM COMPARAÇÃO COM A OBRA ESCRITA DE  
ARIANO SUASSUNA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Área de concentração:** Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Literatura, Outras Artes e Mídias.

**Orientador:** Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

**Banca examinadora:**

---

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes  
(Presidente/Orientador – UFU)

---

Profª. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira  
(UFU)

---

Prof. Dr. Tiago Marques Luiz  
(Pesquisador independente)

---

Profa. Dra. Regma Maria dos Santos  
(UFCAT/Suplente)

---

Profa. Dr. Ivan Marcos Ribeiro  
(UFU/Suplente)

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586  
2023 Silva, Lucas Ferreira da, 1996-  
Auto da Compadecida: transposição da ironia e do riso  
para o espaço audiovisual em comparação com a obra  
escrita de Ariano Suassuna [recurso eletrônico] / Lucas  
Ferreira da Silva. - 2023.

Orientadora: Luiz Humberto Martins Arantes.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.126>  
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Arantes, Luiz Humberto Martins ,  
1968-, (Orient.). II. Universidade Federal de  
Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III.  
Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários  
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
 Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e  
 atendppgelit@ileel.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado em Estudos Literários				
Data:	29 de março de 2023	Hora de início:	10:00	Hora de encerramento:	12:00
Matrícula do Discente:	12112TLT010				
Nome do Discente:	Lucas Ferreira da Silva				
Título do Trabalho:	Auto da Compadecida: Transposição da ironia e do riso para o espaço audiovisual em comparação com a obra escrita de Ariano Suassuna				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Memórias da direção teatral: estudos de caso no teatro brasileiro.				

Às dez horas do dia vinte e nove de março do ano de 2023, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as) : Luiz Humberto Martins Arantes / IARTE-UFU, Orientador (Presidente); Tiago Marques Luiz / UFMT; Kenia Maria de Almeida Pereira / ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente, Lucas Ferreira da Silva, a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessiva, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Humberto Martins Arantes, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/03/2023, às 11:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/03/2023, às 11:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tiago Marques Luiz, Usuário Externo**, em 29/03/2023, às 11:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Ferreira da Silva, Usuário Externo**, em 29/03/2023, às 12:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **4379282** e o código CRC **871B6110**.

*Dedico este trabalho:*  
*. à minha amada mãe Vanessa,*  
*. ao Tiago, que sempre me deu força e*  
*nunca soltou a minha mão desde o início*  
*da minha pesquisa;*  
*. e a todos que acreditaram em mim.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, quero agradecer a Deus, porque minha fé me sustentou e fez com que a impotência não me engolissem vivo. Meus caros, produzir este trabalho nesse contexto em que estamos foi duro e desafiador.

Agradeço minha família, pelo apoio e pelo amor que me deram durante a produção deste trabalho.

À minha mãe Vanessa, por sempre acreditar em mim e me acolher nos momentos que mais precisei. Seu amor por mim me salva todos os dias. Eu te amo muito!

À Joyce, Suelen e Geovana, minhas amadas irmãs, pelo apoio afetivo e pela união que nunca nos faltou desde a nossa infância. Sou feliz por tê-las. Amo vocês!

Aos meus pequenos sobrinhos que me encontravam no computador, tão sério e concentrado, mas mesmo assim me tiravam sorrisos. Obrigado, Gabriel Henrique e Lavínia, pelas alegrias e carinhos que só vocês podem me dar nessa pureza que ainda existe.

Agradeço meu orientador Luiz Humberto Martins Arantes, sobretudo, pela paciência e por acreditar que eu conseguiria. Obrigado pela orientação, Luiz.

À banca do exame de qualificação, professores Dr. Tiago Marques Luiz e Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira, que foi muito enriquecedora para meu trabalho. Meu muito obrigado, porque foi possível deixar esta dissertação mais madura e apreciável com o olhar atento de vocês.

Às presenças amigas que sempre estiveram comigo, sobretudo, minhas queridas amigas de longa data: Lorena Couto e Ruskaiá Menezes, que me dão apoio desde o colegial.

As pessoas queridas que apareceram na minha vida e estiveram do meu lado dando apoio e afeto nas horas umbrosas e melancólicas. Obrigado, Camila e Gisele.

Ao meu querido amigo e colega de área de estudos, Tiago Marques Luiz. Sou grato pela sua sensibilidade e por estar desde o início da minha pesquisa compartilhando referências que só chegaram até mim graças a você. Tiago, mil vezes obrigado por ser sempre atencioso e disposto a me ajudar na pesquisa. Você foi muito importante para que eu chegasse até aqui.

Agradeço com carinho a responsável pelo primeiro contato que tive com os estudos da ironia e do riso. Saibam que este contato só ocorreu em virtude da professora Camila Alavarce, porque seu amor pela docência me afetou e, hoje, de algum modo está aqui. Camila, você e sua sensibilidade me afetam. Obrigado pela Literatura e pelo afago. Obrigado por tudo e por tanto.

Aos envolvidos da secretaria e na coordenação do programa de pós-graduação em Estudos Literários.

Aos professores da Universidade Federal de Uberlândia, que contribuíram de modo enriquecedor para meu repertório desde a minha graduação na instituição. Foi um prazer revê-los. Aos membros da banca examinadora. Obrigado, professores Dr. Luiz Humberto Martins Arantes, Dr. Tiago Marques Luiz e Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira pela leitura sensível, pela contribuição e pelo diálogo fomentador.

Aos colegas da academia que trilham comigo nos estudos literários e nas artes. Obrigado a todos pelas trocas.

À Literatura, que faz parte da minha vida desde a doce infância. Cada experiência de leitura foi significativa e relevante, porque me salvou e ainda me salva das mazelas e dos perversos.

À arte como um todo, que tem me humanizado e me tornado cada vez mais sensível, mas ressalvo aqui, que foi um imenso prazer me dedicar aos estudos da arte cômica.

Gosto de rir, sempre, apesar de.

A todos que aprenderam a rir e a amar neste mundo.

*Mestre não é quem sempre ensina,  
mas quem de repente aprende. Vou  
ensinar o que agorinha eu sei,  
demais: é que a gente pode ficar  
sempre alegre, alegre, mesmo com  
toda coisa ruim que acontece  
acontecendo. (Guimarães Rosa)*

## RESUMO

O presente trabalho traz análises e teorias fundamentais sobre dramaturgia cômica, adaptação filmica e elementos humorísticos como: ironia e riso. Estes elementos foram os principais conceitos de estudos para analisar a obra escrita *Auto da Compadecida* (1955), nosso objeto de estudo. Logo, foi possível fazer uma comparação da transposição do humor na adaptação cinematográfica de 2000, feita por Guel Arraes. Vale ressaltar que Ariano Suassuna teve uma biblioteca rica que proporcionou a ele um repertório literário e uma noção do teatro para além da sua experiência, pois a construção de dramaturgia do escritor nos mostrou que ele também era um dedicado pesquisador e estudioso, sobretudo, do humor e da arte dramática. O dramaturgo teve como inspiração folhetos da Literatura de Cordel e ficção literária para construir *Auto da Compadecida*, isso implicou um movimento de buscas pelas fontes de inspiração do escritor para entender e expor na dissertação a criação singular, que chamamos de dramaturgia suassuniana. As bagagens teóricas que costuraram esta pesquisa ajudaram na compreensão do que foi entendido como cômico e da transposição do humor tanto na dramaturgia quanto da adaptação filmica *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes. Esta dissertação, então, abrirá caminhos e despertará interesse em diversos estudiosos para produção de outros trabalhos que futuramente continuarão uma reflexão e análise sobre a arte, o cômico, as múltiplas facetas do humor e a cultura brasileira com ênfase na cultura nordestina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ariano Suassuna. Dramaturgia. *Auto da Compadecida*. Humor.

## ABSTRACT

The present work brought fundamental analyzes and theories about comic dramaturgy, film adaptation and humorous elements such as: irony and laughter. These elements were the main concepts of studies to analyze the written work *Auto da Compadecida* (1955), our object of study. Therefore, it was possible to make a comparison of the transposition of humor in the Guel Arraes' 2000's film adaptation. It's worth mentioning that Ariano Suassuna had a rich library that provided him with a literary repertoire and also a notion of theater beyond his experience, since the construction of dramaturgy of the writer showed us that he was also a dedicated researcher and scholar, above all, of humor and dramatic art. The playwright was inspired by leaflets from Cordel Literature and literary fiction to build *Auto da Compadecida*, this implied a movement of searches for the writer's sources of inspiration to understand and expose in the dissertation the singular creation, which we call Suassunian dramaturgy. The theoretical backgrounds that formed this research helped to understand what was understood as comic and the transposition of humor both in the dramaturgy and in the film adaptation *O Auto da Compadecida* by Guel Arraes. This dissertation, will open paths and arouse interest in several scholars for the production of other works that in the future will continue a reflection and analysis on art, comics, the multiple facets of humor and Brazilian culture with an emphasis on Northeastern culture.

**KEYWORDS:** Ariano Suassuna. Dramaturgy. *Auto da Compadecida*. Humor

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
1 PELAS VEREDAS DA LITERATURA E DA DRAMATURGIA.....	16
1.1 Dramaturgia medieval e Auto .....	21
1.2 Literatura Comparada, interartes e intertextualidade.....	26
1.3 Tudo tem seu tempo.....	30
2 REPERTÓRIO E CONSTRUÇÃO DE DRAMATURGIA SUASSUNIANA.....	36
2.1 Suassuna e o Movimento Armorial.....	45
2.2 O personagem pícaro.....	53
3 A DEFINIÇÃO DO CÔMICO.....	59
3.1 Ironia.....	61
3.2 Ironia dramática.....	65
3.3 Riso.....	67
4 ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE <i>AUTO DA COMPADECIDA</i> .....	72
4.1 A cena do julgamento.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	80
REFERÊNCIAS.....	83
ANEXOS.....	89

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como o próprio título da pesquisa menciona, o objeto de estudo para análise desta dissertação será a adaptação filmica de *Auto da Compadecida* em comparação com a obra escrita de Ariano Suassuna, explorando a transposição das categorias ironia e risos nesses objetos. Para essa produção, foram feitos estudos teóricos, assim como foi registrada a parte dessa bagagem de estudos – conferir nos tópicos a seguir – sobre adaptação, ironia, riso, literatura e outras teorias contempladas no decorrer da investigação.

Antes de efetivamente introduzir este trabalho, é importante mencionar que meu primeiro contato com a obra de Ariano Suassuna se deu a partir da adaptação cinematográfica de Guel Arraes, quando a Rede Globo exibiu o filme *O auto da Compadecida* (2000) em um domingo à tarde no ano 2004, quando eu tinha apenas oito anos de idade. Ainda não tínhamos as restrições e categorias que dividiam por idade o que deveria ser exposto na televisão aberta nos turnos diurnos, mas foi um dos dias mais divertidos e felizes da minha vida. Este pequeno episódio marcou a minha infância e, hoje, tornou-se um dos meus objetos de estudos. Foi assim, tão vultuosamente, que nasceu a atual dissertação que vocês leem.

Neste espaço, é relevante pontuar que estamos no domínio da Literatura Comparada mais precisamente na relação interartes, porque fizemos um importante diálogo entre teatro e cinema. Para sinalizar este campo, recorreremos a Tania Franco Carvalhal (2003), que será quem inicialmente nos apresentará a noção de Literatura Comparada. As pesquisadoras Sandra Nitrini (1998) e Leyla Perrone-Moisés (1990) também foram tomadas como referência para nos nortear sobre intertextualidade e Literatura Comparada, considerando que a intertextualidade está ecoando em todo o nosso trabalho.

Em 1955, o escritor brasileiro Ariano Suassuna publica a primeira edição de *Auto da Compadecida* – obra escolhida como nosso objeto de estudo para esta dissertação – expondo episódios com traços da tradição do cordel nordestino e com uma mesclagem de tradição popular e ficção literária, tornando-se, então, uma peça teatral constituída por 3 atos, encenada em 1956. Em 1962, é considerado um dos mais populares textos do teatro nacional. No ano de 1999, ganha uma adaptação midiática, especificamente, uma minissérie composta por 4 capítulos, dirigida por Guel Arraes. Em 2000, Arraes compila algumas gravações da minissérie e faz a versão cinematográfica. Essa obra foi e

ainda é um grande sucesso no Brasil, portanto, não há dúvida de que contribuiu grandemente para a literatura brasileira como arte.

A obra de Suassuna discute a moral religiosa do cristianismo católico por meio de personagens de apelo popular. Sugere que a religião é fácil de seguir, sem complicações, e sugere a ideia da proximidade do homem com Deus e a compreensão da humanidade sobre o pecado e a fé na misericórdia atribuída a Nossa Senhora como mulher. Por entender que Nossa Senhora, a *Compadecida*, é uma mulher de qualidades simples e comuns, Ariano Suassuna pede a compaixão divina. Sua peça emprega métodos de teatro popular para se identificar com seu público e usa estratégias de sobrevivência como a perspicácia de João Grilo para criticar as normas políticas e sociais. A peça também usa a moral apresentada pela crítica às normas sociais e políticas vigentes, expressas pela inteligência de João Grilo.

A incoerência religiosa é um dos principais temas de *Auto da Compadecida*, por isso, o enredo da peça conduz essa temática pelo viés do humor como ponto central, o que nos traz à essa pesquisa. Como parte desse processo, procuramos contextualizar nossas discussões com especialistas da área.

Esta obra destaca um aspecto sutil, mas importante da Literatura brasileira com duas visões diferentes do Brasil: uma é rural, observada através do sertanejo. Os pobres sertanejos usam sua esperteza para compensar as situações desvantajosas que enfrentam. A outra visão é a de um Brasil urbano; é representado pelos militares e cidadãos proeminentes, como o clero e os funcionários públicos. Nessa visão alternativa, pode-se observar diferenças de hierarquia entre clérigos, bem como brasileiros urbanos versus rurais. Em última análise, essas perspectivas mostram como o Brasil é um país dividido onde detentores do poder controlam o ‘país oficial’.

A versão cinematográfica da obra de Ariano Suassuna traz elementos humorísticos que, implícita e explicitamente, criticam e zombam da sociedade. Isso nos fez pensar na ideia de discurso irônico em *Auto da Compadecida*, que está contida na obra escrita e na adaptação cinematográfica, pois acredita-se que o humor distingue de forma única cada discurso da Literatura, o que o torna uma ferramenta apropriada para a crítica.

Ironia e riso são ambos efeitos – mas são categorizados separadamente por causa de suas origens diferentes. O riso é um efeito causado por determinados cenários, enquanto os cenários irônicos são recursos de composição. Para explorar esses conceitos complexos, precisamos entender seus fundamentos teóricos.

Tendo em vista que essa dissertação investigou a transposição da dramaturgia do humor para o espaço audiovisual, amparada pela noção de adaptação conceituada por alguns estudiosos dessa linha – tais como Hutcheon (2011), Johnson (2003), Stam (2008) e Xavier (2003) – a investigação teve também como foco abordar a adaptação como elemento produzido discursivamente pelo espaço midiático, analisando sua formação e alinhamento conceitual enquanto configuração formal, pensando na noção de fidelidade e veracidade, mas sem perder de vista que a obra de Suassuna é um plano de conteúdo e a adaptação um plano de expressão.

De forma a verticalizar o caminho da pesquisa, nossa temática de pesquisa prendeu-se na identificação das modalidades ironia e riso que acontecem no filme e na obra escrita. Essas noções nos guiaram para um caminho de elaboração textual mais caudaloso e compreensível, então, tornou-se mais claro o entendimento desses conceitos complexos, espinhosos e minuciosos.

Esta pesquisa tem como premissa mostrar o valor cômico de *O Auto da Compadecida* e de como a obra pode ser explorada para representar a cultura nordestina. Abordar elementos humorísticos também foi um dos principais objetivos, no entanto, a outra parte da pesquisa foi dedicada a explorar melhor sobre categorias da ordem do cômico e de como estes aspectos são transpostos na dramaturgia e no filme dirigido por Guel Arraes.

Em termos metodológicos, a nossa dissertação se sustenta pela abordagem comparativista e, considerando que já expomos nossos objetos de estudos, partiremos para os estudos do personagem pícaro, sobretudo, para analisar o personagem malandro de Suassuna, João Grilo. Nesse contexto, somos conduzidos para o período medieval com objetivo de alcançar a noção de auto e usamos como referência o dramaturgo português Gil Vicente, pois sua obra *Auto da Barca do Inferno* dialoga com *Auto da Compadecida*, especialmente, no episódio do julgamento. Mesmo estando separadas geográfica e temporalmente, ambas as obras compartilham um tema comum - o julgamento de almas recém-separadas. Enquanto a obra de Gil Vicente se passa no início do século XVI e se concentra na corte portuguesa, a obra de Suassuna está enraizada na natureza humilde do povo nordestino em meados do século XX. Entender o que seja um auto é uma das principais noções que fundamentam a nossa pesquisa.

Nesse sentido, para facilitar a exposição desta dissertação, foram apresentados 4 capítulos que estão subdivididos em pelo menos 3 tópicos cada um. O primeiro capítulo caminha pela noção de Literatura e Dramaturgia, juntamente com a noção de

dramaturgia medieval e auto para entendermos com mais clareza o repertório e as recriações de Suassuna. O segundo nos apresenta o repertório de Ariano Suassuna para entendermos sua construção de dramaturgia, em seguida, discorre sobre o personagem pícaro e traz o João Grilo como o principal provocador de humor. Nosso terceiro capítulo foi dedicado à definição do cômico ou do que denominamos humorístico. Depois definimos a ironia romântica, ironia dramática e o riso, dialogando com a peça de Ariano e o filme de Guel Arraes. E, por fim, no quarto capítulo, tratamos da adaptação fílmica de *Auto da Compadecida* e exploramos a cena do julgamento do filme dirigido por Arraes.

## 1 PELAS VEREDAS DA LITERATURA E DA DRAMATURGIA

Para iniciar este capítulo, passaremos por muitos caminhos teóricos para alcançar o entendimento e a compreensão de modo mais refinado da nossa pesquisa, pois sabemos que todo vocabulário que pretenda debater a respeito da Literatura e da Dramaturgia, deve discernir o que se compreenderá nele como texto literário e dramático.

O discurso literário, que se efetua diferentemente dos outros, com uma produção singular de criações, destaca-se como texto, em parte, menos pragmático. Seguindo a noção de texto literário, Antonio Candido é o teórico que apresentará essa definição mais perenemente. Observemos o que o estudioso compreende por Literatura:

[...] chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis de produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 2012, p. 174).

Essa compreensão se fechará com mais clareza ao considerarmos o entendimento de Antonio Candido, que nos aponta que a função da Literatura é formada a partir do diálogo entre três aspectos:

(1) ela é uma construção de objetos autônomos com estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CANDIDO, 2012, p. 176)

A estudiosa Marisa Lajolo, em seu livro *Literatura: leitores e leitura* (2001), também nos traz uma definição de Literatura um pouco diferente daquela proposta por Antonio Candido; a autora problematiza questões mais específicas acerca do que seja Literatura, como uma carta de amor escrita ou um poema guardado na gaveta. Para ela, Literatura está para além das obras de escritores renomados. Vejamos as indagações de Lajolo:

Não se pode dizer que literatura é aquilo que cada um considera literatura? Por que não incluir no conceito de literatura as linhas que cada um rabisca em momentos especiais, como o poema que seu amigo fez para a namorada, mandou para ela e não mostrou para mais ninguém? Por que não chamar de literatura a história de bruxas e bichos que de noite, à hora de dormir, sua mãe inventava para você e

seus irmãos? [...] Esses textos não têm a mesma cidadania literária que o romance famoso de Gustave Flaubert (1821-1880) ou de José de Alencar (1829-1877)? (LAJOLO, 2001, p. 12).

Depois de lançar essas indagações, a autora conclui suas provocações nos respondendo sobre todas aquelas perguntas e, nos diz que “a resposta é simples. Tudo isso é, não é e pode ser que seja literatura. Depende do ponto de vista, do significado que a palavra tem para cada um, da situação na qual se discute o que é literatura” (LAJOLO, 2001, p. 15).

Ainda que o foco da Lajolo esteja voltado para formação de leitor e leitor infantil, podemos de certo modo aplicar a sua colocação no texto de Suassuna, considerando que o cordel é um gênero marginalizado ou “menor” comparado as obras clássicas ou outros gêneros como romances, contos e poemas.

Voltando para Candido, expondo-se simultaneamente como uma construção, forma de expressão e de conhecimento, tomado a seu “caráter de coisa organizada”, a obra literária “nos deixa mais capazes de ordenar nossa própria mente e sentimentos; e, em consequências, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (CANDIDO, 2012, p. 177). Partindo dessa citação, a organização que o estudioso menciona, está no que o teórico entende por humanização. Para ficar mais explícito o entendimento dessa noção, o autor escreve:

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, **o cultivo do humor**. (CANDIDO, 2012, p. 180, grifos nossos)

Segundo o autor, as particularidades de um ser humano acerca de uma noção de “humano” caminhando parcialmente para uma tendência da ideologia iluminista. Como aliados dos movimentos intelectuais do século XX, sejam sobre os estudos culturais, feministas, raciais, de gênero e da desconstrução, não podemos tomar uma ideia genérica para definir o que seja um ser humano, considerando a singularidade de cada pessoa.

Depois de distinguir o campo conceitual do que compreendemos por Literatura, passaremos para o entendimento da dramaturgia. À priori, dramaturgia é a construção narrativa e/ou escrita de peças de teatro. Em seu sentido mais amplo, é a elaboração técnica da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra.

O pesquisador Marcus Mota (2017) traz a seguinte observação de que o entendimento do que se entende por dramaturgia se expandiu, “ultrapassando em muito a noção comum de uma atividade voltada apenas para a escritura, cuja área de cobertura estaria reduzida ao que chamamos de literatura dramática, ou seja, repertório de textos teatrais escritos” (MOTA, 2017, p. 34).

E complementa sua colocação com o seguinte trecho:

Dentro desse movimento de ampliação do escopo da dramaturgia, a própria atividade de escrever um texto para ser encenado vem recebendo diferentes tratamentos, não só em virtude das rupturas e experimentações teatrais no século XX, como também por conta da incorporação de processos de escritura radicais desenvolvidos na literatura, no cinema, nas artes plásticas e nas artes digitais. Desse modo, quem quiser se dedicar à dramaturgia precisa necessariamente enfrentar essa multiplicidade de empregos de algo que parece não muito definido, mas de que todos querem tirar uma lasca. (MOTA, 2017, p. 35)

Nessa medida, podemos concordar com a colocação de Mota, porque nos tempos atuais não podemos considerar que a dramaturgia é necessariamente a mesma de séculos ou décadas passadas, mas discorreremos com mais limpidez sobre “o tempo” no próximo tópico deste capítulo e, assim, poderemos voltar a esta questão.

A elaboração técnica nos leva a construção das regras teatrais, o que significa que é importante que exista um determinado conhecimento para produzir uma dramaturgia do modo mais apreciável e adequado. Suassuna teve um repertório rico e ao analisarmos sua obra tivemos facilidade para identificar que o dramaturgo foi leitor e estudioso das técnicas de produção do texto teatral.

O texto dramático, por sua vez, torna-se diferente de um texto literário – seja ele entre muitos como: romances, contos, crônicas ou poemas – por justamente conservar a essência performática, considerando que o texto expõe sinais de encenação. Temos a palavra dramaturgia, derivada do grego, que significa compor um drama, logo, a dramaturgia pode ser considerada como um exercício de criação, assim, veremos com alguns estudiosos que se debruçaram para essa conceitualização.

No livro *O que é dramaturgia* (2006), Renata Pallottini nos oferece uma riqueza de análise para definir a dramaturgia. Para a autora, a dramaturgia teve seu sentido ampliado com o tempo, nos levando novamente a Mota (2017), porque ambos reforçam a amplitude do conceito de dramaturgia. O texto dramático é uma narrativa que apresenta de variadas formas, entonações, expressões e descrições o que é proposto para

ser encenado em uma peça. De acordo com Pallottini, nos atentaremos, então, a definição principal de dramaturgia e arte:

Quando se fala, na epígrafe, de um drama, não se quer, naturalmente, falar de peça de teatro com final infeliz, de tom sério, ou que leve a um desfecho pessimista; drama seria simplesmente uma peça de teatro, um texto para ser encenado, oriundo, outra vez, do grego *drama*, que significa ação, sem maiores complicações etimológicas. [...] Dramaturgia seria a arte de compor dramas, peças teatrais. Arte? Técnica, naturalmente (tecné = arte) princípios que ajudariam na feitura de obras teatrais e afins, técnica da arte dramática, que busca estabelecer os princípios de construção de uma obra do gênero mencionado. (PALLOTTINI, 2006, p. 11)

Esta breve conceitualização de dramaturgia apresentada logo no início do livro, a autora nos traz uma noção interessante, no entanto, não nos sustenta muito, porque continua sendo uma definição simples e sem muitas problematizações. Assim, nas nossas pesquisas para buscar a definição de dramaturgia, também bebemos das fontes de Patrice Pavis (1999). Para o teórico francês, a palavra dramaturgia, em seu sentido mais genérico, é definida pelo termo clássico, que caracteriza a arte dramática:

A dramaturgia, atividade do dramaturgo, consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido. [...] A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 1999, p. 113, 114)

Em seu *Dicionário de Teatro*, Pavis também se apropria do termo teatralização para se referir a criação dramática e cênica, ou construção de situação. É curioso como voltamos para o mesmo ponto: a criação. Mesmo com termos distintos, chegamos à conclusão de que para o estudioso francês, a dramaturgia, peça teatral e afins, são criações para a ação e para a expressão transposta através da atuação dos sujeitos:

O elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são as marcas da **teatralização**. A dramatização diz respeito ao contrário, unicamente a estrutura do texto: inserção em diálogos, **criação** de uma tensão dramática e de conflitos entre personagens, dinâmica da ação (PAVIS, 1999, p. 374, grifos nossos)

Em contrapartida, neste trecho o autor está nos dizendo que a questão visual sustenta com mais potência a manifestação da temática transposta em cena, porque está

“vinculada ao estabelecimento de uma corrente de comunicação entre o ator e o espectador” (PAVIS, 1999, p. 373). Então, teatralização ou teatralidade, refere-se instantaneamente ao efeito dramático, a ação da cena.

Nossas teorizações podem fazer um breve diálogo com a ideia de performance, especialmente no que concerne à focalização de uma ação, de um acontecer. Analisando trabalhos que se inscrevem nesse espaço, Cohen nos diz sobre performance:

Reforça-se a situação de rito, de prática em si, de transição do *Que* para o *Como* (a história, o que está sendo narrado, em si não é mais importante, interessa mais a própria prática, *happening*, o acontecimento) [...] Vida e arte se aproximariam a ponto de verificar-se a supressão dos espectadores, todos se tornando atuantes e ao mesmo tempo observadores. (COHEN, 2013, p. 83, grifos nossos)

Quando se desloca a obra de arte de seu lugar clássico de relevo e se atribui importância ao eu, em seu caráter de gênio-criador, abre-se, na narrativa, um espaço para esse acontecer – ou para a “aparição da criatura”, como denomina Cohen (2013, p. 85) falando sobre a performance.

Marlene Fortuna (2010) destaca que a oralidade é um dos elementos mais importantes para o texto dramático, pois “quanto melhor for o performatizador da textualidade escrita, mais esta se amplia, dirigindo-se a uma redimensão transcendente”, assim, a oralidade e o nível de perfeição estarão unidos (Fortuna, 2010, p. 4). Sobre o humor, a autora enfatiza que a perfeição vinda do ator deve representar e aclarar o *O QUÊ* – o conteúdo escrito definido pela estudiosa – juntamente com o *COMO* – gestos, faces, maquiagem e outros da mesma ordem – durante a performance, no entanto, a perfeição é um vocábulo exorbitante para a arte dramática e avaliamos melhor a dedicação do ator para com a peça escrita, considerando as engenhosas criatividade em torno do texto cômico que o ator transportará por meio dos gestos e das falas, sobretudo, para evidenciar o controle de atuação “não se permitindo mais ser escravizado por ela.” (Fortuna, 2000, p. 85)

É importante entender que a dedicação do ator pode trazer o efeito cômico desejado e pode também, em contrapartida, provocar estranhezas ao telespectador. Para Fortuna, o ator precisa dominar o “*O QUÊ* do dramaturgo com seu respectivo *COMO*, também repertorizado com riqueza técnica, estética e sensível”, pois se este domínio não estiver maduro, a produção de ambos “pode vir a desabar uma personalidade poética do patamar de Shakespeare” (FORTUNA, 2010, p. 4, grifos nossos). Logo, o

ator não conseguirá representar em falas e gestos o conteúdo do texto escrito, tampouco alcançará o efeito desejado.

### 1.1 Dramaturgia medieval e Auto

Neste subtópico, exploramos a Idade Média por meio do drama. Discutiremos as regiões ibéricas, uma vez que esse período aborda questões religiosas e morais mescladas com elementos cômicos. Ao examinar o termo “dramaturgia medieval”, identificamos os aspectos únicos dessa forma de arte. Existem aspectos específicos do drama medieval que podem ser encontrados nas peças como lições religiosas e morais. Embora algumas peças sejam trágicas e outras cômicas, não é uma distinção tão clara quanto o esperado, como pontua Aubailly.

O teatro medieval não se caracteriza por uma clara distinção entre o trágico e o cômico. Se é preciso estabelecer uma linha demarcatória, ela passa entre o teatro religioso saído da liturgia e as representações para litúrgicas [...] e o teatro não religioso, ou seja, profano (AUBAILLY, 1975, p. 35, tradução nossa<sup>1</sup>)

Havia dois tipos de teatro medieval: um deles era o teatro sagrado, que tratava de assuntos religiosos, enquanto o outro tipo, teatro profano, continha temas populares como piadas e moral. Das ramificações do teatro medieval, surge o auto, gênero dramático que mostra pessoas à beira da morte e sendo julgadas como punição pelo pecado. Os santos, que intervinham pelas ações humanas, faziam apelos à Virgem Maria, como último recurso, para intervir a favor da humanidade. Por causa desse esquema, os dramaturgos se libertaram da religião criando personificações abstratas (as alegorias) que funcionam fora das restrições religiosas.

A obra de Suassuna se encaixa no que denominamos dramaturgia cômica e traz algumas questões religiosas abordadas. Estes elementos fazem parte das características possíveis de dramaturgia medieval e nos revela a influência do teatro europeu nas obras do dramaturgo nordestino, pois *Auto da Compadecida*, além de trazer o cômico do romanceiro popular nordestino, também resgata a comédia europeia do período medieval. Essa herança medieval se deu por conta da influência de Gil Vicente e sua peça *Auto da Barca do Inferno*, que foi escrita em meados do ano de 1500 em Portugal.

---

<sup>1</sup>No original: “le théâtre médiéval ne se caractérise nullement par une distinction nette entre le tragique et le comique. S'il faut établir une ligne de démarcation, elle passe entre le théâtre religieux issu de la liturgie et des représentations paraliturgiques [...] et le théâtre non religieux, autrement dit profane”

Vale mencionar que no século XVI, a Europa passou por uma padronização estética que menosprezou algumas obras. Foi neste período que as peças do dramaturgo Gil Vicente resistiram às mudanças por parte dos intelectuais da época, pois foram consideradas conservadoras e apegadas à cultura medieval, mas hoje ainda é considerado um dos mais renomados dramaturgos de seu país. Observemos o que Bernardes nos diz sobre este período hostilizador:

Os testemunhos dessa hostilidade [...] são também evidentes no domínio da cultura peninsular, com casos como os de Sá de Miranda, que, a par de novos metros e novas formas poéticas, tenta também empreender a renovação das formas dramáticas (BERNARDES, 2006, p. 226-227)

Gil Vicente, cujas obras já foram censuradas pela Inquisição, havia atuado como juiz no *Auto da Barca do Inferno*, onde condenou satiricamente os males sociais do século XVI em Portugal. Por meio da crítica contundente do Diabo e do Parvo, os personagens da peça que representam nobres e cortesãos foram expostos como indivíduos repletos de vícios como orgulho, avareza e luxúria

O auto enquanto gênero, segundo Louis H. Quackenbush (1972), foi negligenciado acadêmica e artisticamente falando, a ponto de ser visto “como indigno de consideração dramática moderna. No entanto, os dramaturgos contemporâneos continuam a empregar formas tradicionais do auto como um transporte para expressar as necessidades sociais e metafísicas do homem moderno” (QUACKENBUSH, 1972, p. 29, tradução minha<sup>2</sup>).

As peças vicentinas tornaram-se famosas, sobretudo, em virtude de algumas características para além da tradição medieval. Gil Vicente utilizou a sátira como elemento humorístico para criticar e se posicionar sobre a sociedade portuguesa da época, sendo “ao mesmo tempo desprezado e admitido, mas popular em todos os sentidos do termo” (PAVIS, 2008, p. 164). Para corroborar com esse argumento, José Augusto Cardoso Bernardes (2006) pontua que o dramaturgo não desconhecia as peculiaridades e “potencialidades do gênero. A tal ponto que ainda hoje pode ter-se por adquirido que a farsa constitui, por excelência, o gênero em que o dramaturgo mais investiu em termos de crítica e de efeitos recreativos” (BERNARDES, 2006, p. 232).

---

<sup>2</sup> No original: “as unworthy of modern dramatic consideration. Nevertheless, contemporary dramatists continue to employ traditional auto forms as a conveyance to express the social and metaphysical needs of modern man”

O escritor estava sempre atento à realidade de sua época e de toda comunidade europeia. A sua visão para a sociedade fez com que o dramaturgo português produzisse seus textos dramáticos. As suas peças agradavam leitores de qualquer classe social de Portugal e, futuramente, tornou-se fonte para Suassuna. O próprio dramaturgo nordestino nos diz sobre a influência que teve do teatro ibérico e, especialmente, do teatro vicentino:

Tenho muita admiração por Gil Vicente e sua influência, acredito, é perfeitamente visível no *Auto da Compadecida* e em outras peças minhas. E, por ele ter sido um católico com uma visão bastante libertária, espero ter me mantido na mesma linha (SUASSUNA apud RIBEIRO, 2007, p. 31).

O vasto repertório de Ariano Suassuna consistia em um amálgama fascinante de romancistas populares e dramaturgia medieval. A grandeza de suas influências era palpável em suas obras, incluindo a obra-prima *Auto da Compadecida*, considerada como uma brilhante recriação de suas diversas inspirações.

Para entender melhor essa característica do teatro medieval em *Auto da Compadecida*, temos uma observação interessante sobre o aspecto religioso nas peças medievais: Auerbach nos diz que “cada peça do teatro medieval, surgido da liturgia, é parte de um contexto cujo começo é a criação do mundo e o pecado original e o ponto culminante é a encarnação, a paixão, o retorno de Cristo e o **juízo final**” (AUERBACH, 1997, p. 54, grifo nosso). A observação de Auerbach nos leva a alguns traços da peça de Suassuna, pois temos no último ato, a cena do juízo final, na qual os personagens são julgados pelos seus pecados e suas boas ações.

Outra característica fundamental da dramaturgia medieval é a inserção de personagens sem nome próprio. Suassuna criou sua peça e seus personagens seguindo este modelo, quando nos deparamos com algumas de suas personagens sendo mencionadas por ocupações como: padeiro, bispo, padre, esposa do padeiro, entre outros vocativos.

Ariano Suassuna foi muito acessível enquanto ainda estava vivo. Deixou, para todos nós, registros que ajudam pesquisadores e estudiosos de suas obras. O próprio dramaturgo nordestino nos diz sobre as influências que teve para produzir seus textos.

É verdade que devo muito ao teatro grego (e a Homero e a Aristóteles), ao latino, ao italiano renascentista, ao elisabetano, ao

francês barroco e sobretudo ao ibérico. É verdade que devo, ainda mais, aos ensaístas brasileiros que pesquisaram e publicaram as obras, assim como salientaram a importância do Romanceiro Popular do Nordeste principalmente a José de Alencar, Sílvio Romero, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Euclides da Cunha, Gustavo Barroso e, mais modernamente, Luís Câmara Cascudo e Téo Brandão. Mas a influência decisiva, mesmo, em mim, é a do próprio Romanceiro Popular Nordestino, com o qual tive estreito contato desde a minha infância de menino criado no sertão do Cariri da Paraíba. (SUASSUNA, 2007, p. 30)

As influências são diversas, mas manteremos nossa atenção ao teatro medieval para definirmos auto e, assim, conseguir esclarecer a construção de dramaturgia suassuniana e explorar melhor sobre o repertório do escritor. Em virtude de toda pesquisa acerca do que exploramos sobre o que seja dramaturgia medieval, podemos considerar que a peça de Suassuna tem todos os elementos possíveis para considerarmos que houve influência do teatro medieval, pois o escritor se apropria das ideias moralistas e cristãs para efetivar sua obra. Vassallo nos afirma que, além da característica cômica predominante no teatro, o riso “se submete aos ensejos moralizantes, por causa das preocupações religiosas que interferem nos temas e na realização da ação cênica, através da presença dos personagens sobrenaturais” (VASSALLO, 1993, p. 125).

Suassuna utilizou o teatro medieval e a cultura nordestina em suas obras. Isso fica evidente quando olhamos para a citação de Vassallo que fala sobre personagens sobrenaturais. Esses personagens aparecem durante as cenas em que os outros personagens estão entre o céu e o inferno. Ao sinalizar essa questão religiosa na peça de Suassuna, entendemos melhor as influências culturais por trás dela. Acerca dos personagens sobre naturais, Louis H. Quackenbush (1972) pontua que a peça mescla a religiosidade com o folclore nordestino, ao trazer a intervenção de Nossa Senhora perante os humanos acusados pelo Encourado e, tanto os personagens sobrenaturais, como também os humanos, estão devidamente caracterizados e se expressam “com decoro. Suassuna encena seus personagens espirituais em um ambiente bem-humorado, mas credível, facilitando a aceitação e apreciação deste trabalho como um dos principais autos folclóricos latino-americanos” (QUACKENBUSH, 1972, p. 41, tradução nossa<sup>3</sup>).

---

<sup>3</sup> No original: “they speak with decorum. Suassuna stages his spiritual personages in a humorous but credible ambience, facilitating acceptance and appreciation of this work as one of the foremost Latin American folkloric autos”.

Agora, se conseguimos compreender o teatro medieval, conseguiremos compreender a definição de auto, gênero que surgiu em Portugal no período medieval e tem uma ligação com esta dramaturgia. Luiz Paulo Vasconcellos, em *Dicionário do teatro* (1987), é quem nos ajudará com a definição de auto. Notemos o seguinte trecho:

AUTO - Em Portugal, durante a Idade Média, nome genérico para designar qualquer tipo de peça, religiosa ou profana. O auto religioso era chamado de AUTO SACRAMENTAL, designação também usada na Espanha, enquanto o auto profano recebia o nome de auto pastoril. Dentre os autos medievais portugueses, sacramentais ou pastoris, destacam-se os de Gil Vicente (1465?-1539), provavelmente o maior nome da DRAMATURGIA medieval de toda a Europa. Dele, deve ser citada a TRILOGIA das Barcas, composta pelo Auto da Barca do Inferno (1517), Auto da Barca do Purgatório (1518) e Auto da Barca da Glória (1519), além de alguns autos profanos, como o Auto da Inês Pereira (1523), também chamado de Farsa de Inês Pereira. No Brasil, Ariano Suassuna, valendo-se do caráter popular e religioso de seu teatro, intitulou algumas de suas peças de autos, entre elas o Auto da Compadecida (1957), uma das obras-primas da comédia brasileira. Merecem destaque ainda as manifestações semidramáticas chamadas de autos por Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), tais como o Bumba meu boi, o Fandango, a Lapinha e o Pastoril. (VASCONCELLOS, 1987, p. 18).

Vasconcellos nos traz uma definição clara e nos apropriamos desta definição. É importante entender, que *auto* pode ser considerado como uma prática de construção dramática inaugurada na Espanha da Idade Média e conta com a composição da sátira para criticar as condutas morais de um grupo. Destacamos que todo *auto* é satírico, inclusive o *Auto da Compadecida*, entretanto, nossa pesquisa optou por priorizar apenas para a ironia e o riso.

Ariano Suassuna traz o sagrado e o profano para sua dramaturgia no momento que há o encontro entre esses elementos na peça. Vassallo menciona sobre a carnavalização – conceito do estudioso Bakhtin – do teatro suassuniano e nos diz que o escritor:

carnavaliza a problemática séria contida no auto sacramental de duas maneiras: dessacralizando o papel do Autor (isto é, o personagem que faz papel de Deus, elemento fulcral no teatro barroco espanhol) nas histriônicas figuras do Palhaço, o Cheiroso, o camelô do céu e em outras congêneres de menor monta nas peças curtas, ou então transformando a problemática da vida como palco na técnica do teatro dentro do teatro. (VASSALLO, 2000, p. 155)

A carnavalização, segundo Bakhtin (1999), fornece um local para expor as falhas do mundo através do ridículo e comentários sociais. A Idade Média propiciou essa causa por meio do conceito de inversão, que declarava alguns conceitos ou pessoas como inferiores por seu caráter moral ou aparência física. Para entender o gênero cômico-sério, é preciso considerar sua história. Por exemplo, Bakhtin (2018, p. 122) afirma diz que a literatura carnavalizada ressignifica as tradições ao renová-las e torná-las novas. Por isso, quando as pessoas participam das comemorações carnavalescas, elas se unem simbolicamente por meio de experiências compartilhadas com resultados concretos.

Na peça de Suassuna, encontramos esse movimento carnavalesco quando nos defrontamos com João Grilo, o amarelo astuto, que burla todos e todas que tentam de explorar. No teatro suassuniano, também temos uma igreja interesseira que abraça os mais ricos e que faz tudo por dinheiro, inclusive, enterrar uma cachorra em latim. Todos estes sinais já existiam na Idade Média e Ariano se apropriou para seu próprio auto.

## 1.2 Literatura Comparada, interartes e intertextualidade

*“A arte para mim não é produto de mercado. Podem me chamar de romântico. Arte para mim é missão, vocação e festa”.*  
(Ariano Suassuna)

Para Ariano Suassuna (2018), teatro e cinema têm um grau de parentesco, o qual “consiste no fato de ambos resultarem de uma síntese de *espetáculo visual*, por um lado, e de *ação* desempenhada por personagens, por outro.” (SUASSUNA, 2018, p. 276, grifos nossos). De acordo com o autor, no que tange ao teatro, o elemento literário é tão significativo que a essência da peça pode ser apreendida apenas pela leitura. Embora a encenação seja parte integrante do produto final, o texto escrito resiste ao tempo e às tendências cênicas em evolução, preservando o diálogo e a ação fundamentais da peça. Por outro lado, o roteiro de um filme oferece poucos “insights” sobre o produto final. Ao contrário de um roteiro teatral, que é essencialmente o coração da peça, o roteiro de um filme é apenas um ponto de partida para o diretor criar uma verdadeira obra-prima cinematográfica que só se concretizará através da transformação de palavras em imagens (SUASSUNA, 2018, p. 277).

A transposição do texto dramaturgico para o cinema, possivelmente passará por uma modificação em virtude da adaptação que contará com um roteiro e a recriação das personagens em cena. É sobre isso que Suassuna está nos dizendo, especialmente, quando menciona que a parte mais importante da obra está inteira em um roteiro inicial.

Neste sentido, valendo-se da citação de Suassuna, será importante mencionar a Literatura Comparada e a intertextualidade, porque nosso trabalho como um todo trata-se do diálogo entre a Literatura e as outras artes. Logo, compreender como um texto se relaciona com outro por meio da intertextualidade, requer explorar a relação entre os textos. Essa relação envolve a repetição de ideias discutidas anteriormente em ambos os textos teatral e cinematográfico. Isso pode ser visto em obras que foram escritas intencionalmente dessa forma ou naquelas que não foram, ou seja, as ideias compartilhadas costumam se repetir – mesmo que nem o autor nem o leitor percebam – porque um texto retoma o que foi previamente concebido em outro.

Temos a Literatura Comparada como um terreno plausível no âmbito acadêmico, onde há “estudos contrastivos entre o material literário e o não literário” (CARVALHAL, 2003, p. 20), assim, podemos ser levados para uma amplitude intelectual para além da Literatura como instrumento de pesquisa. Em virtude disso, nosso trabalho está vinculado à esta área comparatista entre o texto e o espaço audiovisual, sobretudo, uma investigação das interartes.

A adaptação de Guel Arraes da obra de Suassuna para o cinema é um excelente exemplo da intersecção entre teatro e imagem no âmbito cinematográfico. Na verdade, pode ser considerada uma forma de estilização quando se compara a cinematografia de Arraes com o teatro escrito de Suassuna. Isso será mais explorado em termos da transição do texto teatral para o contexto cinematográfico no capítulo 4 da nossa pesquisa.

As peças teatrais de Ariano Suassuna transpostas para a mídia cinematográfica e televisiva, fazem crescer a compreensão do público sobre a cultura. Ele faz questão de manter seus trabalhos autênticos, ajustando-os a diferentes mídias sem perder sua essência. Isso se deve em grande parte ao cuidado que ele coloca em seu trabalho, pois ele considera a cultura no Brasil e seu povo ao fazer suas peças.

De acordo com Tania Carvalhal (2004) toda repetição está repleta de uma intencionalidade proposital, pois “quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e

(por que não dizê-lo?) o re-inventa”. (CARVALHAL, 2004, p. 54). Assim fez-se Arraes com o texto de Suassuna, renovando partes e repetindo outras, trazendo para nós uma adaptação com características de continuidade e recriação.

Sandra Nitrini (1998) contribui com seu estudo de ordem comparatista e nos ajudou a alcançar o melhor entendimento sobre a Literatura Comparada e intertextualidade. Para a estudiosa, o principal objetivo desta linha é distinguir a diferença entre imitação e influência no âmbito da Literatura Comparada pois, se a distinção for compreensível, o caminho para a conceitualização será mais compreensível. Vejamos o que Nitrini nos diz sobre intertextualidade:

Para que as relações de significação e de lógica (objeto da linguística) sejam dialógicas, elas devem tornar-se discurso e obter um autor do enunciado. Segundo Bakhtin, que tinha saído de uma Rússia revolucionária, preocupada com problemas sociais, o diálogo não só é linguagem assumida pelo sujeito: é também uma escritura na qual se lê o outro. Nesse momento, Kristeva ressalta que não se trata de nenhuma alusão à psicanálise. Disso decorre que o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade ou, para melhor dizer com Kristeva, como intertextualidade (NITRINI, 1998, p. 60).

A formulação da intertextualidade se dá pela interação entre um texto e outro. Então, precisa existir um diálogo e uma relação para que seja considerada efetivamente uma intertextualidade, assim como está na citação de Nitrini mencionando Kristeva e Bakhtin. Kristeva (1974, p. 64) salienta que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” Concordemos com ela, pois nada vem do nada. Um texto nasce a partir de outro e foi assim que nasceu a obra de Ariano Suassuna.

Barthes também nos apresenta uma definição semelhante a ideia de Kristeva sobre a multiplicidade de um texto e voltamos para o “mosaico de citações”. Até mesmo nossa pesquisa se enquadra nessa escritura múltipla. Sobre a escritura múltipla, Barthes nos diz:

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar (...) é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse

alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, 2004, p. 64)

Quando lemos e reescrevemos o que já foi lido, passamos pelo processo de perda e não conseguimos dar conta da totalidade de um texto alheio, mas isso não significa que o outro texto não esteja no seu. A presença do texto que está sendo reescrito se dá pela permanência da ideia do outro.

As relações interartes também são muitos comuns na Literatura Comparada e Souriau fala exatamente sobre esse diálogo entre as artes. Observemos a seguinte citação:

Quando há pouco chamamos de “comparatista” àquele que procura as semelhanças e diferenças entre uma estátua, uma catedral, uma sinfonia ou um vaso, simplesmente sentimos e admitimos haver alguma analogia entre a tradução de uma ideia artística em pintura, música ou escultura, e a tradução de uma literária, poética por exemplo, em francês, inglês ou alemão. Cada linguagem traz consigo recursos próprios e insuficiências, e trata o assunto a seu modo próprio (SOURIAU, 1983, p. 5)

São recursos distintos, mas que estão presentes no outro de algum modo a partir da correspondência e da relação que eles se configuram. No caminho comparatista, Leyla Perrone-Moisés afirma que estudar a Literatura Comparada é complexo e exige o exercício do entendimento de variados modelos explorados neste campo como: influência, intertextualidade, interartes e tradição, considerando que essas categorias teóricas e comparatistas “subvertem totalmente as bases da literatura comparada tal como ela está institucionalizada, desde o século passado [retrasado].” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 91-99). O curso da tradição não é um caminho reto, mas sim uma jornada tumultuada marcada por conflitos e flutuações. É um processo de fluxo e refluxo, ao invés de uma evolução linear e ininterrupta.

Enquanto a definição e a importância de intertextualidade se amparam no entendimento de um texto, sobretudo, se considerarmos a possibilidade de uma abertura entre os estudos da Literatura Comparada, que problematizam os diálogos entre os diversos paradigmas no âmbito acadêmico e literário a partir do apuramento das aplicações intertextuais e seu sentido para uma continuação literária por meio da tradição (CARVALHAL, 2006).

A intertextualidade no entendimento de Carvalhal é, então, “um elemento, retirado de seu contexto original para integrar outro contexto, já não pode ser

considerado idêntico. A sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função” (CARVALHAL, 2006, p. 47). Pode ocorrer o mesmo efeito na adaptação de Guel Arraes e na obra de Suassuna, pois a intertextualidade é um elemento potente em *Auto da Compadecida*, no entanto, este ponto fica mais claro nos trechos seguintes da nossa pesquisa.

### 1.3 Tudo tem seu tempo

A nossa exploração desloca-se agora para o conceito de modernismo e contemporaneidade, onde pretendemos compreender a construção e evolução literária ocorrida nestas épocas. Como tal, apresentaremos os principais teóricos que formam a base do nosso discurso. É importante notar que uma compreensão completa do modernismo é crucial para compreender a contemporaneidade. Antes de iniciarmos nossa viagem pelos períodos das artes, devemos contextualizar nosso objeto de estudo dentro de seu período histórico. Como sugere Silviano Santiago no tocante à obra de Suassuna:

Definida assim, a presença de Suassuna se destaca de imediato dentro do panorama do teatro brasileiro contemporâneo, pois é ele o único dramaturgo que tem levado às últimas consequências o compromisso do artista brasileiro com as fontes populares da nossa cultura (SANTIAGO, 2007, p. 22).

Tomemos a citação de Santiago para esclarecer que a obra de Suassuna e a adaptação de Arraes estão localizadas nas artes contemporâneas, mas com distanciamentos significativos de anos que serão esclarecidos com mais ardor nos próximos parágrafos do nosso trabalho.

Iniciemos nossa esteira temporal para distinguir os períodos mencionados, pois são complexos e exigem uma atenção mais robusta. Quando pensamos na história da arte ou da literatura, sabemos que temos a época clássica, que vai até a segunda metade do século XVIII, é quando temos neste período os românticos, iniciando, então, a época moderna ou a modernidade. Essa época moderna, inaugurada com os românticos, permanece até as décadas de 60 e 70 do século XX.

A noção de arte está vinculada, para os clássicos, a certo ideal platônico de eternidade: se o eterno é o que não sofre a corrosão do tempo, há de se criar na arte, algo da ordem de um coletivo e de uma objetividade para que, postos na escuridão, o

específico e o diverso, se teça o efeito de sucessão linear de uma história aparentemente igual, sendo uma ilusão de repetição e, portanto, de infinitude.

O que a modernidade inaugura é, antes de mais nada, um novo modo de apreensão da história, modo que acolhe o diferente e que, ao enxergá-lo, assume a possibilidade da ruptura, fazendo enxergar melhor, inclusive, a passagem do tempo. A modernidade clareia, portanto, a inevitabilidade da finitude. O movimento literário que se erige ao final desse século é o Romantismo. Como nos diz Rorty:

[...] os poetas românticos vinham mostrando o que acontece quando já não se pensa na arte como imitação, porém como uma autocriação do artista. Eles reivindicavam para a arte o lugar tradicionalmente ocupado na cultura pela religião e pela filosofia, o lugar que o iluminismo havia reivindicado para a ciência. (RORTY, 2007, p. 25)

Logo, distanciando-se da visão clássica do mundo, que acaba por colocar a arte em um lugar hierarquicamente menor, como cópia do mundo sensível, uma imitação da imitação ou mentira, o modo de apreensão romântico do mundo é aquele que reconhece enquanto diversidade e, nesse sentido, o ideal de arte está vinculado, necessariamente, ao potencial criativo do artista e à possibilidade de verdade.

Antoine Compagnon, em *Tradição moderna, traição moderna* (2010), se preocupa em mostrar como os primeiros modernos e como esses primeiros modernos não estão afinados com o que as vanguardas defenderam o que é valorização do novo pelo novo e, para entendermos melhor sobre isso, o autor trabalhou com algumas referências. Compagnon bebe das águas da fonte de Jaus, porque os dois caminham na mesma vertente de reflexão. O autor está preocupado em fazer algo muito parecido com “desideologizar” o conceito de modernidade, implicando uma preocupação em apresentar como o conceito de modernidade é ambivalente e problemático, dialogando, então, com a mesma noção de Jaus sobre a modernidade. Em *A tradição da Ruptura* (2013), de Octavio Paz, encontramos a modernidade que transforma a ruptura em tradição, e esse conceito é paradoxal, porque a ruptura é exatamente o oposto da tradição e a tradição é o oposto da ruptura. Só há tradição quando há continuidade.

Em um curto prazo, segundo Paz (2013, p. 15), a novidade exige que alguém faça um pacto com ela para conseguir a mudança. Caso contrário, não haveria movimento. Ao fazer um pacto com o novo, toda ruptura na tradição é considerada normal. Da mesma forma, qualquer coisa velha se torna nova mais uma vez.

Muitas vezes, ao longo da história, formou-se uma tradição de ruptura devido à adição de novos elementos ao passado. Isso ocorre quando uma tradição atual é negada para que uma nova exista. Ao adicionar novas ideias e perspectivas, quebrar tradições permite uma nova perspectiva sobre a própria tradição.

Octavio Paz (2013, p. 16) diz que o moderno deriva da autossuficiência, porque cria sua própria tradição cada vez que aparece. Paz nos diz isso, em razão da tradição moderna basear-se na inferência crítica ao passado em vez de outras tradições. Como resultado, o moderno apresenta diferenças substanciais entre o passado e o presente devido à sua inerente heterogeneidade. Como bem nos diz Paz:

O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em sublinhar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é uno, e sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é continuidade do passado no presente nem o hoje é filho de ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição. (PAZ, 2013, p. 15-16)

O texto de Compagnon amplia esse diálogo para vermos o texto de Paz como uma fonte de sustento, fazendo que com o texto de Compagnon seja mais uma ferramenta para discutirmos sobre este contexto. Ainda que o pensamento de Compagnon esteja mais voltado para a tradição francesa, não deixa de ser interessante para nossa discussão sobre a conceitualização do período moderno.

Outro aspecto interessante sobre falar da modernidade, é que podemos compreender a inevitabilidade do diálogo com a ironia – um dos nossos elementos humorísticos abordados na nossa pesquisa – que cuidadosamente é revisitada e discutida no final do século XVIII. Não por acaso serão os românticos os teóricos de uma ironia bastante singular: a ironia romântica, já tecida ficcionalmente muito antes do século XIX, mas cuja teorização, de fato, se inicia nesse século. Embora seja relevante despertar essa questão, articularemos com mais atenção sobre ironia no capítulo 3.

Voltemos para o entendimento do texto de Compagnon (2010). Quando passamos pelo presente e essa relação com o presente estabelecida na obra de Baudelaire, por exemplo, e também na leitura que Compagnon faz da obra de Baudelaire, é importante observarmos que o teórico francês estabelece uma tipologia, isto é, alguns elementos em que ele vê os traços da modernidade. O primeiro seria o inacabado e o segundo seria a

ideia do fragmentário, onde a ideia de um pintor que Baudelaire retoma sendo simbólico de uma prática, ele está fazendo algo recorrente em escritores e poetas ao descrever o que vemos de poético do outro. Nós estabelecemos o nosso parâmetro poético em que uma poética própria é estabelecida pelo elogio da poética alheia. Ao fazermos isso, construímos os princípios da nossa escrita, mas os elementos do inacabado e do fragmento constituem essa relação com o presente que depende tanto de um quanto do outro. Esses dois elementos são bem recuperados na leitura de Rancière. O estudioso pensa na concepção de história que fica implícita nessa mesma ideia que estamos trabalhando na qual ele vê um aporte político. Por que um aporte político? Porque se nos atentarmos ao seguinte trecho em que é observado sobre o fragmento, Compagnon nos diz:

O contexto dessa discussão sobre o detalhe, sobre a obra total ou fragmentária, é nitidamente político e social. Por trás dos bastidores, também o sufrágio universal, instituído em 1848, é visado, e o individualismo resultante dele, criticado, porque elimina os corpos intermediários e desfaz a unidade orgânica do corpo social. (COMPAGNON, 2010, p. 28)

Para além da observação fundamental desta citação de Compagnon, por meio deste procedimento técnico, que é a busca do fragmentário, da hierarquização das minúcias de algo proliferante ou caótico, há um princípio que é político e social amplamente desenvolvida por Rancière, sobretudo, em *Os nomes da história* (2014).

O contemporâneo, por sua vez, pertence ao seu tempo atual, ao agora, mas não nos restringiremos a essa definição breve e rasa, porque a contemporaneidade pode nos levar a uma noção de corrente mais filosófica que traz uma reflexão do que seja contemporâneo. Pode-se dizer que é contemporâneo aquilo ou aquele que não condiz limitadamente com o presente, mas que se possibilita ir para além do atual. Roland Barthes, citado no ensaio de Agamben, nos trouxe a ideia de que “o contemporâneo é o intempestivo” (p. 58), isto é, súbito e inesperado. O que cabe na ordem do súbito e explora o exercício de estar para além do presente pertence ao contemporâneo. Giorgio Agamben discerne a contemporaneidade nesta corrente. Sigamos o entendimento do estudioso:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, mais precisamente, essa é a relação com o tempo que este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem

muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

É neste sentido e sobre este anacronismo que comungamos do estudioso, porque para viver o contemporâneo é necessário fazer esse deslocamento para entender e apreender o seu presente ou o seu tempo. No entanto, nem toda Literatura produzida no contemporâneo é pós-moderna. Temos um modo de funcionar que chamamos de pós-moderno em ficções românticas, por exemplo.

O contemporâneo diz respeito ao espaço temporal, mas quando usamos a palavra pós-modernidade, devemos ter um determinado cuidado, porque é um conceito que tem várias possibilidades de entendimento, logo, teremos estudiosos com pensamentos diferentes para tratar o mesmo termo, com teorias que dialogam e se contrapõem em relação a pós-modernidade. A pós-modernidade, então, é um conceito que abarca outros traços para além do traçado temporal, sendo um traçado estético cultural. Em *A poética do pós-modernismo* (1991), de Linda Hutcheon, temos uma teorização em torno deste conceito de pós-modernidade em que a estudiosa nos diz que se observarmos a música, a pintura, a literatura, a escultura, o momento social e político, nas décadas de 70 adiante, temos traços que perpassam pelo que ela chama de estético-cultural, no entanto, não significa que essas características não tenham aparecido nas narrativas do romantismo. Observemos a seguinte citação:

Importante, em todos esses desafios internalizados ao humanismo, é o questionamento da noção de consenso. Agora, todas as narrativas ou sistemas que já nos permitiram julgar que poderíamos definir, de forma não problemática e universal, a concordância pública, foram questionados pela aceitação das diferenças – na teoria e na prática artística. Em sua formulação mais extrema, o resultado é o de que o consenso se transforma na ilusão de consenso, seja ele definido em termos de cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade [...] uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) – é isso que o pós-modernismo procura ensinar. (HUTCHEON, 1991, p. 24)

Para Linda Hutcheon, toda narrativa de consenso, toda noção de unanimidade perde lugar no pós-modernismo. No entendimento da estudiosa, toda narrativa é um discurso e todo discurso é uma construção. É uma construção discursiva, portanto, uma construção ficcional. Hutcheon ainda nos diz que a grande marca do pós-modernismo é

a valorização do olhar para a subjetividade. Os pós-modernos dialogam com os românticos no sentido de que enfatizam e valorizam o diverso, os discursos no plural.

Qual seria a diferença entre os românticos e os pós-modernos? Os românticos, embora acreditassem no singular, na diversidade, nas diferenças e em um discurso único em vários discursos portadores de verdades e não apenas nos discursos de consenso, eles ainda acreditavam que um “eu-poeta”, um gênio romântico, pudesse ainda que singularmente, trazer para a luz alguma grande verdade utópica. Os românticos nutriam essa utopia, enquanto para os pós-modernos não há essa utopia, pois, nenhum discurso os sustenta e nenhum discurso será capaz de os guiar como uma narrativa-mestra. Logo, na pós-modernidade, temos a eclosão de outros discursos que convivem com o discurso absoluto, da totalidade sem destitui-lo, porque não devemos tornar nenhum discurso como verdade absoluta num mundo repleto de contingências.

Ainda pelo caminho da contemporaneidade, também é relevante levantar a questão do que seja o cômico contemporâneo. No capítulo III do nosso texto será discutido com mais detalhe sobre a definição do cômico. Primeiramente, reflitamos sobre o que se ria, por exemplo, na década de 50 e do que se ri nos anos de hoje. Assim, fica mais claro compreender o cômico contemporâneo, porque depois de entender o que é contemporâneo, também conseguimos ter noção do que seja risível em cada tempo. Se a contemporaneidade não nos permite estar fixo na época, isso significa que o que seja cômico também não é fixo, nem limitado e está aberto para mudanças. O que rimos hoje pode não ser tão risível ou não ser risível mais à frente. A piada ou qualquer discurso engraçado pode deixar de ser engraçado em algum tempo.

Para Shohat e Stam, nossas manifestações podem ser risíveis, mas precisam estar em constante movimento de mudança como tudo que é vivo:

As atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na medida exata em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica [...] É preciso que a cada instante mude, porque deixar de mudar seria deixar de viver. Como ele, o gesto deve, portanto, ser vivo; deve aceitar a lei fundamental da vida que é a de nunca se repetir. Mas eis que um certo movimento de braços ou de cabeça, o mesmo sempre, eu vejo repetir-se periodicamente. Se eu o noto, se é o suficiente para me distrair, se o espero num determinado momento e ele vem quando eu o espero, involuntariamente rio. Por quê? Porque tenho agora diante de mim uma mecânica que funciona automaticamente. Já não é vida: é o automatismo instalado na vida e imitando-a é o cômico. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 33-35)

Ainda que os estudiosos estejam focados na performance do cômico, ficou claro o entendimento de que o cômico passa por mudanças, porque é temporal na medida do possível, e se não passa por mudança deixa de ser algo pertencente a vida.

O humor fornece uma saída culturalmente específica para pessoas de diferentes idades e gêneros. Apesar dessas diferenças, as pessoas tendem a concordar sobre o que é engraçado. Com isso, podemos inferir que o humor é tido como um fenômeno cultural e pode ser considerado universal, dado o fato de que é produzido por todas as pessoas. A partir dessas reflexões, iremos elaborar como o humor figura na dramaturgia suassuniana para melhor compreensão e apreensão dos efeitos de sentido do humor na peça *Auto da Compadecida* e em versão filmica homônima.

## 2 REPERTÓRIO E CONSTRUÇÃO DE DRAMATURGIA SUASSUNIANA

Neste capítulo, temos como objetivo apresentar o repertório do nosso escritor nordestino e sua singular narrativa teatral, portanto, conhecer Ariano Suassuna abre caminhos para conhecermos também o seu repertório. O escritor se apropriou, sobretudo, da Literatura de Cordel, das narrativas populares do sertão e ficção literária para criar *Auto da Compadecida* (1955). Segundo o próprio autor, no que diz respeito sobre suas criações:

Na invenção de certos personagens, por exemplo, o que fiz foi um processo clássico de recriação de tipos já existentes numa comédia popular, no caso a tradição do Romanceiro Popular Nordestino. No mesmo sentido – se bem que em outra medida, é claro, porque se tratava de dois gênios – Molière e Goldoni recriaram os tipos da comédia popular mediterrânea. (...) Repito, assim, que, quando aproveito de um romance popular, a ideia de João Grilo – que apresento em minha peça recriado como tipo e não como transposição direta do mito – sei perfeitamente o que estou fazendo. Como sei também o que estou fazendo quando recrio do mesmo modo outro ‘amarelinho’, outro ‘quengo’ (pessoa astuta, sabida), o Cancão, de *O casamento suspeito*. A mesma coisa acontece na criação de outros personagens, estes partidos não mais de uma tradição oral, mas da realidade. O Chicó, do *Auto da compadecida*, foi baseado num personagem real, já morto, cujas histórias são conhecidíssimas em Taperoá, pela geração anterior à minha. O mesmo acontece com Manuel Gaspar, baseado num serviçal de minha família, ainda vivo, com o mesmo nome, gago e não muito corajoso, para quem quiser ir ver. Quando juntei o primeiro a um amarelinho astuto (João Grilo) e o segundo a outro (Cancão) sabia que estava incorrendo na incompreensão de toda essa gente. Mas isso não me interessava: o que me interessava era novamente recriar a tradição do teatro popular, esta

circense: a que apresenta sempre ao lado de um palhaço astuto, meio maldoso e valente, um outro, bobo, ingênuo, moralista e covarde. (SUASSUNA, 1979, p. 87)

O escritor Ariano Vilar Suassuna nasceu no dia 16 de junho de 1927 em Parahyba, cidade que hoje nomeia-se João Pessoa, capital do estado da Paraíba e faleceu no dia 23 de julho de 2014 em Recife no Pernambuco aos 87 anos. Ariano Suassuna era filho de Rita Villar e João Suassuna, mas quando ainda era muito pequeno, com apenas três anos de idade, o seu pai foi assassinado por inimigos de oposição política na década de 30. Nasceu em um palácio da Paraíba, porém foi embora com a mãe e os irmãos para uma fazenda. Assim, Ariano cresceu no sertão e sua vivência no sertão nordestino potencialmente inspirou parte de suas criações literárias.

Ariano Suassuna (Paraíba, capital, 1927) era protestante quando começou a escrever para teatro. Tendo-se convertido ao catolicismo durante um longo período de convalescença, descobriu um sentido novo em suas faculdades criadoras, uma aplicação harmoniosa dos conhecimentos filosóficos às artes da poesia e do teatro. Digamos assim: encontrou-se, encontrou aquilo que era sem saber. (PONTES, 1966, p.144)

O primeiro folheto que identificamos foi escrito por João Ferreira de Lima em 1932 e foi intitulado *As proezas de João Grilo*, que narra a história de um engraçado e esperto amarelo. Este personagem foi recriado por Suassuna em *Auto da Compadecida* e tornou-se um dos protagonistas da peça. Na adaptação filmica de Guel Arraes, o personagem foi interpretado pelo ator Matheus Nachtergaele.



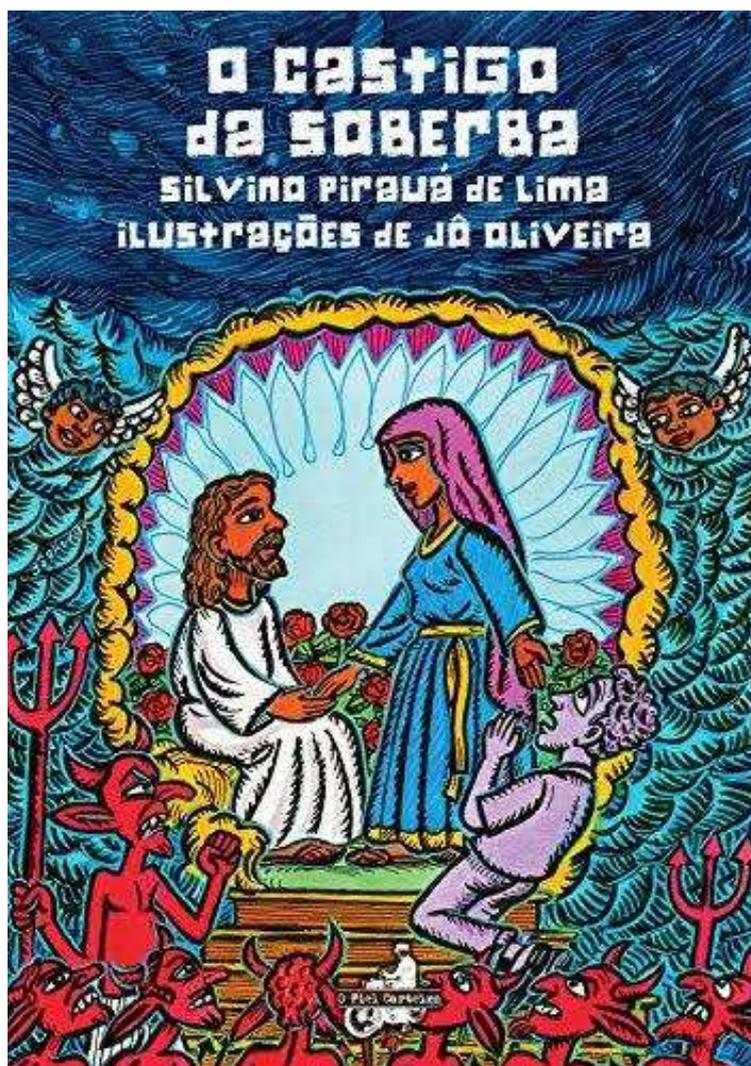
(Imagem da internet para domínio público)

O segundo folheto se chama *O cavalo que defecava dinheiro* e foi criado em 1976 por Leandro Gomes de Barros. A peça apresenta uma inversão, onde o animal é um gato que “descome” dinheiro para ser vendido para uma mulher muito soberba. No filme de Guel Arraes, temos um gato como animal que descomerá o dinheiro. João Grilo é o personagem que insere as moedas no gato e vende para a esposa do padeiro alegando que defecará várias moedas.

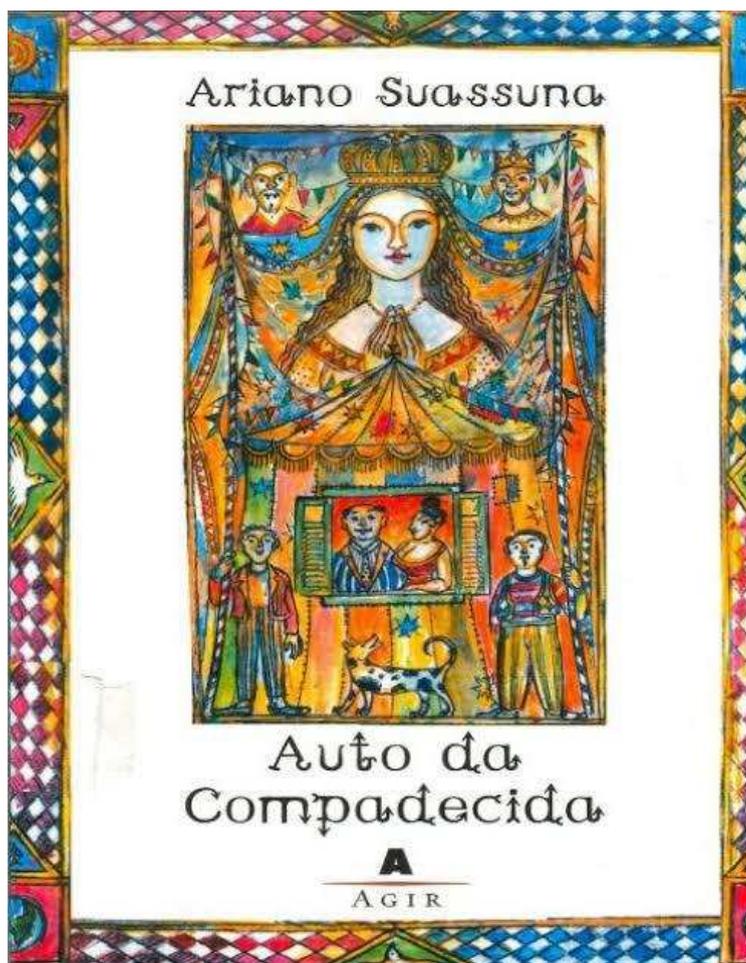


(Imagem da internet para domínio público)

O terceiro folheto é *O castigo da soberba* e foi escrito por Silvino Pirauá de Lima, no entanto, não há registros e nem pesquisas que nos revela o ano da publicação do folheto de Silvino. Em 2017, a editora *O Fiel Carteiro* publica a 1ª edição do folheto com a colaboração de Jô Oliveira como ilustrador. A capa deste folheto é ricamente colorida e tem a característica do imaginário medieval que também identificamos na obra *Auto da Barca do inferno* (1517) de Gil Vicente e em *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna. Observemos as duas capas:



(Imagem da internet para domínio público)



(Imagem da internet para domínio público)

Em contrapartida, as imagens das capas dos outros folhetos anteriormente mencionados não são coloridas e apresentam um desenho peculiar com contornos diferentes da ilustração de Jô Oliveira, porque o método de ilustração dos outros foi a xilogravura. A técnica de impressão é muito antiga e consiste numa imagem transposta por uma madeira feita por um artesão, possibilitando a reprodução desse desenho gravado sobre o papel com um processo semelhante ao carimbo. Vejamos a seguinte imagem como exemplo:



(Imagem da internet para domínio público)

A literatura de cordel torna-se popular no Brasil no século XVIII, sobretudo, no Nordeste. O texto carrega uma singularidade, pois as histórias são contadas com estrofes, versos rimados e apresenta uma comicidade – cada estrofe tem entre seis e sete versos – aproximando-se muito da poesia, no entanto, também podemos chamá-lo de romance em verso, considerando que há essa correspondência. O nome “cordel” derivou-se pela maneira em que os folhetos eram expostos nas bancas que eram vendidos. Eles ficavam pendurados em cordas ou barbantes. As imagens a seguir expõem a visualização dos folhetos e a estrutura escrita da literatura de cordel:



(Imagem da internet para domínio público)

### PROEZAS DE JOÃO GRILLO

João Grilo foi um cristão  
Que nasceu antes do dia,  
Criou-se sem formosura,  
Mas tinha sabedoria  
E morreu depois da hora,  
Pelas artes que fazia.

E nasceu de sete meses,  
Chorou no bucho da mãe,  
Quando ela pegou um gato  
Ele gritou: — Não me arranhe  
Não jogue neste animal,  
Que talvez você não ganhe!

Na noite que João nasceu,  
Houve um eclipse na lua,  
Detonou grande vulcão  
Que ainda hoje continua;  
Naquela noite correu  
Um lobisomem na rua.

Assim mesmo ele criou-se  
Pequeno, magro e sambudo,  
As pernas tortas e finas,  
A boca grande e beijudo.  
No sítio onde morava,  
Dava notícia de tudo.

(Imagem da internet para domínio público)

Esses fragmentos fazem parte da obra de Ariano Suassuna como características fundamentais para entender a narrativa do escritor paraibano. A dramaturgia

suassuniana também conta com a união de todas as artes mencionadas nos parágrafos anteriores deste capítulo, no entanto, não é uma simples composição. Ariano Suassuna soube recriar os intertextos narrativos e fazê-los ecoar nos seus textos, como um novo original, uma nova composição e, conseqüentemente, um novo intertexto.

Suassuna era um escritor detalhista, cuidadoso e dedicado. Em virtude da dedicação cuidadosa com a peça teatral, a sua obra foi preenchida por poesia, regionalidade e um deleitoso humor.

Além desses fragmentos citados, não há dúvidas de que Ariano Suassuna era leitor de filósofos e de escritores europeus. O estudioso da obra suassuniana, Carlos Newton Júnior, faz a seguinte análise que nos diz muito sobre o repertório do dramaturgo:

A partir das leituras do teatro de Lorca, Suassuna percebe que poderia fazer, em relação ao Sertão nordestino, o que Lorca fez em relação ao mundo rural da Espanha, notadamente à região da Andaluzia. A partir do TEP, o estudo da Poesia popular passa a ser uma constante em Suassuna, até porque é partido principalmente dos folhetos do Romanceiro Popular Nordeste que Suassuna vai encontrar o caminho para criar toda a sua obra teatral. (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 30)

Suassuna foi muito feliz ao concretizar nas suas obras todas leituras que serviram de inspiração. Ainda pelo caminho do repertório e da biblioteca do escritor, Bráulio Tavares também expressa sobre as influências que Ariano teve em sua vida:

A biblioteca de seu pai tinha sido preservada por seu tio materno Manuel Dantas Villar, e ali ele encontrou o Sertão Alegre e outros livros em que o escritor cearense Leonardo Mota recolheu versos “causos” dos poetas populares do Ceará. Ao ver que o livro era dedicado, entre outras pessoas, a seu pai João Suassuna, o jovem leitor tomou isso como um incentivo a mais, e uma prova de que aqueles folhetos populares que tanto prazer lhe davam eram valorizados também pelas pessoas que escreviam livros. Foi nos livros de Leonardo Mota que ele recolheu, anos depois, alguns episódios cômicos de origem popular que enriqueceriam o *Auto da Compadecida*. (TAVARES, 2007, p. 26)

Essa observação feita por Bráulio Tavares, nos revela que Suassuna sempre esteve interessado pelo cômico e pela leitura de narrativas de caráter popular. A partir do início dessas leituras, sobretudo, dos folhetos de cordel, o escritor foi formando seu repertório e, mais a diante, veremos que sua bagagem de leitura se tornou muito mais extensa. O próprio Suassuna diz que gostava dos clássicos e demonstrava interesse pelas artes

cênicas, o que lhe permitiu bastante diálogo com o grupo Teatro do Estudante de Pernambuco [doravante TEP] na sua época de faculdade e tal relação foi primordial para que o autor iniciasse suas dramaturgias. O escritor relata sobre seu contato com o teatro nordestino e seus estudos de recriação dramática. Vejamos o que Suassuna diz:

Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. Quero ser dentro das minhas possibilidades, é claro, um recriador da realidade como tragédia e como comédia, a exemplo do que foram Plauto, Brueghel, Molière, Bosch, Shakespeare, Goya e nossos grandes pintores coloniais. Quero um teatro trágico e cômico, vivo e vigoroso como nosso romanceiro popular, um teatro que se possa montar, sem maiores mistérios, até nos recintos de circo (SUASSUNA, 2008, p. 47).

Enquanto Suassuna procurava por um teatro popular e tradicional, o escritor comungava da ideia de se multiplicar entre a ficção e o que seja da ordem do real para mostrar a face do povo na sua elaboração literária. Essa ideia se dava para alcançar o público, seja um público composto por pessoas comuns que se interessem por teatro ou por pessoas desinteressadas, que ironicamente estejam ali só para alcançar o sono. Ariano Suassuna nos disse que buscava por:

uma arte que, sem concessões de qualquer espécie, atinja profundamente tanto o público comum que vai ao teatro ver um espetáculo, como o rapaz pobre da torrinha, que vai ali em busca de alguma coisa que lhe é quase tão necessária quanto o sono, será sempre superior àquela que só atinja um ou outro (SUASSUNA, 2008, p. 48).

A obra suassuniana conquistou o povo brasileiro sendo, em nossos tempos, citada e revisada com carinho como esta dissertação que leem. Além de tratar do humor, também envolve toda cultura nordestina, mas, além da cultura, também trata sobre a dor e o sofrimento do povo, porque Ariano era um legítimo e atencioso espectador do seu meio. Para muitos, a obra do dramaturgo nasceu pelo súbito, mas com as observações que tivemos aqui, ficou evidente que Suassuna tinha um projeto bem elaborado. O projeto súbito seria belo e o trabalho bem arranjado ficou esplêndido

## 2.1 Suassuna e o Movimento Armorial

A dramaturgia nordestina de Ariano Suassuna expõe características da tradição do cordel e uma mesclagem de tradição popular e ficção literária. Em 1930, o teatro de Pernambuco reinventou-se para criação das artes cênicas, porque o teatro no estado encontrou muitas barreiras por falta de apoio do governo e por escassez de atores para ajudar na atuação das peças, mas havia no Nordeste “um manancial dramático dos mais sugestivos, a ser glosado e erguido à contemplação universal pela arte” (PONTES, 1966, p. 7).

Ainda na década de 30, não havia uma equipe de atores similar aos elencos de outras regiões, sobretudo, do Sudoeste, então, contavam com alguns profissionais e amadores para trabalharem em pequenos espaços, dificultando, por sua vez, a conquista do público. Logo, contaram com Samuel Campelo, um renomado escritor e ator de Recife e Elpídio Câmara, para a formação do grupo Gente Nossa [doravante GN], que foi o início de um movimento artístico do teatro moderno. Com atores e organizadores amadores, esta equipe teatral apresentou novas práticas performáticas para o teatro pernambucano.

Em 1939, o grupo Gente Nossa encerra sua produção artística, no entanto, havia um pequeno grupo chamado Teatro de Amadores de Pernambuco que comungava das ações de Gente Nova e era integrado por alguns membros do antigo GN, cuja ideia era se empenhar em dramaturgias clássicas. Todo esse caminho teatral em Pernambuco foi muito importante para que, na década de 40, Ariano Suassuna e seus colegas se dedicassem à cultura e à arte de Recife, por meio de estudos para o nascimento de um teatro com cultura nordestina e uma mesclagem com a cultura europeia, em especial portuguesa e espanhola.

Enquanto ainda estudava Direito, Ariano Suassuna teve bastante contato com alguns amigos escritores, outros das artes, do teatro e da música. Essa relação foi relevante para que Suassuna começasse a desenvolver suas habilidades para o lado artístico e foi neste período que o escritor entrou para o Teatro do Estudante de Pernambuco.

Em 1940, não havia muitos grupos teatrais em Recife, mas havia alguns e os que tinham eram formados por jovens e estudantes com aproximadamente 18 ou 19 anos. O público-alvo era o mais acessível naquela época, então, as apresentações costumavam

acontecer aos finais de semana e eram para os mais desprovidos de recurso financeiro da cidade.

Estudantes de colégios e faculdades durante a semana, tocavam-se para os palcos nos sábados e domingos com as suas farsas [...]. Pretos, ingleses, gogos e tronchos faziam torcer-se de risos a plateia e nada mais se desejava, exceto as quantias modestíssimas que iam ajudando a Campanha a viver de esperanças (PONTES, 1966, p. 65).

Em 1952, o Teatro do Estudante de Pernambuco foi desfeito por não ter mais recursos ou apoio financeiro para continuar o trabalho. O grupo que tinha como líder Hermilo Borba Filho, contribuiu muito para o mundo artístico com a realidade nordestina e de grande parte do povo brasileiro. Antes do TEP encerrar as atividades, manifestaram muitas ideias de dramaturgia e performance de espetáculos com fantoches e representação da festa Bumba-meu-boi, que é muito comum até os dias de hoje no Nordeste.

Depois de um tempo já familiarizado com a arte, em 1955 surge a dramaturgia *Auto da Compadecida*. A peça foi ao palco pela primeira vez em 1956 pelo Teatro do Adolescente do Recife. Um ano depois da primeira apresentação, o grupo se apresentou na capital do Rio de Janeiro (ver ANEXO D) em virtude da repercussão da comédia. Suassuna ficou bastante surpreso e maravilhado com o movimento significativo que sua peça estava tendo naquela época:

Quando terminamos a apresentação, o público subiu nas cadeiras de madeira. Todos batiam os pés com vigor, fazendo muito barulho... Logo no início, eu estava um pouco temeroso. Era um tipo de peça que nunca tinha se visto nem no Recife, quanto mais no Rio de Janeiro. Esse negócio de cachorro enterrado em latim [...] eu não pensava nunca que o *Auto da Compadecida*, um dia, saísse do Recife (SUASSUNA apud VICTOR; LINS, 2007, p. 73).

A surpresa se deu porque as pessoas marginalizavam muito a arte nordestina, principalmente quando se tratava de arte cômica. Essa repercussão de *Auto da Compadecida* foi uma suspensão para o teatro do Nordeste e foi quando tornou Ariano Suassuna um dos dramaturgos mais reconhecidos do Brasil. Segundo o estudioso Sábato Magaldi, o texto do escritor é uma riqueza de cultura não só nordestina, mas, sobretudo, brasileira, pois o sucesso da dramaturgia aconteceu em virtude da união de:

duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a

linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal (MAGALDI, 2004, p. 237).

O modelo de dramaturgia europeia era o que predominava vigorosamente no país entre as décadas de 40 e 50, todavia, a obra de Suassuna deixou de seguir a regra do modelo típico europeu, sendo mencionada por todos os lados. O sucesso de *Auto da Compadecida* chamou Hermilo Borba Filho e mais uma vez ele vai para Recife na década de 60, procura por Ariano e funda com ele o Teatro Popular do Nordeste:

[...] Ariano funda na década de 1960, novamente com Hermilo, o TPN, outro espaço criado para desenvolver ideias e teoria, recusando “o teatro de simples diversão – tanto quanto o puramente político – e assume, por sua vez, o papel de centro cultural, que tinha caracterizado o TEP” (SANTOS, 2000, p. 103).

Não muito tempo depois, em meados dos anos 60, Suassuna e Borba Filho deixam de ser parceiros-fundadores do Teatro Popular do Nordeste. Acredita-se que a aproximação e o flerte de Hermilo com o teatro do poeta e dramaturgo Bertolt Brecht foi, possivelmente, a principal razão da separação dos dois, considerando que Ariano Suassuna era contra as ideias brechtianas:

A fórmula brechtiana começou investindo contra o “ilusionismo teatral” e está destruindo “a ilusão e encantação do Teatro”, coisas fundamentais para essa Arte. Sem elas, o Teatro não vive, fenece e afastando-se do humano, pelo intelectualismo cerebral, frio, discutidor, exclusivamente crítico e ideológico. Meus fundamentos de criação eram e continuam a ser muito diferentes das estreitas fórmulas brechtianas. (SUASSUNA, 1974, p. 25)

O escritor divergia das ideias brechtianas porque, para ele, o teatro tinha que ter vigor, humor e, às vezes, tragédia. As histórias de Suassuna eram criadas com afeto, inspiradas pela Literatura de Cordel e pela Literatura popular nordestina, mas o distanciamento do teatro na década de 60 fez com que ele investisse na carreira de professor universitário:

A universidade foi fundamental para o desenvolvimento do projeto autoral de Ariano Suassuna. Com uma carreira que lhe dava tempo para estudar e produzir suas obras sem muitas complicações, aos poucos, conseguiu ocupar um espaço institucional que o levou a consolidar suas convicções estéticas, em políticas de cultura (DIMITROV, 2011, p. 121).

Na linha cronológica dos anos 60, temos outros destaques de Ariano Suassuna. O dramaturgo fez parte do Conselho Federal de Cultura em 1967 e tornou-se diretor do Departamento de Extensão Cultural em 1969. Foi neste período que ele conseguiu assistência para produzir e administrar seus projetos, garantindo que investisse no movimento armorial. O próprio escritor é quem conceituará esse movimento artístico:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha os seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares como esse mesmo Romanceiro relacionados (SUASSUNA, 1974, p. 7).

Idelette Muzzarte Santos (1999) credita a posição de Suassuna sobre a interação entre o oral e o escrito, assim como o popular e o letrado, por preparar o cenário para o Movimento Armorial. Esta forma de arte “erudita” incorpora a essência das massas. Suassuna revela as raízes do preconceito contra a cultura cotidiana e a necessidade de elevar a cultura refinada, que surgiu a partir de acontecimentos históricos e da cultura que a colonização impôs ao Brasil. Em 1970, Ariano Suassuna destacava-se com a Arte Armorial no território pernambucano com sua literatura inspirada em folhetos de cordel e narrativas populares do Nordeste. Ele valorizava esse movimento e mencionava que era uma renovação para o povo brasileiro:

Os folhetos e romances dos Cantadores têm a dupla vantagem de, ao mesmo tempo, nos religarem à tradição mediterrânea – pois muitos dos seus temas vieram de lá – e nos apontaram um caminho de renovação e atualização perenes, um caminho pelo qual podemos evitar os problemas de uma Arte imobilizada, fechada, de uma Arte exausta e cerebralizada, hoje calcada num beco-sem-saída, como acontece, sem dúvida, com a Arte e a Literatura contemporâneas “de vanguarda” da Europa. (SUASSUNA, 2007, p. 251)

Aqueles que comungavam das ideias de Suassuna transpostas pelo movimento armorial, tinham mais interesse pela criação: “Todos os participantes do Movimento Armorial estão de acordo num ponto: em Arte, a criação é mais importante do que a teoria. É por isso que, até agora, tratamos mais de criar do que de definir” (SUASSUNA, 1974, p. 7). Em contrapartida, o autor reconhece que a teoria também tem sua relevância e expõe a seguinte definição do movimento:

[...] tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romancero Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha os seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas [...]. (SUASSUNA, 1974, p. 7).

Por popular, Santos discorre o uso desse termo. Segundo ela, o termo popular designa tanto uma multidão de pessoas e habitantes de um país ou nação, como também vai incidir numa oposição aos cultos, nobres. E acrescenta:

Popular acrescenta ainda a ambivalência de um adjetivo substantivado: ao conceito, substitui o critério aproximativo de identificação. Num feixe semântico concorrente e às vezes, contraditório, popular designa o que vem do povo, o que é relativo ao povo, o que é feito para o povo e finalmente, o que é amado do povo. (SANTOS, 1999, p. 29)

Ariano Suassuna também contribuiu como crítico da cultura brasileira, mas foi com o movimento armorial que muitos caminhos se abriram para que outros artistas buscassem a arte brasileira para expor, de variadas formas, a realidade do nosso povo. O escritor procurava representar a vontade infinita de luta pela sobrevivência do povo brasileiro e para reforçar essa questão, temos como exemplo um dos seus personagens: o astuto e sofrido João Grilo.

Voltando a ideia de dramaturgia enquanto criação como mencionamos no início desta dissertação, podemos nos atentar para uma questão importante sobre a dramaturgia suassuniana, que traz para nós um contexto nordestino e sertanejo. Este contexto pode fugir em parte da realidade nordestina, mas é incrível e singular a capacidade do escritor de recriar o Nordeste e o sertão. Suassuna revela sua criação literária e sobre sua preocupação com a arte brasileira:

De fato, desde que comecei a me preocupar com a Arte e a Literatura, procurei ligar minha criação literária e artística a um alicerce nacional-popular. Fiz isso não como se buscasse um programa sectário, mas por identificação e inclinação natural. Sempre acreditei que, no Brasil, só é nacional o que é popular – ou então aquilo que é ligado ao popular (SUASSUNA, 1986, p. 9).

Além de se preocupar com a arte brasileira, Suassuna também foi um grande pensador e crítico literário. O escritor sempre fez questão de expor ao público suas ideias em palestras e entrevistas, tornando-se sempre muito acessível. Foi em virtude do

seu envolvimento com a Literatura que o escritor compôs merecidamente uma das cadeiras da Academia Brasileira de Letras.

Não há possibilidade em trabalhar com a obra de Ariano Suassuna e não mencionar a relevância do Movimento Armorial para a cultura do Brasil. O movimento foi inaugurado pelo escritor e teve um grande valor estético-particular e continuou até os dias atuais encantando-nos com sua beleza. É mencionada a arte suassuniana esteve “constantemente em busca de sua própria identidade: artistas encontraram nele um apoio crítico e uma acolhida fraterna, outros assumiram alguns dos seus objetivos, mas recusaram qualquer forma de organização” (SANTOS, 2009, p. 279).

Ademais, Suassuna foi um divulgador do povo do sertão e do povo brasileiro nordestino com suas criações geniais, extraídas da sua vivência quanto sertanejo e nordestino. A partir disso, nasce o crítico e pensador, multiplicando-se e saindo da caixa de apenas escritor/dramaturgo.

Felizmente, o Movimento Armorial permanece florescendo como arte e como a representação do povo nordestino, a ponto de o próprio Ariano demonstrar talento para a arte visual, criando suas iluminogravuras, que foram expostas no evento “Movimento Armorial 50 anos” (ver ANEXO B) no Rio de Janeiro, organizado por Denise Mattar. O grupo “Ariano Suassuna: Oxente” administrado por Fátima Coimbra diretamente de Recife, tornou acessível algumas imagens do evento que ocorreu em 2022. Infelizmente não conseguimos adicionar todas as imagens no nosso trabalho, mas deixaremos algumas fotos disponíveis (ver ANEXO C). Desejamos que esse movimento continue sempre salvando e levando alegria nesses tempos duros que estamos vivendo na política brasileira, na situação econômica e na nossa relação humana dentro da sociedade.

Algo muito curioso e interessante sobre Ariano Suassuna, é que o escritor sempre se apresentou como um ser explícito e acessível. Algumas entrevistas que consultamos, de fácil acesso na internet, nos revela um Ariano Suassuna bem humorado, que gosta do cômico e que é muito irônico. Não o conhecemos por inteiro, mas o que sabemos dele foi revelado por ele mesmo de algum modo, e nosso trabalho enfoca o Suassuna da dramaturgia cômica.

Depois de um tempo, já estando bem reconhecido pelo Brasil, era muito comum Suassuna dar entrevistas e participar de eventos acadêmicos por todos os cantos do país. Nas entrevistas, o escritor se mostrava humilde e cheio de risibilidade com suas histórias engraçadas, contagiando todos com seu carisma. Em *Ariano Suassuna arte*

*como missão* (2014), de Carlos Newton Junior, temos uma das histórias engraçadas contadas pelo dramaturgo:

No meu tempo as opções eram três: Engenharia, Direito e Medicina. Quem sabia fazer uma conta de somar ia ser engenheiro – não é o meu caso; eu faço uma conta de somar seis vezes, encontro seis resultados diferentes, todos seis errados. Quem aguentava espiar para um defunto, de manhã, ia ser médico. E quem não dava para nada ia estudar Direito – era o meu caso! (SUASSUNA apud NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 25)

Ele exprimia com aquele bom humor que não levava jeito para nada e, por conta disso, estudou Direito, mas não passou de uma piada de um homem modesto, porque ele foi um grande pensador e intelectual brasileiro para dizer que não tinha jeito para nada. Caberia, talvez, uma característica de ironia em suas piadas.

Para conhecermos o repertório de Ariano Suassuna e o próprio escritor, é de suma importância entender a infância vivida por ele. Os acontecimentos políticos que o fizeram ficar órfão de pai muito cedo, de algum modo interviram e invadiram as suas escritas. O assassinato de João Suassuna, seu pai, impactou toda família, inclusive o próprio autor. A partir dessa experiência, Suassuna escreveu o soneto *Aqui morava um rei*:

Aqui morava um rei quando eu menino  
Vestia ouro e castanho no gibão,  
Pedra da Sorte sobre meu Destino,  
Pulsava junto ao meu, seu coração.

Para mim, o seu cantar era Divino,  
Quando ao som da viola e do bordão,  
Cantava com voz rouca, o Desatino,  
O Sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu pai. Desde esse dia  
Eu me vi, como cego sem meu guia  
Que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua efigie me queima. Eu sou a presa.  
Ele, a brasa que impele ao Fogo acesa  
Espada de Ouro em pasto ensanguentado.

Ariano Suassuna, “Dez Sonetos com Mote Alheio”. Recife: edição manuscrita e iluminogravura pelo autor, 1980. (NEWTON JÚNIOR, 2014, p. 15)

Na terceira estrofe, Suassuna relata a morte de seu pai, cuja lembrança é triste por conta da ausência e do pouco tempo que o teve na infância, oferecendo um lado emotivo de Ariano Suassuna que também se mostrou poeta.

Outra análise curiosa sobre o repertório do escritor é a proximidade das suas narrativas com as narrativas dos escritores europeus irmãos Grimm. Apesar de algumas singularidades e distinções, ainda predomina o humor, a questão religiosa e enredos com lições morais como aspectos semelhantes entre estes autores. Os irmãos Grimm são mundialmente populares, portanto, suas narrativas passaram pela biblioteca de Suassuna. Em entrevista de 2001 para *Folha de São Paulo*, Ariano Suassuna deixa sua opinião sobre literatura autêntica com uma visão romântica da arte brasileira:

Para minha visão arbitrária e pessoal, a literatura mais autenticamente brasileira está mais perto do mito do que da especulação filosófica, mais da épica coletiva do que das preocupações intimistas, individuais e formalistas da literatura psicológica ou “filosófica” atualmente em moda. (SUASSUNA, 2001)

O estudioso Walter Benjamin fala sobre repertório e sobre o narrador que conhece suas origens e seu povo, mas antes de chegarmos a este ponto é importante entender que a construção de narrativa suassuniana mantém-se firme na contemporaneidade porque há uma reconstrução das narrativas anciãs. Agora voltemos o que Benjamin discorre sobre narrador:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 1987, p. 198-199)

Suassuna se encaixa exatamente nestes dois grupos de narradores citados por Benjamin. O narrador da dramaturgia suassuniana, sobretudo *O Auto da Compadecida*, que foi baseada em literatura popular nordestina, caracteriza-se pela presença da moral religiosa, por exemplo.

PALHAÇO – Que bem precisada anda disso. Saia e vá rezar lá fora. Muito bem, com toda essa gente morta, o espetáculo continua e terão oportunidade de assistir seu julgamento. Espero que todos os presentes aproveitem os ensinamentos desta peça e reformem suas vidas, se bem

que eu tenha certeza de que todos os que estão aqui são uns verdadeiros santos, praticantes da virtude, do amor a Deus e ao próximo, sem maldade, sem mesquinhez, incapazes de julgar e de falar mal dos outros, generosos, sem avareza, ótimos patrões, excelentes empregados, sóbrios, castos e pacientes. (SUASSUNA, 1999, p. 119)

Neste trecho temos o Palhaço, que torna mais clara a noção de Benjamin sobre narrador e a presença da moral religiosa que citamos. Suassuna cria este narrador que, durante toda a narrativa, nos faz entrar no espaço como espectadores de uma peça teatral.

Esse personagem confere um aspecto metadramático ao espetáculo. Ao fazer isso, enfatiza a essência dramática da performance e direciona o foco do público para ela. Apesar de provocar uma série de disputas, esse personagem serviu como um importante dispositivo metateatral na obra de Suassuna, lembrando ao espectador que estava assistindo a uma peça. Assim, a quebra da ilusão dentro da história também ocorreu na realidade, fazendo com que os espectadores percebessem que eram apenas personagens do “grande teatro do mundo”.

A comédia, em contraste, se alinha mais de perto com a cultura popular. Ele pega ocorrências regulares e as incorpora em sua narrativa, o que cativa a atenção do público. Esse gênero emprega humor irreverente para abordar questões sociais, opiniões e injustiças predominantes de maneira sincera e não filtrada. Como tal, a comédia muitas vezes desafia as normas sociais tradicionais que exigem boas maneiras.

Ao analisar o humor e a comédia presentes no personagem João Grilo, percebemos o diálogo entre as culturas luso-nordestina e hispânica. João Grilo, o típico pobre e oprimido nordestino amarelo, emprega sua sagacidade e astúcia para sobreviver. O exame dessa peça nos permite desconstruir os estereótipos do inofensivo malandro brasileiro e da identidade nordestina. Através dessa lente, começamos a entender como a geografia e a imaginação moldam o Nordeste brasileiro e o contexto social, e podem refletir sobre nosso eu histórico.

## **2.2 O personagem pícaro**

Este tópico tem como foco definir o personagem pícaro para conseguir localizar este personagem na obra de Ariano Suassuna e discorrer sobre suas características. É importante observarmos que o picaresco está presente em *Auto da Compadecida* e

traremos alguns teóricos para sustentar nosso estudo. Logo, a partir deste estudo, entenderemos que o personagem pícaro é um dos principais personagens da peça de Suassuna, pois este personagem é caracterizado como um elemento responsável pelas situações embaraçosas e de confusão do enredo.

Definiremos o pícaro como um malandro que se movimenta pelo cômico, pois sua principal característica é a comicidade através da malandragem. A figura literária do pícaro é uma representação complexa, pois rompe com o arquétipo heroico estabelecido pela tradição literária. Ao contrário dos heróis tradicionais, o pícaro não aspira à perfeição moral, nem nos repele com seus defeitos. Ele existe em uma área cinzenta entre o bem e o mal, incorporando uma humanidade mais identificável do que os heróis da literatura medieval.

Este personagem cria situações problemáticas com omissões, equívocos e mentiras, trazendo também o entendimento da ordem do ambíguo em razão de algumas falas. Assim, Da Matta salienta:

malandro, portanto, seria um profissional do “jeitinho” e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis. Aqui, também, temos esse relacionamento complexo e criativo entre o talento pessoal e as leis que engendram – no caso da malandragem – o uso de “expedientes”, de “histórias” e de “contos-do-vigário”, artifícios pessoais que nada mais são que modos engenhosos de tirar partido de certas situações [...] (DA MATTA, 1986, p. 64)

As situações difíceis fazem com que o malandro se desembrele para sobreviver e o torna habilidoso neste quesito. Não tomemos o termo malandro no tom pejorativo, sobretudo, se projetarmos no personagem de Suassuna, pois é um malandro que não tem intenção de prejudicar ninguém e isso nos leva repensar na malandragem enquanto sagacidade.

*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) foi o romance pioneiro do gênero picaresco. A obra espanhola (ver ANEXO E) trata a narrativa autobiográfica do pobre Lázaro Tormes e conta sobre a pobreza na infância, que o fez esperto e astuto para lidar com seus exploradores, pois só assim seria possível sobreviver num mundo cheio de enganadores. Por se tratar de um romance picaresco, podemos encontrar a ideologia moralizante como característica assídua deste estilo. A questão da pobreza na infância nos remete ao personagem João Grilo, que também é um personagem pícaro que será mencionado neste tópico.

Neste viés, observemos o que Trujillo entende sobre narrativa picaresca:

Nas narrativas picarescas, não existe intenção épica, nenhum pícaro quer ser elemento modelar. O grande realismo faz que esta personagem não evidencie nada além do mundo material. Antes de ser herói, é anti herói que, com sua covardia, mostra as fraquezas dos valentes. Nas narrativas picarescas, a luta pela sobrevivência é expressão da tragédia que é a verdade do destino humano. (TRUJILLO, 2007, p. 13)

Na busca pela autenticidade, os romances picarescos acabam por expor as várias incongruências da sociedade - muito longe das representações greco-latinas e medievais idealizadas. Consequentemente, a história não representa mais uma imagem fantasiosa ou ilusória, mas serve como um espelho, expondo as falhas e feridas da classe social que apresenta.

Em *Auto da Compadecida* (1999), o picaresco se expressa através do personagem João Grilo. Este personagem foi recriado por meio de folheto de cordel e adaptado para a dramaturgia suassuniana. Ariano manteve as características de malandro e astuto, assim, ele recriou seu personagem pícaro, que é o causador das principais confusões e desentendimentos. Os pícaros denunciam a hipocrisia da sociedade ao rejeitar os valores da burguesia e priorizar a opinião sobre o ser, personificando uma paródia do processo de ascensão. Eles persistentemente fingem ser o que não são, acabando por se tornar um pícaro.

O personagem da peça se deleita com as próprias presepadas e ainda nos diz: “Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada.” (SUASSUNA, 1999, p. 30). O pícaro busca o realismo, mostrando as discrepâncias predominantes na sociedade. Está longe do mundo ideal retratado pelos épicos greco-latinos ou pelos romances de cavalaria da era medieval. Consequentemente, o estilo de contar histórias é transformado de criar ilusões imaginativas para atuar como um espelho, que reflete as falhas e manchas do grupo social sob sua observação. Sábato Magaldi analisa o personagem de Suassuna, mas ressalva que há algumas características distintas de outros personagens cômicos, pois é o protagonista da peça, mesmo com todos os seus traços de figura picaresca:

Ele é malandro, o desocupado, o conversador, o homem sem objetivo senão o de sair-se melhor do instante – o que se inventa e inventa as soluções à medida que surgem os problemas. Seus dados psicológicos são mínimos: uma genérica revolta contra a injustiça, a esperteza e um certo amoralismo, além do desejo de vingança contra os patrões que o

deixaram quase a morrer doente, enquanto tratavam com luxo um cachorro. É mais a figura sociológica do homem da rua, de mão vazias (apesar do emprego só agora abandonado), fazendo de cada cotidiano a tarefa a cumprir, a fim de prolongar-se no tempo. Nascido da galeria brasileira do “herói sem nenhum caráter”, lembra Arlequim, votado permanentemente a desembrulhar a existência que ele próprio complicou, com o objetivo de reservar-se alguns momentos melhores. A diferença básica está em que João Grilo deixa de ser o elemento cômico de um entrecho maior, em que sua função se limita mais propriamente a servir a intriga teatral, pela condição de subordinado (mesmo quando essa função se torna precípua do mecanismo da Comédia Nova, com o escravo puxando os acontecimentos), para ser dono do próprio destino, construído nas maquinações de cada peripécia. (MAGALDI, 2004, p. 238)

João Grilo é de fato um pícaro e luta para sobreviver, usando como artifício suas malandragens. Deste modo, ainda podemos enquadrá-lo no perfil de herói, por destacar-se como protagonista em toda a peça e dar “seu-jeitinho” para ajudar seus amigos e quem lhe convém, embora outros estudiosos o classifiquem como anti-herói em virtude das suas características fora do padrão, não podemos nos apropriar às definições retrógradas do herói picaresco. Suassuna, inclusive, se posicionou sobre esta definição de seu personagem:

Eu sempre me zanguei muito quando dizem que João Grilo é um anti-herói. É nada! Ele é um herói, um camarada que vence os poderosos. Repare uma coisa: no Auto da Compadecida, o padeiro representa a burguesia urbana; o major Antônio Moraes representa os proprietários rurais; o sacristão, o padre e o bispo, o clero. Então você tem ali o clero, a nobreza e a burguesia e ele, João Grilo, é o representante do povo. E ele vence esse pessoal todo, e como se não bastasse ainda vence o diabo. Se ele não é um herói, eu não sei quem é herói, não. (SUASSUNA apud TAVARES, 2007, p. 71).

E concordemos com o nosso dramaturgo. Rompemos aqui a noção de herói baseada nas narrativas míticas, heroicas e nas novelas de cavalaria. O pícaro constrói uma visão crítica sobre seu entorno e expõe a hipocrisia e a maldade daqueles que ocupam um lugar privilegiado e de poder, mas lida com essas questões impostas para sobreviver. Isso só reforça a questão da sobrevivência e não exclui o heroísmo de João Grilo, sobretudo, quando pensamos na construção do personagem pícaro para além das características dos heróis de cavalaria. Santos também reforça a esperteza como armadura para sobrevivência:

Suassuna desdobra sistematicamente a personagem do malandro: a dupla João Grilo-Chicó [...] corresponde a uma separação de personalidade dupla do pícaro/malandro do folheto: o esperto que sobrevive graças à sua inteligência e sua vivacidade, por um lado, e,

por outro, o herdeiro da sabedoria popular que se expressa em provérbios e adivinhações. (SANTOS, 2009, p. 238)

Santos menciona que a dupla é responsável por fazer a personalidade picaresca, como se estivessem ligados simultaneamente, mas ambos apresentam suas singularidades e no nosso trabalho enfatizaremos que é João Grilo é o nosso protagonista e nosso fio condutor. Poderíamos mencionar Chicó, no entanto, iríamos para outras particularidades que não nos cabe neste momento.

Para Bakhtin (2010, p.7), o personagem pícaro está sempre representado pelo movimento carnavalesco. Este movimento é derivado da Idade Média, como já mencionamos no tópico sobre dramaturgia medieval e é fundamental para as características cômicas do personagem de Suassuna, pois João Grilo foi recriado a partir de folheto de cordel e do teatro medieval. O personagem malandro carrega suas próprias características, assim como o personagem malandro de Ariano Suassuna. Para Matos, o malandro:

é um ser da fronteira, da margem. [...] Ele não se pode classificar nem como operário bem comportado, nem como criminoso comum: não é honesto, mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema. [...] A poética da malandragem é, acima de tudo, uma poética da fronteira, da carnavalização, da ambiguidade. (MATOS, 1982, p. 55)

Assim como João Grilo, o malandro é marginalizado e fora do padrão esperado pela sociedade. Essa fronteira a qual pertence lhes garantem pouca visibilidade e, por este motivo, tentam ter alguma vantagem em um espaço possível, que geralmente não ocorre. Lembremos quando João Grilo lamentava do fato de viver na miséria e com fome, enquanto um cachorro se alimentava de bife passado na manteiga. O cachorro tinha mais privilégios que o pobre João Grilo, que repetia e indagava sempre que podia: “Mas eu posso? Me diga mesmo se eu posso! Bife passado na manteiga para o cachorro e fome para João Grilo. É demais!” (SUASSUNA, 1999, p. 110)

João Grilo expõe diversas vezes na peça as situações precárias que viveu em Taperoá. Um exemplo é o momento que fala de seus maus patrões e responde o padeiro quando é acusado de ladrão:

Três dias passei em cima de uma cama, tremendo de febre. Mandava pedir socorro a ela e a você e nada. Até o padre que mandei pedir para me confessar não mandaram. E isso depois de passar seis anos trabalhando naquela desgraça. (SUASSUNA, 1999, p. 85)

É curioso também pensarmos que há muitos religiosos no Nordeste. As ações de João Grilo possibilitariam um julgamento vindo do povo no contexto moral e religioso, mas foi bem recebido pelos nordestinos, talvez pelo fato de a própria Compadecida se render a João e tentar defendê-lo a todo custo dos julgamentos impostos a ele. Se a mãe de Jesus não o julga, não cabe ao povo julgá-lo e que seja, sim, o nosso herói mesmo com suas astúcias.

Minois discorrerá sobre o riso no capítulo seguinte, mas traremos aqui a definição do riso picaresco. Para o autor o “riso picaresco [...] é mais áspero, amargo ou mórbido, porque ele é marcado pelo pecado original. [...] o homem é um ridículo títere, que os autores picarescos não se cansam de aviltar e de cobrir de riso desdenhoso. [...] o pícaro desaba para o imundo e o repugnante” (MINOIS, 2003, p. 211). Não cabe ao nosso personagem João Grilo, pois mesmo sendo um pícaro sua construção não se baseia no áspero e repugnante.

### 3 A DEFINIÇÃO DO CÔMICO

Neste capítulo entenderemos o que denominamos cômico ou humorístico. O estudo dessas categorias nos mostrará como funciona, mais longamente, a ironia e o riso quanto ramificações do humor. Para que haja o efeito do cômico, espera-se, portanto, que também haja apreensão do outro. Este outro, no caso, será o indivíduo receptor do efeito. Ao receber o efeito ou a ação cômica, caberá ao outro, ou não, transpor sua percepção ou sensibilidade. Jean Paul é o pensador que nos guiará melhor para o entendimento desta questão:

[...] denomino contraste objetivo a contradição entre a aspiração ou ser do indivíduo ridículo e a relação sensivelmente percebida; denomino essa relação de [contraste] sensível; e denomino contraste subjetivo a contradição de ambos, que imputamos à aspiração ou ao ser do indivíduo ridículo como uma segunda contradição pelo empréstimo de nossa alma e nosso ponto de vista (PAUL, 1975, p. 114).

Os contrastes do ridículo são sobre a intenção do indivíduo ridicularizado, o contraste da sensibilidade do outro e, por fim, o contraste da subjetividade que vai fomentar efetivamente o efeito do ridículo. É importante esclarecer que o estudioso usa o termo “ridículo” para se referir ao cômico. Quem também se apropria deste termo é Henri Bergson, pois segundo o filósofo “muitos dramas se converterão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música num salão de dança para que os dançarinos logo pareçam ridículos” (BERGSON, 2018, p. 8).

É necessário sinalizar que expomos e definimos o ridículo neste capítulo, mas vale destacar que essa não é a linha seguida por Suassuna, pois o escritor não trabalha com o ridículo, mas este elemento integra as teorias constitutivas do humor em Bergson. Pavis também contribui com sua teoria e nos apresenta mais uma definição do ridículo, embora mencione que o ridículo inclui um tom negativo:

O ridículo ou o risível é muito mais negativo: ele provoca nossa superioridade levemente desdenhosa, sem, no entanto, nos chocar. [...] O ridículo tornar-se-á, para os autores cômicos, objeto de sátira e motor de sua ação (teoricamente, os dramaturgos se impõem por elevada missão, ao menos de acordo com seus prefácios, corrigir os costumes rindo-se; praticamente, eles se empenham sobretudo em fazer o público rir de uma esquisitice que às vezes é a dele mesmo (PAVIS, 1999, p. 60-61).

Segundo Bergson, “não há cômico fora do estritamente humano”. O humor é o resultado da observação e interação social; surge do estranho, do diferente ou do

inteligente. É uma forma de criticar o que não pode ser dito e criticar atitudes. O humor resulta da natureza crítica e imperfeita do homem. A peça de Ariano Suassuna, *Auto da Compadecida*, se aplica nesse pensamento de Bergson; tomemos o personagem João Grilo como principal causador deste efeito, porque é quem efetivamente expõe as críticas e está no lugar daqueles que não podem dizer, pois João é uma figura que ocupa o espaço da margem no contexto social.

Enquanto Jean Paul nos diz que devemos ser sensíveis para receber o efeito do ridículo, Bergson argumenta que “o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo seu efeito.” (BERGSON, 2018, p. 8). Isso significa que a partir do momento que sentimos piedade daquele ou daquilo que foi considerado ridículo, ele deixará imediatamente de ser cômico.

Segundo Henri Bergson, precisamos de três dinamismos de elaboração para a comicidade: repetição, modificação e entremetimento de séries. A ação repetitiva pode ser cômica dependendo do contexto, a modificação seria a inversão de um fato esperado quando na verdade o fato inesperado é o que acontece, tornando-se cômico. E o último dinamismo se refere a uma desordem de situações atraindo a ambiguidade dos sentidos, que também é uma maneira de provocar o efeito cômico.

[...] quando certo efeito cômico derivar de certa causa, quanto mais natural a julgarmos tanto maior nos parecerá o efeito cômico. Rimos já do desvio que se nos apresenta como simples fato. Mais risível será o desvio que vimos surgir e aumentar diante de nós, cuja origem conhecermos e cuja história pudermos reconstruir. Tomando um exemplo preciso, suponhamos que alguém tenha como leitura habitual os romances de amor ou de cavalaria. Atraído e fascinado pelos seus personagens, aos poucos desliga para eles o seu pensamento e a sua vontade. Essa pessoa passa a rondar entre nós como um sonâmbulo. Suas ações são desvios. Só que esses desvios ligam-se a uma causa conhecida e positiva. Não se trata de *ausências* pura e simplesmente; eles se explicam pela presença da pessoa num ambiente bem definido, embora imaginário. (BERGSON, 2018, p. 11)

O filósofo entende o cômico como um efeito automático instalado em todas as pessoas, enquanto o riso debruça-se a deformidade ao estranhamento, ao desvio e ao exagero, porque “pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar”. (BERGSON, 2018, p. 17). Em *O Auto da Compadecida* temos um povo sofrido e discriminado, que tornam suas mazelas e pobreza efeito de comicidade na peça. A pobreza exagerada, as desgraças e a repetição de situações embaraçosas fizeram a narrativa risível.

O profundo valor do riso para a compreensão do mundo foi enfatizado por Bakhtin (2010). Segundo o teórico russo, o riso é um meio essencial utilizado para transmitir a verdade sobre a história, o homem e o mundo como um todo. Tal perspectiva é única, mas universal, pois reconhece a importância de perceber de forma diferente. Embora visto como menos importante do que a seriedade, o riso pode realmente ser mais significativo.

Ao trazer o riso para o primeiro plano, a sociedade é frequentemente exposta ao ridículo, o que não é considerado aceitável por certos padrões sociais. No entanto, é aqui que o cômico desempenha um papel crucial, pois propaga valores utilizando o ridículo por meio do riso.

*Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, incorpora tanto o real quanto o imaginário. Mistura crítica, humor e tradições culturais de uma forma que reflete a sociedade brasileira. Uma das principais tradições visíveis na obra é a cultura religiosa; muitas outras tradições também podem ser vistas na obra. Apesar da cultura e das tradições, os personagens da obra tentam evitar a injustiça e a desigualdade contornando os sistemas estabelecidos. A peça de Ariano Suassuna começa com um espetáculo de Páscoa — tradição religiosa cristã observada na esfera pública. A peça também reflete a tradição de textos religiosos realizados em átrios e procissões, que remontam à Idade Média e ao Renascimento. A obra de Suassuna retrata a cultura, crenças e lendas nordestinas e também critica a sociedade injusta e desigual dos coronéis por meio de um teatro religioso moralizante. Temos um personagem importante na peça, que é um homem pobre e amarelo chamado João Grilo; ele representa os habitantes rurais que não mudaram em relação às disparidades sociais desde a década dos coronéis.

### 3.1 Ironia

*“a ironia não é, de fato, um condimento a adicionar ao romantismo: é sobretudo um fundamento último da estética romântica.”* (Ferraz, 1987, p. 41)

Faremos agora uma breve análise para iniciar o nosso entendimento sobre ironia, pois este elemento também é ramificação do humor e estará presente na nossa pesquisa. Segundo Muecke (1995, p. 20), o conceito de ironia pode ser multiforme, vago e instável, porque a palavra ironia não tem o mesmo significado como nos séculos passados, tampouco terá o mesmo significado em um país ou outro e até mesmo em contextos diferentes. Ainda sobre o conceito de ironia, no entanto, partindo para o viés

artístico de Muecke, esse nos diz que a arte, seja ela como um todo, pode ter menos ironia quando o sujeito que produz tem a intenção sutil, mais simples. Vejamos o que o teórico nos fala sobre isso:

[...] quando a literatura é mais musical, na poesia lírica, que de modo geral, ela é menos irônica. E é quando uma pintura é intelectual ou literária, seja ao fazer uma afirmação, seja ao transmitir uma mensagem, que pode ser irônica. (MUECKE, 1995, p. 20)

Rorty (2007, p. 134) é mais um estudioso que define a ironia e, para ele, os sujeitos ironistas são como aqueles que reconhecem que qualquer coisa pode parecer boa ou má e, que se inclinam a filosofar. Veem a opção entre palavras como uma escolha que não é feita no campo neutro ou universal, sem tentar lutar para superar o que é meramente aparência para alcançar o real, entretanto, deseja lançar o novo contra o velho. O filósofo nos diz sobre o ironista:

Definirei o ironista como alguém que satisfaz três condições: (1) tem dúvidas radicais e contínuas sobre o vocabulário final que usa atualmente por ter sido marcado por outros vocabulários, vocabulários tomados como finais por pessoas ou livros com que deparou; (2) percebe que a argumentação enunciada em seu vocabulário atual não consegue corroborar nem desfazer essas dúvidas; (3) na medida em que filosofa sobre sua situação, essa pessoa não acha que seu vocabulário esteja mais próximo da realidade do que outros, que esteja em contato com uma força que não seja ele mesmo. (RORTY, 2007, p. 134)

Richard Rorty chama de “vocabulário final” de uma pessoa um conjunto de palavras que ela emprega “para justificar seus atos, suas crenças ou convicções [...] são as palavras com que narramos, ora em caráter prospectivo, ora retrospectivamente, a história de nossa vida” (RORTY, 2007, p. 133). Para o autor, em determinadas circunstâncias, percebemos que o nosso “vocabulário final” é insuficiente para narrar as nossas histórias. Procedemos, então, ao plano de um terceiro e novo vocabulário, o qual - por ser da ordem da criação - “não é uma descoberta sobre como combinar os vocabulários antigos.” (RORTY, 2007, p. 40).

Compreendemos a literatura, num primeiro momento, como uma ficção que funciona criando no leitor um efeito de sentido relacionado a uma sensação de esvaziamento. Refere-se a narrativas que têm grande potencial de deslocamento, na medida em que põem em cena um pensamento sempre inclinado à dúvida. Esse olhar

desconfiado, fruto, em grande medida, da certeza da contingência - inclusive da linguagem - se compõe ficcionalmente por meio de procedimentos poéticos diversos. A ironia é, com certeza, uma dessas estratégias poéticas que, ao potencializar tanto as possibilidades de leitura, nos faz sair da narrativa com a sensação de não termos nada - pelo menos nada certo ou seguro. Ainda na linha de pensamento sobre o olhar do ironista segundo Rorty, continuemos:

a forma preferida de argumentação do ironista é dialética [...] Seu método é mais a redescritção do que a interferência. Os ironistas se especializam em redescrever gamas de objetos ou eventos num jargão parcialmente neologista, na esperança de incitar as pessoas a adotarem e a ampliarem esse jargão. (RORTY, 2007, p. 141).

Hutcheon (2000, p. 70) acredita no jogo emocional da ironia quando ela é produzida. Segundo a estudiosa, o sujeito que está sendo alvo do “realizador” da ironia, estará envolvido com os efeitos emocionais. Isso acontece porque o sujeito em seu lugar de “alvo” entende este lugar ao compreender o discurso irônico e instantaneamente se sente desconfortável. Hutcheon afirma:

Quando a ironia é usada às suas custas, você se torna seu alvo - quer você compreenda a ironia pretendida, quer não. Os interpretadores, entretanto, podem sentir raiva pelas atitudes ou pelos valores inferidos na elocução irônica, e para isso eles teriam apenas de entender, e não compartilhar ou apreciar aquelas atitudes. (HUTCHEON, 2000, p. 70).

A ironia, no pensamento de Hutcheon, tem a função de mostrar uma avaliação com essência pejorativa. Acompanhada de escárnio, mesmo que não frequentemente, torna as expressões com tom de julgamento negativo. Embora Hutcheon argumente que a ironia não cria comunidades, mas sim, que as comunidades é que existem previamente, possibilitando o acontecimento da ironia, devemos pensar neste movimento, afinal, no caso da ironia que nos conduz ao próximo conceito que é a ironia dramática, por exemplo, será inevitável a formação de dois grupos: o dos que decodificaram a ironia e acessaram a ironia dramática, e o grupo que não se deu conta da dissonância subjacente.

A ambiguidade presente na ironia, busca justamente encontrar ocorrências irônicas que mantêm um “sentido aberto”, plural e, por conseguinte, não totalizador até o momento de sua “decodificação” pelo leitor e, ao contrário, buscar acontecimentos irônicos caracterizados pela expressão de uma ideia totalizadora, “fechada” e, de certo modo, pouco democrática, digamos assim.

A criação estética criada pela ironia maquina-se pelas possibilidades de leituras, mas essas possibilidades nos trazem um resultado transbordante. Ao dizer muito mais do que está explícito, a ironia potencializa as possibilidades de comunicação, ampliando um deslocamento e criando outros sentidos. Como “potente máquina de desleitura” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 371-372), a ironia propõe e acolhe novas leituras, conferindo a algumas narrativas um curvamento para o outro:

A ironia é uma potente máquina de desleitura: o leitor nunca sabe como se comportar diante dela; se deve tentar separar o verdadeiro do falso, o sério da brincadeira, e se o que ele toma por sério não é, no final das contas, justamente uma armadilha montada pelo autor da ironia. A leitura do texto irônico é, portanto, vertiginosa, porque a todo momento o chão sobre o qual se trilha começa a ruir. Pulando de um ponto a outro, o leitor acaba muitas vezes por simplesmente se abandonar ao ritmo da ironia: ele salta no precipício do não-sentido. Ao terminar a leitura, ele parece estar com as mãos vazias; na verdade, ele leva apenas a certeza de que o único sentido da ironia é justamente a inexistência de algo como o “sentido”. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 371-2)

Essa abertura para o diverso enquanto contingência – prerrogativa dessas narrativas – retoma toda a tradição romântica da ruptura e acaba por atualizar, de certo modo, a própria função estética inerente à literatura. Diante de um texto que elege a ironia, o leitor experiencia de maneira ativa a despragmatização da experiência estética. Afinal, é fundamental pensar sobre um aspecto determinante da opção pela ironia como um meio que, em lugar de privilegiar um dizer objetivo, que se quer indubitável, prefere o risco de uma (des)comunicação, ao valorizar o jogo, o equívoco, a ambiguidade, a contingência e, enfim, o estético.

A ficção em que a ironia figura mobiliza a reflexão em torno dos processos de uma escrita sempre em construção – especialmente no caso das narrativas que elegem a ironia romântica, conceito que permaneço revisitando. Logo, privilegiando um modo de pensar e de funcionar irônicos, essas narrativas se constroem potencializando uma experiência conjunta de criação entre autor e leitor. Por essas razões, e, ainda, por sinalizar invariavelmente a presença da diferença – advinda de uma construção em processo – essa ficção também viabiliza um olhar mais detido para o conceito de performance.

A tensão entre real e ficcional talvez seja a dissonância mais significativa entre os efeitos de sentido que a ironia romântica engendra e que se sustenta. Essa característica

específica coloca o conceito em questão num diálogo profícuo com as teorias em torno da performance:

Na performance a intenção vai passar do *what* para o *how* (do que para o como). Ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como ‘aquilo’ está sendo feito. Essa intenção reforça uma das características principais da arte de performance [...], que é o de reforçar o instante e romper com a representação. Trata-se de trabalhar com as dialéticas – *stage time* (tempo de palco, tempo cênico) x *real time* (tempo real) [...] (COHEN, 2013, p. 67, grifos nossos)

Nesse caminho, tanto no espaço de acontecimento da ironia, quanto no da performance – espaços fundamentalmente ambíguos – encontramos a tensão fundamental entre real e ficcional, que acaba por engendrar um efeito de sentido bastante curioso: uma “presentificação” ou uma ilusão de real, conseqüentes de se passar algo ao ato. Para Zumthor (2014, p. 51), a performance “refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata.” Numa linha de pensamento muito próxima, comenta Ferraz sobre a ironia:

A ironia é, pois, o meio que o eu usa para se auto-representar artisticamente, movimento dialético entre realidade e ficção. Daí que este diferente modo de fazer literatura expressasse sobretudo a duplicidade, o distanciamento, em súbitas mudanças de tom e de situação, ao mesmo tempo que se apresentava verídico, único, a própria vida. (FERRAZ, 1988, p. 43)

Esses conceitos são muito movediços e espinhosos, especialmente no que se refere à diversidade dos modos estéticos de sua tessitura no texto literário – e isso torna o seu estudo bastante complexo. Caminhar por essas noções prevê, portanto, estudos em torno desse diálogo entre a ironia e a performance. (ZUMTHOR, 2014).

A ironia se relaciona com o humor e suscita a ambiguidade para o exercício deste efeito cômico. É importante expor que a ironia tem como fundamento a contraposição para diferenciar a ironia do sarcasmo, pois se houver um equívoco na interpretação ou codificação da ironia, teremos uma mal compreensão da mensagem referida e a contradição precisa estar clara. A mensagem sarcástica é direta e não causa nenhum efeito de divergência.

### 3.2 Ironia dramática

A ironia também se relaciona com o drama e será a partir desta relação que conceituaremos a ironia dramática, pois a teoria da ironia nos sustentou até um determinado ponto, mas nossa pesquisa inclina-se para dramaturgia e carecemos deste movimento da ironia. Não podemos perder de vista que uma das principais características da ironia dramática é a “cegueira dos personagens” (MATEO, 2010, p. 199) e essa cegueira diz respeito a ingenuidade do outro, daquele que não consegue enxergar.

O contexto é um elemento importante para o efeito da ironia. Entendendo a importância do contexto, podemos afirmar que a ironia dramática se engendra no período da pós-modernidade, que é quando temos o aniquilamento da tragicidade das dramaturgias clássicas. Abrandemos a ironia como uma “incompreensão” disfarçada e no campo literário, pode-se configurar no entendimento contrário do que realmente foi dito ou dizer o contrário do que foi pensado.

Encaixar a ironia no contexto cênico ou dramático, vai colaborar para a abertura e o entendimento do efeito irônico na peça de Ariano Suassuna. Massaud Moisés discorre sobre a ironia quanto discurso narrativo e encenação que não está deduzido em texto. Sigamos o que o estudioso traz sobre ironia dramática:

na origem, designava a arte de interrogar, com vista a provocar a “maiêutica”, ou o surgimento das ideias; [...] a chamada ironia socrática, que consistia em propor questões dissimuladamente simples e ingênuas ao interlocutor dogmático, a fim de confundi-lo e mostrar-lhe a fraqueza das opiniões ou dos raciocínios. Como o processo acabava irritando e ridicularizando o arrogante adversário, a palavra entrou a adquirir conotação satírica. Entretanto, utilizada pelo filósofo no contacto com os seus discípulos moços, sensatos e amantes da verdade, a ironia resultava no alargamento progressivo das consciências. (MOISÉS, 1999, p. 294-295)

A ironia também pode estar presente no contexto teatral. Isso significa que o dramaturgo pode utilizar-se da ironia de variadas formas, mas o efeito efetivo da ironia dramática ocorre quando há uma combinação ou harmonia entre um personagem e outro que estão dispostos para este jogo de emissor e receptor do discurso irônico. Consequentemente o público também pode entrar neste jogo, mas isso só depende da sensibilidade de quem está acompanhando o personagem. Se não houver sensibilidade,

não há envolvimento, logo, o que for causar algum efeito irônico no público, passará absorto.

Yves Lavandier é autor do livro *A Dramaturgia* (2013), que tem o capítulo 8 como nossa fonte de referência para continuarmos com o desenvolvimento sobre ironia dramática. No início do capítulo ele apresenta dois exemplos: o primeiro menciona uma criança que passeia pela rua segurando um pacote, mas não se trata de um simples pacote, pois neste pacote tem uma bomba. A cena toma outras dimensões ao percebermos que a criança não tem consciência de que leva um pacote com bomba. O segundo exemplo menciona um agente alemão, que recebe documento confidenciais de um agente polonês, no entanto, o agente alemão é um infiltrado disfarçado. Imediatamente a cena torna-se mais interessante. Observemos a explicação do autor sobre estes dois exemplos:

Como nesses dois exemplos, um personagem ignora algo, e essa **ignorância** provoca ou é passível de provocar conflito. Esse procedimento tem nome, **ironia dramática**, e função: gera comicidade ou suspense, apimenta as cenas, ou as enriquece com um toque de trágico ou patético. A ironia dramática consiste em colocar o espectador a par de uma informação ignorada por, pelo menos, um personagem, chamado, por isso da “vítima” de **ironia dramática**. (LAVANDIER, 2013, p. 290, grifos nossos)

Diferente de Marta Mateo, que menciona a “cegueira” se referindo a ingenuidade como característica relevante da ironia dramática, Lavandier, por outro lado, cita a ignorância dos personagens como principal elemento para provocar a ironia dramática, pois essa ignorância fará a vítima e, todo contexto irônico precisa de uma vítima para que seja possível obter o efeito cômico ou trágico da cena.

O sujeito ironista nem sempre deixará claro seu intuito de ironizar, mas estes sinais podem estar sendo presentes em diversas situações e contextos, sejam em textos ou gestos. Esses caminhos do ironista sinalizar ou não a ironia, nos leva a noção da ambiguidade considerando o grau de ingenuidade do receptor da ironia, pois pode ocorrer um entendimento equivocado do que realmente é esperado pelo emissor. Entender a ironia exige uma determinada astúcia. Em *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, podemos considerar que a ironia está presente nas situações de enganação e manipulação. Assim ocorre no episódio que o Bispo se irrita com o Padre por ele ter enterrado um cachorro em latim, mas João Grilo diz: “É mesmo, é uma vergonha! Um cachorro safado daquele se atreve a deixar três contos de réis para o sacristão, quatro

para o padre e seis para o bispo, é demais.” (SUASSUNA, 1999, p.68), convencendo o sacerdote a entrar no seu jogo e se aproveitando de seus interesses.

### 3.3 Riso

*“Exaltar o riso ou condená-lo, colocar o acento cômico sobre uma situação ou sobre uma característica, tudo isso revela as mentalidades de uma época, de um grupo, e sugere sua visão global do mundo”* (MINOIS, 2003, p. 13).

Para Georges Minois (2003), o riso tem sido estudado com afinco em vários campos do conhecimento. A sua natureza é elástica, como pontua o historiador francês:

Alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante (MINOIS, 2003, p. 10)

Pensado nesse caráter multiforme, Minois (2003) nos alerta que “é sempre muito cedo ou muito tarde para fazer uma síntese. Esse assunto oferece ao menos uma vantagem, já que permite responder antes a todos os críticos: não leve isso muito a sério!” (MINOIS, 2003, p. 11). Esse fenômeno da linguagem não se contenta como uma única abordagem e, pensando a obra literária, muitas leituras e abordagens são possíveis, considerando a formação crítica de cada indivíduo para com o tema presentificado na obra ou até o próprio fenômeno do riso. A cada temporalidade surge uma possibilidade de estudo desse fenômeno da linguagem e Minois é assertivo ao dizer que o humor não pertence a um tempo e nem à uma nação específica, pois ele “adquire formas diferentes, mas um camponês egípcio do Médio Império pode muito bem ter um senso de humor tão desenvolvido quanto Oscar Wilde. O tempo não vem ao caso” (MINOIS, 2003, p. 12).

O estudioso Henri Bergson menciona o que está na ordem do risível. A partir disso teremos o riso, considerando que é um elemento de ramificação do cômico, embora esta não seja a regra. O historiador Minois, ao discorrer sobre os tipos de riso, elenca o riso romântico, o qual corrobora com o objeto de pesquisa. Esse riso, segundo o estudioso francês, estabelece uma dupla natureza: triste e irônico, considerando que “a ironia, para essa geração, é a maneira essencial pela qual o homem se relaciona com o

mundo, é o reconhecimento do abismo intransponível que existe entre o sujeito e o universo” (MINOIS, 2003, p. 381).

Fazendo uma relação entre o riso romântico e *Auto da Compadecida*, Minois nos mostra que esse riso romântico:

é o consolo do homem prisioneiro de um mundo que ele ama, apesar de tudo. O mundo é miséria, sofrimento, caos do qual não se pode escapar. Então, o riso protege contra a angústia, ao mesmo tempo que a expressa. Ela é alegria e protesto. O grande mistério é o da morte, que nos espreita zombando com suas órbitas vazias e um sorriso de desafio. O que fazer? Rir ou perder a face. (MINOIS, 2003, p. 540)

Esta noção de riso romântico que Georges Minois traz para nós, vai ao encontro do que seja risível em *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, pois como foi observado na citação acima, lidar com o precário, a miséria e a morte fazem com que o riso surja como proteção da dor e do sofrimento de algumas situações vividas pelos personagens. A desgraça acontece em várias cenas, no entanto o humor esteve presente a todo tempo na dramaturgia. Tomemos como exemplo o momento em que João Grilo tenta enganar a patroa que está enlutada por ter perdido sua cachorra:

JOÃO GRILO: Eu não lhe disse que a fraqueza da mulher do patrão era bicho e dinheiro?

CHICÓ: Disse.

JOÃO GRILO: Pois eu vou vender a ela, para tomar o lugar do cachorro, um gato maravilhoso, que descome dinheiro. [...]

JOÃO GRILO: Para uma pessoa cuja fraqueza é dinheiro e bicho, não vejo nada melhor do que um bicho que descome dinheiro.

CHICÓ: João, não é duvidando, não, mas como é que esse gato descome dinheiro?

JOÃO GRILO: É isso que é preciso combinar com você. A mulher vem já para cá, cumprir o testamento. Eu deixei o gato amarrado ali fora. Você vá lá e enfie essas pratas de dez tostões no desgraçado do gato, entendeu? (SUASSUNA, 1999, p.88-89)

Assim como Minois, também temos Alberti que entende o riso como escudo ou proteção de situações difíceis que podem desarmar o sujeito provocador da desgraça. A estudiosa complementa que a maneira como o riso é empregado “torna o ouvinte benevolente, produz uma agradável surpresa, abate e enfraquece o adversário, mostra que o orador é homem culto e urbano, mitiga a severidade e a tristeza, e dissipa acusações desagradáveis” (ALBERTI, 1999, p. 58).

Este efeito causado pelo riso é alusivo ao efeito do riso definido por Minois. O riso pode ser uma proteção, pode ser ridículo ou pode ser irônico. O riso irônico, por sua vez, nos leva a refletir sobre a contradição e a ambiguidade, porque o riso também assume um espaço incerto e ambíguo, assim como a própria ironia que será tratada nos próximos capítulos com mais cautela.

Jean Paul foi mencionado logo no início deste capítulo para introduzir a noção do cômico, mas não podemos deixar passar que o riso para ele é como uma elaboração de um indivíduo autor. Este riso só acontece efetivamente com o exercício do efeito cômico, mas o que devemos observar, sobretudo, ao que elucida o riso, é o passeio filosófico que este elemento humorístico faz. Logo, mais uma vez Alberti irá salientar o nosso pensamento:

o riso seria simultaneamente um conceito histórico – um objeto a ser apreendido pelo pensamento – e um conceito filosófico – um conceito em relação ao qual o próprio pensamento é pensado. Podemos acrescentar as teorias de Jean Paul e de Schopenhauer a esse conjunto, porque, para eles, a significação do riso (o resultado de sua apreensão enquanto objeto do pensamento) é dada pelo fato de ele se situar em um espaço além do pensamento sério, necessário ao próprio pensamento. Essa simultaneidade marca o pensamento moderno sobre o riso, já que, até esse momento, apreender o significado do riso não era declarar sua relação com um fundamental não-sério; até esse momento, o não-sério não era fundamental. (ALBERTI, 1999, p. 199)

Entendemos neste trecho de Alberti que o “sério” está relacionado ao conceito predeterminado da regra, portanto, é preciso observar o riso como um exercício que abre nossos olhos para além dos entendimentos de consenso acerca dele, pois só assim é possível conhecer efetivamente o riso na sua amplitude.

Bakhtin (2010, p. 81) abrange uma noção do riso ligada ao personagem malandro ou carnavalesco. É importante termos o entendimento do riso pensando na obra de Suassuna, pois seu personagem João Grilo tem muita vontade de viver e foge dos exploradores usando suas artimanhas que criam o cenário cômico da peça, considerando que:

o riso, menos do que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiria jamais torná-lo inteiramente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de libertação nas mãos do povo. (BAKHTIN, 2010, p. 81)

Voltamos a mesma noção de riso dos estudiosos que mencionamos neste capítulo. Quando nos apropriamos de suas referências para designar o riso quanto resistência e

liberdade, chegamos ao personagem de Suassuna, pois este riso era uma das armas de João Grilo, considerando que não era um instrumento de opressão e, sim, de libertação, assim como Bakhtin nos disse na citação acima.

Suassuna dedicou-se a dramaturgia cômica desde a sua obra *Auto da Compadecida* de 1955. No capítulo anterior tivemos algumas informações sobre o repertório do escritor, assim, analisando a definição do cômico e do riso, também podemos considerar que Ariano Suassuna foi um estudioso da arte cômica, porque suas peças foram repletas de características humorísticas. Ele desenvolvia suas narrativas com base na pobreza nordestina e uma mesclagem de façanhas dos seus personagens.

Pensando na performance dos atores, seja no teatro ou no cinema, podemos dizer que a forma como os corpos dos atores pode estar posicionada e a forma como eles gesticulam, nos fornecem informações essenciais. Às vezes, os personagens se comunicam através da linguagem corporal ou fazem caretas. Outras vezes, a natureza engraçada dos personagens irá adicionar à caracterização do personagem de uma forma humorística.

#### 4 ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *AUTO DA COMPADECIDA*

Após algumas análises sobre Ariano Suassuna, sua dramaturgia e sobre o seu caráter cômico, este capítulo irá nos levar a noção de adaptação seguindo o entendimento de alguns estudiosos, assim, iremos fazer observações sobre as adaptações audiovisuais de *O Auto da Compadecida*, com olhos mais atenciosos para o filme dirigido por Guel Arraes, não perdendo de vista que este é um dos nossos principais objetos de estudos.

Por estarmos tratando da temática da adaptação cinematográfica, ao transpor uma peça para um meio cinematográfico, o público começa, por meio da tradução visual que o cinema oferece daquele conteúdo, a querer conhecer e desfrutar de obras da literatura. Entende-se por conteúdo o assunto ou ideia veiculada e por expressão as formas e meios utilizados para veicular tal ideia ou assunto. A criação cinematográfica de Arraes faz referência explícita à obra de Ariano Suassuna, embora ambos tenham escolhido formas próprias de transmitir suas ideias. Analisando o filme com atenção, não só as repetidas falas do roteiro, mas também alguns acréscimos feitos pelo diretor no roteiro. Além disso, ao estudar o texto-base utilizado por Guel Arraes na transposição fílmica, antes de começar a escrever o roteiro, observamos a existência de outros três textos populares mencionados por Suassuna em forma de epígrafe explicitamente, ainda que diluídos na sua peça. Pode-se dizer que a trama foi modificada, ou melhor, recriada.

Em virtude dos filmes, muitas obras de literatura que antes estavam disponíveis apenas para poucos privilegiados agora estão disponíveis a todos os públicos. É inegável que os filmes têm amplamente divulgado obras da literatura e seus respectivos autores. Além disso, algumas transposições cinematográficas ajudam a preservar elementos culturais na criação dos filmes. Um exemplo é o objeto deste estudo. Ao comparar o texto com seu contexto fílmico, grandes mudanças podem ser observadas tanto nas adições quanto nas exclusões. Esta pesquisa analisa o texto escrito para o palco, posteriormente adaptado para o cinema. Portanto, a análise de cada obra será observada separadamente, a partir das referências que ambas as obras compartilham.

Partindo para compreensão do que seja adaptação, Linda Hutcheon (2011) conceituará cuidadosamente sobre esta noção. Para a teórica canadense, a adaptação se dá pelas mudanças e transposições de uma mídia para a outra. A autora defende que a adaptação é um processo ambivalente por ter duas categorias: processo e produto. Pensando no produto “a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou

mais obras em particular”, enquanto o processo podemos tomá-lo como categoria que “sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (HUTCHEON, 2011, p. 29).

A noção de Hutcheon (2011) sobre adaptação facilitará o entendimento de adaptação fílmica que tomaremos como exemplo para expor este método de análise da autora. Logo, a adaptação como um produto seria a produção visual de uma obra literária produzida anteriormente e, como processo, seria tudo que envolvesse a elaboração criativa, recursos culturais e interpretativos, que são inerentes à própria prática de adaptar. Pode ter parecido confuso, no entanto, Hutcheon deixa claro que explicar este conceito é, de certo modo, complexo: “Com as adaptações, as complicações aumentam ainda mais, pois as mudanças geralmente ocorrem entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas.” (HUTCHEON, 2011, p. 9).

Na área dos estudos literários, existe uma tradição da crítica do discurso sobre a fidelidade da adaptação audiovisual dos textos literários. Estudiosos como Stam e Johnson são destaques por voltarem contra a pertinência na fidelidade da adaptação fílmica à obra escrita. Segundo Johnson, essa problemática se baseia “numa concepção derivada da estética kantiana, da inviolabilidade da obra literária e da especificidade estética.” (JOHNSON, 2003, p. 40). Stam (2008, p. 20), por sua vez, diz que a “fidelidade” não é a principal fonte metodológica para as investigações sobre a adaptação. Em suas palavras:

a passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Pode-se dizer, que da obra escrita para a adaptação audiovisual, imediatamente algumas cenas estarão com modificações ainda que esteja tratando o mesmo acontecimento, pois se em uma cena são adicionados efeitos impossíveis de serem transpostos em texto, a possibilidade de alcançar a “fidelidade” é mínima. No cinema brasileiro não é diferente, porque é necessário que o público deleite-se sem se preocupar

com essa “fidelidade” exigida, mas “como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito” (XAVIER, 2003, p. 62).

Após o breve percurso pela noção de adaptação, trabalharemos a seguir com as adaptações fílmicas de *Auto da Compadecida*. Em 1967, surge a primeira versão midiática, intitulada *A Compadecida*, sendo dirigida por George Jonas. O filme tem como personagem o palhaço Dom Pancrácio, que é o narrador tanto no filme quanto na obra escrita, porém, este narrador no filme se apresenta confuso e deixa dúvidas, porque não sabemos ao certo se ele conhece toda a história.

Em 1987, temos a segunda adaptação cinematográfica: *Os trapalhões no Auto da Compadecida* de Roberto Farias. No filme de Roberto Farias, também temos o palhaço, embora este seja mais “sarrista” e não tenha o mesmo perfil do palhaço de George Jonas. E, por fim, temos a terceira adaptação fílmica e uma grande riqueza para o cinema brasileiro, o filme *O Auto da Compadecida* dirigido por Guel Arraes. Na adaptação de Arraes (2000), o filme deixa de lado o palhaço-narrador, assumindo uma singularidade própria do diretor. Essa diferença deixou uma característica curiosa no filme, porque destacou com veemência a dupla João Grilo e Chicó.

No filme de Arraes, os recursos metatearais ficam em segundo plano em detrimento de uma narrativa mais adequada ao meio fílmico. No entanto, outros dispositivos metalinguísticos ainda estão presentes. A abertura da peça, com o Palhaço apresentando os personagens principais, transita para o anúncio de um filme sobre a paixão de Cristo na igreja local, apresentado pelos protagonistas João Grilo e Chicó. Ao convocar a população de Taperoá para presenciar o martírio de Cristo, eles provocam uma reflexão sobre a condição humana. Esta mesma reflexão estende-se aos espectadores do Auto, que são convidados a apreciar o desenrolar da obra.

Mota também colabora com os estudos da adaptação e nos diz que a cada adaptação temos uma obra diferente. Isso significa que o texto cinematográfico de Arraes é uma nova obra adaptada a partir do texto de Suassuna, especialmente, por não ter alguns elementos como na dramaturgia de Ariano. Sigamos a citação de Mota para sustentar nossa referência:

No trabalho com versões e adaptações é preciso ter em mente que cada nova obra é uma obra diferente. A busca pelo original simplifica o processo. É no jogo entre similaridades e diferenças que a atividade da adaptação melhor se compreende. Se toda obra é uma seleção de materiais e sua transformação, é impossível efetivar um processo criativo sem se valer de algo que já existe. No caso, a relação entre a

nova obra e as obras com as quais há um intercambio se dá de diversas formas: há a tendência de se aproximar ou se distanciar mais das obras anteriores, de parafraseá-las ou parodiá-las. [...] O passado é relido e reinterpretado a partir de uma instância atual. A qualidade das apropriações e transformações não se deve à intensidade da aproximação e/ou dependência com o que se incorpora ou cita. (MOTA, 2017, p. 189)

Seguindo a compreensão de Mota, podemos voltar para os nossos objetos de estudos e considerar que o texto cinematográfico de Arraes intertextualiza a cultura nordestina, trazendo referência de Lampião e o movimento dos cangaceiros, assim como tônicas predominantes na cultura nordestina, como uma forte presença religiosa, seca e fome nas regiões sertanejas, música regional e tradições poéticas específicas dos falantes sertanejos. Além disso, a narrativa dramática é influenciada por histórias que fazem referência à literatura oral – evidências de contadores de histórias nordestinos também estão presentes no texto dramático de Suassuna.

A adaptação de Guel Arraes da obra de Suassuna mostra a transição pela qual passou do teatro para o cinema. Arraes utilizou outras obras de Suassuna em sua adaptação, trazendo novos personagens que pareciam sair de seus contextos originais. Apesar disso, o produto final não parecia banal para quem não conhecia o trabalho de Suassuna. Quem já conhecia a obra de Suassuna deleitou-se do processo de adaptação e divertiu-se por ver alguns personagens de Suassuna em um novo contexto.

#### **4.1 A cena do julgamento**

No capítulo 2, mencionamos que Ariano Suassuna foi um estudioso das leis, o que nos permite inferir a habilidosa construção do último ato da peça, a cena do julgamento, na qual são citados os crimes cometidos por alguns personagens da obra. Em uma análise desse episódio, fomos consultar imediatamente as nomenclaturas das infrações que encontramos nas leis brasileiras. No entanto, além das nomenclaturas dos crimes revelarem uma noção jurídica, a cena por completo é baseada em conhecimentos jurídicos, pois os próprios personagens representam membros de julgamentos dos tribunais: o Diabo na figura do acusador dando início ao processo, Cristo na figura do Juiz quem dará a sentença final, a Compadecida no lugar de advogada na procura de diminuir a pena de todos e os demais personagens nos lugares de réus. Agora, para

esclarecer melhor o episódio mencionado, observemos uma breve transcrição da cena do filme *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes em 2h 04min e 51s (ver ANEXO A).

Na peça escrita de Suassuna, a cena tem um teor semelhante, mas não podemos deixar de citar o dramaturgo Gil Vicente, pois em *Auto da Barco do Inferno* as personagens também passam pelo julgamento de suas más ações, no entanto, o julgamento é feito por um anjo e um demônio. Além dessa referência que inspirou nosso escritor nordestino, também temos o romanceiro popular *O castigo da soberba*, que foi mencionado no segundo capítulo do nosso trabalho, abordando o repertório de Ariano.

É curioso como nesta cena há diversas interrupções nas acusações do Diabo em relação aos réus, sobretudo, no momento em que João Grilo tenta legitimar a acusação feito sobre seus patrões. Jesus, no seu lugar de Juiz, interrompe João Grilo também, porque está interessado em absolver os patrões, mesmo que João Grilo esteja naquele momento na posição de vítima, o que não acontece nos tribunais brasileiros, pois é uma criação de tribunal no âmbito religioso criado por Suassuna, onde a compaixão cristã deve prevalecer. No livro *Direito penal brasileiro I*, o jurista Eugenio Raúl Zaffaroni discorre exatamente sobre o funcionamento das políticas criminais do nosso país em relação as vítimas:

O poder punitivo não resolve os conflitos porque deixa uma parte (a vítima) fora de seu modelo. No máximo pode aspirar a suspendê-los, deixando que o tempo os dissolva, o que está muito longe de ser uma solução: a suspensão fixa o conflito (petrifica-o) e a dinâmica social, que segue seu curso, causa-lhe erosão até dissolvê-lo. (ZAFFARONI, 2015, p. 41-42)

Não é comum que haja solução de conflitos para as vítimas nas políticas criminais do Brasil, em contrapartida, o tribunal de *Auto da Compadecida* foi arquitetado para que todos, ainda que estivessem nos seus espaços de acusados ou vítimas, pudessem ter uma solução satisfatória depois do julgamento. Uma cena criada para divertir e confortar o telespectador.

Para discorrer melhor sobre o episódio do julgamento, captamos algumas imagens das variadas cenas do filme de Guel Arraes. Na imagem a seguir, podemos ver no centro o João Grilo, personagem interpretado por Matheus Nachtergaele, da esquerda para a direita o Capitão Severino interpretado por Marco Nanini, Dora por Denise Fraga, Eurico por Diogo Vilela, o Bispo por Lima Duarte e, por último o Padre João por Rogério Cardoso.

João Grilo está com a mão erguida para convocar a presença da Compadecida pois, neste momento, o Diabo já tinha ditado todas suas artimanhas e declarado que seria o primeiro a ir para o inferno.



(ARRAES, 1999, 132':40" – 135':48")

Observa-se que a cena ocorre no local em que João Grilo havia morrido: na igreja. Foi após o tiro certo no peito disparado pelo cangaceiro de Severino que João vai ao chão e morre nos braços de Chicó. A cena é um tanto triste entre muitos episódios engraçados, que tiraram risos dos telespectadores. Nas duas imagens abaixo, podemos ver a Compadecida que é interpretada por Fernanda Montenegro, o Emanuel/Jesus por Maurício Gonçalves e o Diabo por Luís Melo.

A Compadecida aparece em cena após João Grilo recitar seus versos rimados como oração ou clamor. Ela surge e imediatamente procura por João, que a aborda questionando se ela havia se zangado com as suas rimas engraçadas. Mesmo João não tendo reverência para convocar a Compadecida, ela com toda ternura diz que tinha achado graça e alfineta o Diabo dizendo que quem gosta de tristeza é ele, que tenta protestar, mas não obteve nenhum sucesso. A compaixão é quem reina na cena.



(ARRAES, 1999, 135':53" – 136':14")



(ARRAES, 1999, 136':27" – 1367':07")

A cena do julgamento é uma das cenas mais marcantes do filme de Guel Arraes. Deparar-se com a Compadecida intercedendo por todos os personagens é um momento belo. Sem seguir uma ordem específica, temos a compaixão que é efetivada por todos. Um momento interessante é quando a mãe de Emanuel direciona Severino para o céu após muitos anos de sofrimento em virtude do assassinato de seus pais na infância. O céu lhe foi garantido como compensação por ter ficado órfão muito novo.

Os dois sacerdotes também foram perdoados, porque nos últimos minutos de vida se redimiram e incorporaram-se o verdadeiro espírito de servos cristãos, quando tomaram como exemplo a conduta de Jesus com seus torturadores. Eles perdoaram o cangaceiro antes de morrer, o Bispo ainda disse: “Pai, perdoai-lhes. Eles não sabem o que fazem.” Enquanto o Padre questiona: “Meu Deus, por que nos abandonaste?”, do mesmo modo que Jesus morreu na cruz do calvário aos prantos para o teu pai e, também podemos observar que há uma intertextualidade bíblica.

Chega a vez do casal. O padeiro questiona a sua esposa o que a levou a todos os adultérios cometidos. Ela emocionada disse a ele que tinha medo de perdê-lo por inteiro e traí-lo era um meio de perdê-lo aos poucos para sofrer menos. Ao ouvir a declaração da mulher que não estava aceitando morrer primeiro, o homem a perdoa por todas as traições e se coloca na frente da esposa e pede ao atirador que a bola transpasse o peito dos dois para morrerem juntos. Assim, o atirador fez e poupou-se de gastar duas balas.

João Grilo, vendo os argumentos da Compadecida pergunta se há quatro lugares desocupados no purgatório para que todos vão. A Compadecida fica satisfeita com a ideia, mas João vai caminhando para a porta do inferno enquanto ela implora para que ele volte e não se rende ao Diabo. De repente, no desespero, surge a proposta para o amarelo voltar a vida e começar de novo com novas chances de fazer tudo diferente. João aceita e volta para sua vida em Taperoá.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa teve como premissa mostrar o valor cômico e trabalhar a transposição dos elementos humorísticos em *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. Observar a transposição da ironia e do riso tanto na peça, quanto na adaptação fílmica de Guel Arraes, foi o outro objetivo principal na nossa pesquisa. Alcançamos e tornamos possível inserir a Literatura Comparada e a intertextualidade, pois foram importantes para o desenvolvimento desta dissertação.

Ariano Suassuna foi um grande escritor nordestino e pensador da arte brasileira. O seu repertório, a sua arte e tudo aquilo que deixou disponível para termos acesso mesmo depois de sua partida, contemplou muitos trabalhos e, atualmente, concretizou mais uma dissertação que abarca as questões da ironia e do riso enquanto elementos de pesquisa nos estudos literários do nosso país. A dramaturgia suassuniana apresenta uma referência diversa, no entanto, para termos essa noção, apresentamos o acervo intelectual do escritor. Dedicamos um capítulo para mencionar o repertório de Suassuna, mas nosso trabalho debruça-se para este movimento em quase todos os capítulos, pois para entender todas as categorias apontadas, passamos por muitas referências deleitadas pelo dramaturgo paraibano.

A colaboração de Ariano no teatro brasileiro e a criação do Movimento Armorial também foram muito importantes para a arte em nosso país, mesmo tendo seus trabalhos dedicados a representação do povo nordestino e a cultura nordestina, o povo brasileiro aprecia a arte de Ariano Suassuna, pois o movimento da regionalidade presente na peça trouxe reflexões sobre a cultura nordestina

A cultura nordestina foi a principal fonte para Ariano criar seus personagens, suas narrativas, suas peças e, inclusive, suas poesias. Criado no sertão nordestino fez-se um apreciador das origens até o seu último dia de vida. O nosso dramaturgo dedicou-se aos estudos e tornou-se, em virtude de sua dedicação, um escritor brilhante. Além de escritor, também foi pensador e crítico da arte no nosso país. Suas reflexões fizeram parte da nossa fundamentação teórica e dialogaram com outros pensadores e teóricos da Literatura, do Teatro e outras áreas possíveis, considerando que as obras de Suassuna foram objetos de estudos em diversas linhas de estudos do meio acadêmico. Nessa interdisciplinaridade tivemos conteúdos jurídicos e a noção do caráter religioso de auto e dramaturgia medieval para compreender a cena do julgamento e/ou juízo final.

Tendo em vista o estudo e a revisão dos momentos estéticos-culturais designados modernidade, pós-modernidade e contemporâneo, permitiu a seleção subsequente de teorias definitivas e operadores conceituais específicos. O levantamento da produção teórica dessas épocas, salientado, sobretudo, o modo como entenderam a História. Esse enfoque apreendeu a maneira como as relações entre ficção e História se configuraram, em termos de realização e de criação literária. É também importante lembrar que fizemos um levantamento das conclusões obtidas na produção do primeiro capítulo para alcançar o entendimento do terceiro sobre a ironia e o riso, pois foram importantes para as análises das cenas, dos efeitos e da ambiguidade inerente da ironia.

Com foco no humor e na comédia, Ariano elabora sua dramaturgia para destacar a decadência moral e os vícios da sociedade. Seu estilo de assinatura emprega irreverência e inteligência para enfatizar essas questões sociais. O personagem de João Grilo é marcado por seu comportamento pouco convencional e irrestrito. Incorporando brincadeiras espirituosas e afirmações trocadas com outros personagens, a peça consegue infundir um tom alegre e secamente humorístico em suas cenas. Isso não apenas aumenta o valor de entretenimento da peça, mas também transmite uma crítica sutil, mas direta, de vários arquétipos sociais, trazidos à luz pelos próprios personagens. A linguagem de João Grilo é reflexo do seu conhecimento astuto das diferentes classes sociais. Ele é rápido em apontar suas falhas e pontos fortes, navegando sem medo por seus domínios, o que lhe permite não apenas criticar, mas também criar novas perspectivas ao expor as verdadeiras personalidades de seus companheiros de personagem na peça.

Tende a expressar os interesses e o espírito crítico de uma classe social ou de um grupo social em processo de ascensão e que, astutamente, faz de conta que se identifica com um elemento socialmente inferior para, assim, poder dar melhor uma cacetada na classe ou grupo que ainda lhe é superior (KOTHE, 1987, p. 46).

Na hierarquia dos personagens da peça, João Grilo se destaca como protagonista principal, perdendo apenas para o Palhaço. Todos os outros personagens estão ligados a João Grilo, que aparece em todas as cenas. Ao contrário do Palhaço, que serve de guia, João Grilo é mais um catalisador, o motor de grande parte dos acontecimentos da peça. Sem ele a peça perderia o ritmo, mas com ele continua cativante e envolvente. João Grilo, em menor capacidade, desempenha um papel semelhante ao Palhaço, ligando as cenas para criar um fluxo contínuo. Para dar a impressão de atuação espontânea e

imediate, a peça é apoiada por um roteiro cuidadosamente elaborado que mantém viva a ilusão.

De todas as personagens da peça, João Grilo é a única presença que percorre toda a história, do princípio ao fim. Embora cada personagem tenha um papel significativo no desenrolar da trama, é João Grilo quem se mostra o mais indispensável. Sem ele, a história careceria de coesão. Ele ocupa o centro das atenções em muitas das cenas cruciais: instiga o conflito entre o padre e o major, inventa o falso testamento do cachorro, vende o gato para a mulher do padeiro, trama a morte de Severino, salva os personagens do inferno e usa sua astúcia para persuadir Compadecida e Cristo a trazê-la de volta à vida.

No teatro tradicional, os personagens geralmente parecem confinados a um ambiente ou destino, contando com servos para atingir seus objetivos. No entanto, João Grilo, acompanhado de Chicó, desafia esta convenção. Apesar da falta de recursos financeiros, a astúcia de João permite que ele supere os obstáculos e tome atitudes. Ao contrário dos típicos protagonistas cômicos, o próprio João é o trapaceiro, e não um servo trabalhando para o sucesso de seu mestre. Este retrato oferece uma perspectiva revigorante sobre a desenvoltura daqueles que muitas vezes são esquecidos na sociedade.

A ironia e o riso foram os elementos humorísticos trabalhados em nossa pesquisa e mostraram-se úteis enquanto categorias constitutivas. Nossa escolha em trabalhar com estes elementos complexos se fundamenta no conhecimento prévio das características recorrentes de seus conceitos. Baseamo-nos, pois, na suposição de que estes conceitos de que esses conceitos deixaram marcas essenciais ao estudo do tema que nos interessa. Estamos querendo dizer que, como nos encontramos diante de uma pesquisa de mestrado, há a possibilidade de futuramente continuarmos com as investigações. Isso significa que podemos encontrar pelo caminho teorias mais claras.

Acreditamos que foi possível realizar com desempenho grande parte do objetivo proposto nestes dois anos dedicados a esta pesquisa. Fizemos o que foi possível ao que se incorpora no campo de investigação sobre Literatura, dramaturgia, ironia e riso. Todos estes conceitos foram explorados cuidadosamente no nosso trabalho e garantiram uma iluminação pelos tópicos organizados em cada capítulo. As imagens selecionadas e inseridas no final como anexos, foram acrescentadas para complementar nossa dissertação, que conseqüentemente ganhou uma matização em virtude dos detalhes de

cada imagem do Movimento Armorial. As artes do evento são coloridas por essência, efetuando, então, uma exuberância estética no nosso texto.

Por fim, espera-se que esta dissertação contribua para outros e futuros estudos da mesma temática. Nossa maior expectativa é que alcance todos os interessados pelas obras de Ariano Suassuna, especialmente o *Auto da Compadecida*, com ênfase nos elementos humorísticos expostos em todo nosso trabalho. Estudar sobre a dramaturgia cômica não se limita ao simples, pois trilhar pelo caminho do cômico a partir das noções filosóficas que elegemos, exige atenção cautelosa e significativa.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ARRAES, Guel. *O Auto da Compadecida*. São Paulo: Globo Filmes, 2000.
- AUBAILLY, Jean-Claude. *Le Théâtre medieval: profane et comique*. Paris: Larousse, 1975.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- AUMONT, Jacques. O ponto de vista. In: GEADA, Eduardo (org.). *Estéticas do cinema*. Lisboa: Dom Quixote, 1985, p. 125-156.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1997
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e Romance. In: BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2002, p. 397-428
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés, Tradução de Mario Laranjeira e revisão de tradução de Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64. (Coleção Roland Barthes)
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo no teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2006.
- BOOTH, Wayne. C. *A rhetoric of irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (Caracterização das ‘Memórias de um sargento de milícia’). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N. 8. Universidade de São Paulo, 1970. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2012. p. 169-191.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Niterói, n. 1, 1991.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.

CARVALHAL, Tânia Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 9, 2006. DOI: <https://doi.org/10.11606/va.v0i9.50046>

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

DA MATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 5 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DIAS, André. Literatura brasileira e dramaturgia nacional: fronteiras e passagens. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 22, n. 39, pp. 148-161, jan. /abr. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20202239ad>

DIMITROV, Eduardo. *O Brasil dos espertos*. São Paulo: Alameda Editorial, 2011.

FERRAZ, Maria de Lourdes. *A Ironia Romântica*. Estudo de um processo comunicativo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

FORTUNA, Marlene. *A performance da oralidade teatral*. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2000.

FORTUNA, Marlene. Intertextualidade para a Comunicação Eficiente: do texto dramático à performance do ator em cena. Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XV Congresso de Ciências da Comunicação. Anais do XV Congresso de Ciências da Comunicação, Vitória, ES, 2010, p. 1-15. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/resumos/R19-0170-1.pdf>

GREGGIO, Alan Jonathan. *O riso e a ironia: a leitura da história em O nome da rosa*. 2007. 148f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

JAUSS, Hans Robert. *Tradição literária e consciência atual da modernidade*. In: OLINTO, Heidrun Krieger (org.) *História da literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

JEAN PAUL. *Vorschule der Ästhetik*. In: JPSW I/5. München/Wien: Hanser, 1975.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tania et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac; Instituto Itáu Cultural, 2003, p. 37-60.

KNOX, Norman. *The word irony and its context, 1500-1755*. Durham. N. C: Duke University Press, 1961.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987. (Coleção Série Princípios)  
KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semianálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates)

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores e leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LAVANDIER, Yves. *A Dramaturgia*. Tradução de Juliana Reis. França: Le Clown & L'enfant, 2013, p. 289-298.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2004.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MATEO, Marta. *A tradução da ironia*. Trad. Hanna Betina Götz. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 25, 2010, p. 197-220. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2010v1n25p197>

MATOS, Cláudia Neiva de. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MOTA, Marcus. *Dramaturgia: conceitos, exercícios e análises*. Brasília: Editora da UnB, 2017.
- MUECKE, Douglas Colin. *A ironia e o irônico*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 250)
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. História, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1998.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *Ariano Suassuna: arte como missão*. Recife: Caixa Econômica Federal, 2014.
- PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PAZ, Octavio. Tradição da Ruptura. In: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 15-28.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.
- PONTES, Joel. *O teatro moderno em Pernambuco*. São Paulo: São Paulo Editora, 1966.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- QUACKENBUSH, Louis H. The auto tradition in Brazilian Drama, *Latin American Theatre Review*, v. 5, n. 2, Spring 1972, p. 29-43.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história*. Ensaio da poética do saber. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- RÓDER, Oldack. *Intertextualidade e o resgate da cultura popular em Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna*. 2009. 105f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Marília, Marília, 2009.
- RORTY, Richard. *Contingência, ironia e solidariedade*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Dialética)
- SANTINI, Alexandre. *Teatro e cultura brasileira no século 20 - Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. In: RABETTI, Beti (org). *Teatro e comicità: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p. 63-69.

SANTIAGO, Silviano. *Situação de Ariano Suassuna*. Em Seleta em prosa e verso. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *O decifrador de brasilidades*. Em Cadernos de literatura brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nov. 2000, n.10, p. 95-110.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org). *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1983.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SUASSUNA, Ariano. *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Recife: Interativa, Projeto Virtus, 2003.

SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1 jan. 2001. Ilustrada E8.

SUASSUNA, Ariano. “Arraes – O Nacional e o Popular”. In: ROCHA, Abelardo Baltar da et al (orgs). *Porque. Arraes*. Recife: Pirata, 1986, p. 9-17

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 34 ed./3ª imp. Rio de Janeiro: Agir, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Editora Universitária, 1974.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2007.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Fixação de texto e prefácio de Carlos Newton Júnior. 15 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. (Coleção Biblioteca Áurea)

TACCA, Oscar. O narrador. In: TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p. 61-103.

TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário do teatro*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- VASSALLO, Ligia. O grande teatro do mundo. *Cadernos de Literatura Brasileira - Ariano Suassuna*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 10, nov. 2000, p. 147-180.
- VASSALLO, Ligia. *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. Coimbra: Porto Editora, 2017.
- VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia (org.). *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.
- ZAFFARONI, Eugenio Raúl; BATISTA, Nilo; ALAGIA, Alesjandro; SLOKAR, Alejandro. *Direito penal brasileiro I*. 3 ed. Rio de Janeiro: Renavan, 2015.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

**ANEXO A****Transcrição da cena do julgamento do filme de Guel Arraes**

João Grilo: Agora não tem pobre nem rico, valente nem frouxo, é todo mundo igual diante de Deus...Ou do diabo!

Encourado: Mas porque essas caras de espanto? A porta!!!! Por acaso eu sou algum monstro?

Bispo: Não, de jeito nenhum, nós estamos até impressionados com a sua elegância, com a sua finura.

Dora: É parece até um artista.

Eurico: E você acha é?

Dora: Acho!

Eurico: Ah! Então eu também acho.

Padre: Alguém já lhe disse que o senhor é muito mais simpático pessoalmente?

Severino: E olha que é difícil eu gostar da cara de um sujeito assim de primeira.

Encourado: Estão vendo? O diabo não é tão feio quanto parece.

João Grilo: Pode ser, mas esse cheirinho de enxofre...

Encourado: Talvez o meu cheiro esteja incomodando vocês.

Todos: Não!

Dora: É eu acho até bem bonzinho.

João Grilo: Pois eu já é na beira de ter uma pilôra com esse fedor.

Encourado: Olhe! Respeito é bom e eu gosto.

Eurico: Mas o que é isso criatura, ninguém está lhe desrespeitando, não.

Encourado: Dessa vez passa.

Severino: Vocês deviam dar graças a Deus que o diabo é um cabra bom, eu no lugar dele...

João Grilo: Eu no lugar dele tomava era um banho com chá de amolece casca pra ver se diminui essa nhaca.

Encourado: Vocês agora vão pagar tudo que fizeram.

Dora: Eu adoro um homem brabo.

Encourado: Vou mandar todos para o quinto dos infernos.  
(Alvoroço)

Bispo: Viu o que você fez?

João Grilo: Eu queria é que ele mostrasse a cara dele de verdade. Agora pelo menos a gente sabe com quem tá falando.

Encourado: Todos para o fogo eterno para padecer comigo?

João Grilo: Oxente! Pensa que é só dizer que a gente vai tudo?

Encourado: É isso mesmo, e não tem por onde fugir.

João Grilo: Que diabo de tribunal é esse que não tem apelação? Eu sempre ouvi dizer que pra uma pessoa ser condenada ela tem que ser ouvida.

Encourado: Besteira! Maluquice!

João Grilo: Besteira ou maluquice eu apelo pra quem pode mais. Valei-me meu nosso senhor, Jesus Cristo!  
(*Jesus Cristo aparece em cena*)

Encourado: Quem é? É Manuel?

Jesus: Sim, é Manuel, o Leão de Judá, o Filho de Davi. Venham todos, pois vão ser julgados.

João Grilo: Eu não quero faltar com respeito a uma pessoa tão importante, mas aquele sujeito acaba de lhe chamar de Manuel.

Jesus: Foi isso mesmo, João, aquele é um dos meus nomes, mas você também pode me chamar de Jesus, de Deus...

João Grilo: Mas espere! O senhor é que é Jesus?

Jesus: Sou, por quê?

João Grilo: Porque, não é faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era muito menos queimado.

Bispo: Cale-se.

Jesus: Cale-se você, o senhor estava muito mais espantado que ele e só escondeu essa admiração por prudência mundana. O tempo da mentira já passou.

João Grilo: Muito bem! A cor pode não ser das melhores, mas o senhor fala bem que faz gosto.

Jesus: Muito obrigado, João, muito obrigado. Mas você também é cheio de preconceitos de raça. Eu vim assim hoje de propósito porque sabia que isso ia despertar comentários. E você, largue essa mania de copiar a minha aparência, você sabe muito bem que não pode se igualar a Deus.

Encourado: Grande coisa!

Jesus: Agora deixe de história e fique de frente.

Encourado: Tô bem assim.

Jesus: Como quiser, faça o seu relatório...começando pelo bispo.

Encourado: Simonia! Negociou com o cargo aprovando o enterro de um cachorro em latim porque o dono lhe deu seis contos.

Bispo: Mas é proibido é?

Encourado: Se é proibido eu não sei, o que eu sei é que você achava e que era e depois de repente passou a achar que não era...e mais, velhacaria. Arrogância com os pequenos, subserviência com os grandes e tudo que se disser do bispo pode se aplicar ao Padre.

Padre: Mas eu não citei o Código Canônico em falso como ele.

Encourado: Em compensação acaba de incorrer em falta de coleguismo com o bispo.

Padre: Menino! E o que eu fizer aqui ainda voga?

Jesus: Não, isso é confusão do Diabo. E o padeiro?

Encourado: Ele e a mulher foram os piores patrões que Taperoá já viu.

Dora: É mentira!

João Grilo: Não é não, é verdade! Três dias eu passei em...

Jesus: Em cima de uma cama com febre e nem um copinho de água lhe mandaram. Todo mundo sabe dessa história de tanto ouvir você contar.

João Grilo: Mas eu posso? Diga mesmo se eu posso. Bife passado na manteiga pra cachorra e fome pra João Grilo?

Encourado: Avareza do marido, adultério da mulher. Bem medido e bem pesado, cada um era pior do que o outro.

Jesus: Acuse Severino.

Encourado: E precisa? Matou mais de trinta.

João Grilo: Esse diabo é uma mistura de tudo que eu nunca suportei: promotor, sacristão, cachorro e soldado de polícia.

Encourado: Você está muito engraçado agora, mas Manoel é justo e a situação está favorável pra mim e preta pra vocês.

Jesus: É verdade. A situação está ruim pra vocês, porque as acusações são graves.

Encourado: (Gargalhada) O que me diverte nisso tudo é ver esse amarelo tremendo de medo.

João Grilo: Se a tremedeira parar é capaz de me defender.

Jesus: Pois pode parar.

João Grilo: Que alívio, já estava ficando cansado. Que é isso?

Jesus: É besteira do demônio, esse sujeito tem mania de fazer mágica.

João Grilo: Logo vi que só podia ser confusão desse catimbozeiro.

Jesus: Agora o que é que você diz em sua defesa? Eu sei que você é astuto, mas não pode negar o fato de que foi acusado.

João: O senhor vai me desculpar, mas eu não fui acusado de coisa nenhuma.

Jesus: Não?

Encourado: Foi mesmo não. Começou com uma confusão tão grande que eu me esqueci de acusá-lo, mas agora você me paga, amarelo. Tramou o enterro da cachorra incitação à simonia. Vendeu um gato pra mulher do padeiro dizendo que ele botava dinheiro, estelionato. Encorajou encontros de Chicó com uma mulher casada, incitação à concupiscência. Arquetou a morte de Severino, crime com premeditação.

Jesus: É João, realmente você passou da conta.

Encourado: De modo que o caso dele é sem jeito, é o primeiro que eu vou levar.

João Grilo: Ah! Você pensa que eu me entreguei? Pode ser que eu vá, mas não é assim, não.

Padre: Pra quem, João? Você mesmo ouviu nosso senhor dizer que a situação está difícil.

Jesus: Espere! Em quem você vai se pegar, João?

João Grilo: Eu vou me pegar em quem está mais perto de nós, gente que é gente mesmo.

Jesus: É algum Santo?

João Grilo: O senhor não repare, não, mas de besta eu só tenho a cara, meu trunfo é maior que qualquer santo.

Jesus: É?

João Grilo: Valei-me nossa senhora, mãe de Deus de Nazaré, a vaca mansa dá leite, a braba dá quando quer, a mansa anda sossegada, a mansa levanta o pé. Já fui barco, já fui navio, agora sou escaler. Já fui menino, já fui homem, só me falta ser mulher, vala-me nossa senhora, mãe de deus de Nazaré!

Encourado: Lá vem a Compadecida! Mulher em tudo se mete.

Compadecida: Como você ficou bonito com essa cor meu filho, mas um pouquinho magro. Foi você quem me chamou, não foi, João?

João Grilo: A senhora se zangou com o versinho que eu recitei?

Compadecida: Não! João! Por que iria me zangar? Tenho minhas graças, mas até acho bom. Quem gosta de tristeza é o Diabo.

Encourado: Protesto!

Jesus: Eu sei que você protesta, mas não tenho o que fazer, meu velho, discordar da minha mãe é que eu não vou.

Encourado: Grande coisa esse chamego que ela faz pra salvar todo mundo. Termina desmoralizando tudo.

Severino: Você fala assim porque nunca teve mãe!

João Grilo: É mermo. Um sujeito ruim desse só sendo filho de chocadeira.

Compadecida: Pra quê você me chamou?

João Grilo: É que esse filho de chocadeira quer levar a gente pro inferno. Eu só podia era me pegar com a senhora mesmo.

Compadecida: Vou ver o que eu posso fazer. Intercedo por esses pobres, que não tem ninguém por eles. Não os condene.

Encourado: Eu apelo pra justiça!

João Grilo: E eu para a misericórdia!

Compadecida: É preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. Os homens começam com medo, coitados. E terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo.

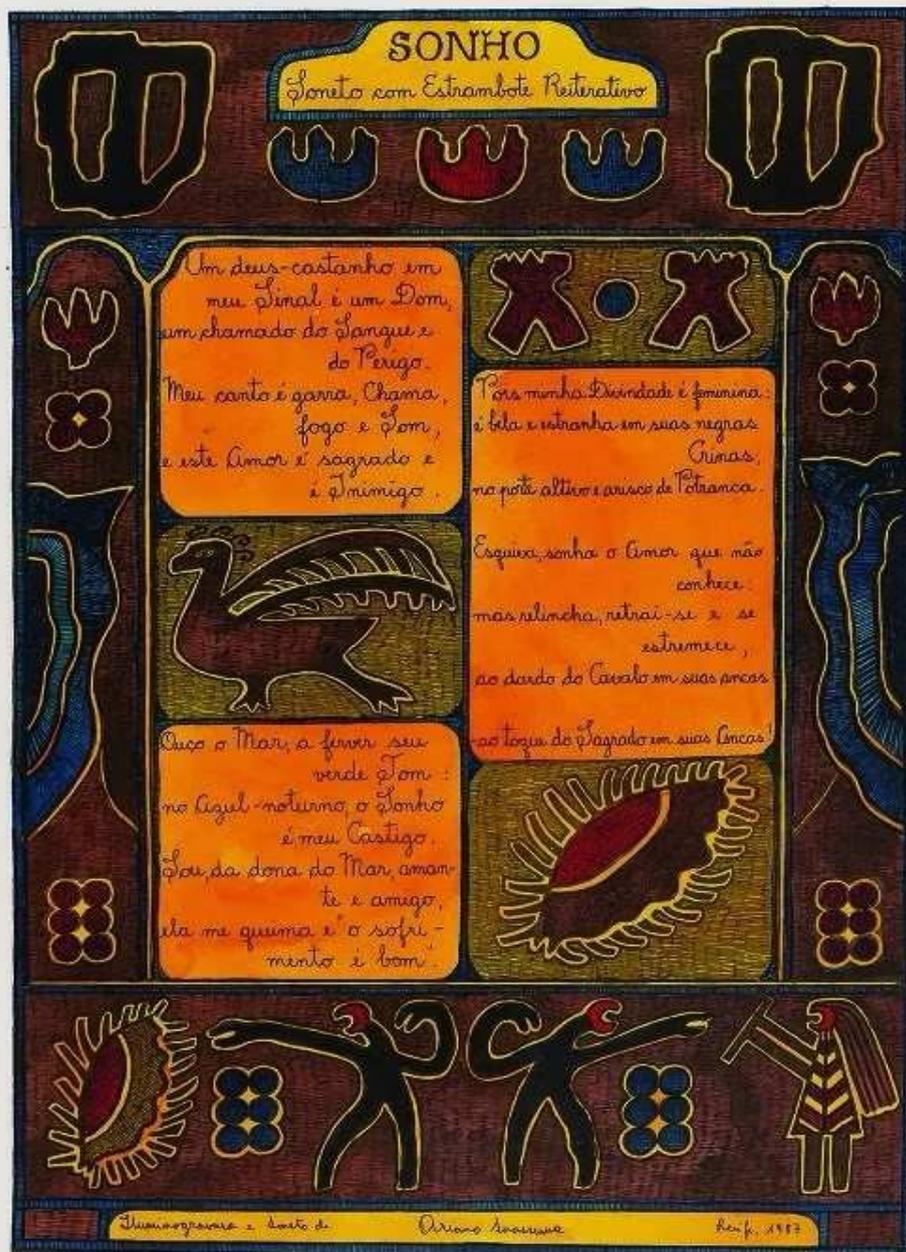
## ANEXO B

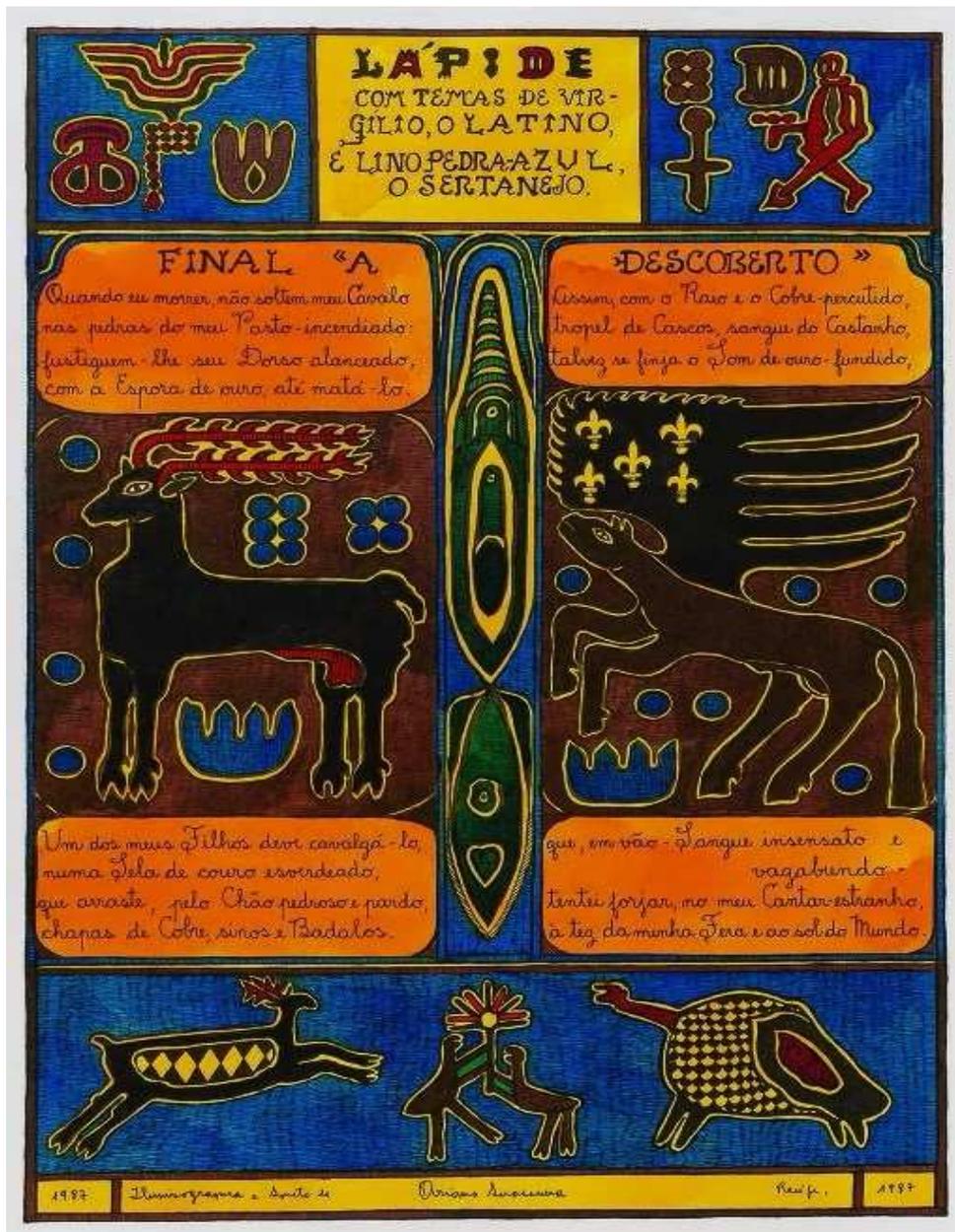
## Iluminogravuras de Ariano Suassuna em “Movimento Armorial 50 anos”



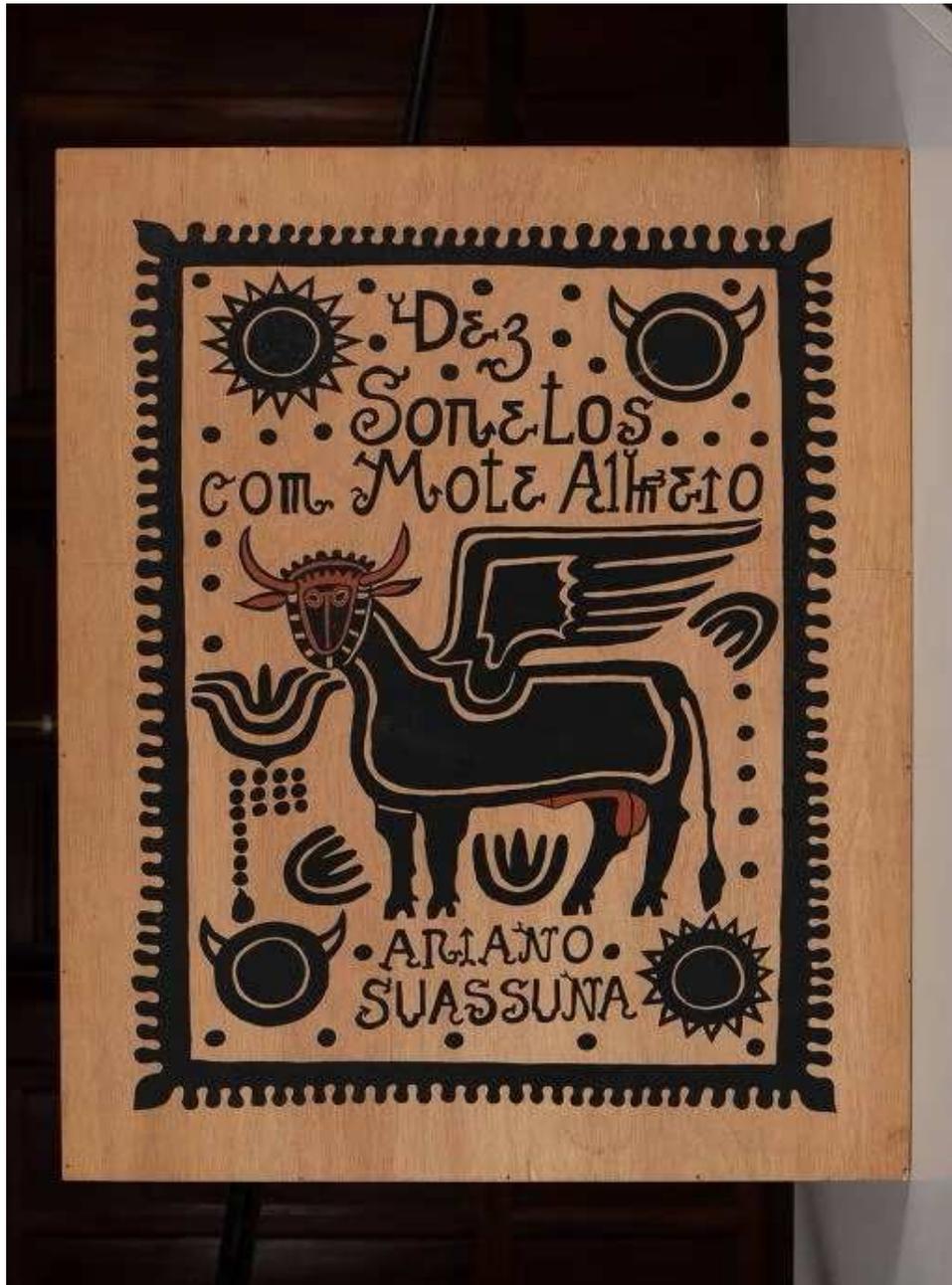












## ANEXO C

## Evento “Movimento Armorial 50 anos” no Rio de Janeiro em 2022











#### ANEXO D

Página do jornal que divulgou a peça de Suassuna no Rio de Janeiro em 1957

# TEATRO

O CRISTO negro e também a "Compadecida" no auto de Ariano Suassuna.

## TEATRO NO RIO - A. ACCIOLY NETTO



ARIANO Suassuna

**SURGE UM GRANDE AUTOR** — O Rio de Janeiro aplaudiu o aparecimento de um grande comediógrafo — o jovem advogado pernambucano Ariano Suassuna, sentaram no Teatro Dulcina. A peça, premiada com medalha de ouro no Festival de Teatro Amador, organizado pela Fundação Brasileira de Teatro, foi agora apresentada à crítica, intelectual e sociedade carioca, por intermédio da Sociedade de Arte, com um êxito sem precedentes. E bem merece essa interessante e entusiasmada pelo teatro, onde sobram valores em formação, e revelando autêntico, com apenas vinte anos, que se chama Clelio Vandrey. Sobre o autor, onde não apresentados, com grande penetração psicológica, tipos marcantes da atualidade brasileira, com uma excelente técnica teatral, essa é sua primeira peça representada por um grupo estival, embora de amadores. Advogado de recente formatura, professor de Estética da Faculdade de Filosofia do Recife, possui, em sua bagagem de teatro, sete peças escritas — "Uma mulher vestida de sol" (Prêmio Nicolau Carlos Magno), "Auto de João da Cruz", "Os homens de barro", "O arco desolado", "A Compadecida", "O Processo do Cristo Negro" e "Cantam as harpas

do São" — das quais as duas últimas foram apresentadas, uma em barraca ao ar livre, e a outra no Teatro do Colégio Estadual. Sobre "A Compadecida" temos de contar que é, surpreendentemente, uma peça adulta, frequências e virtudes, com as criaturas humanas, suas no entanto vai ao fundo das almas numa análise teórica e clara, para terminar com o prêmio aos bons e castigos aos maus, de acordo com as usanças dos autos sacramentais. Temos, aqui, as figuras típicas de uma sociedade, a começar pelo grupo religioso (com sua cupidês e hipocritas que vêm do bispo ao sacristão, passando pelo padre e o frade), os facinorosos cangaceiros (no fundo, oprímidos revoltados), o grupo popular, com o pedreiro e sua mulher, e os dois malandras, entre os quais João Grilo que é o condutor da trama, com suas incontáveis artimanhas. Faltará ao elenco o grupo político (os mandões da terra) que dá a maior latitude à farsa, mas, em compensação, além do palhaço (que explica a história, no pequeno círculo que é a vida), dos anjos das trevas, um pequeno círculo de figuras celestes, Manuel o Julgador, e a Compadecida, que advoga as boas causas. E com esse grupo de tipos humanos, que Ariano Suassuna realiza sua história de humor negro, onde a malícia de esculpeiro vai ao fundo das consciências, mas com aquele de candura que é próprio dos bons filósofos, principalmente quando o sentido estético consegue apresentar as cenas, mortes por fuzilamentos e armas brancas, sem

drama e ranger de dentes. Na parte interpretativa de "A Compadecida", cuja ação se desenvolve ora na Ilhaça, não será justo fazer destaques, num conjunto amadorista que luta, principalmente, pelo sentido da homogeneidade. Há, porém, dois ou três nomes a fixar, como o de José Gonçalves em "Manuel" (o Cristo Negro) tranqüilo de sua soberania), Ricardo Gomes, o "João Grilo", malandro e inteligente, cheio de truques que é a figura típica do brasileiro das ruas, Olívio Catanho, e impiedoso "Severino de Aracaju" (cangaceiro que mata sem remorso, dentro da tradição de sua casta) e ainda José Pinheiro, que é o "Palhaço" explícito da direção, funcionam com agüite de acrobacias vontade. O que ressalta em "A Compadecida", porém, é a própria peça em si, onde a inteligência e a espontaneidade, para apresentar com aquela simplicidade, em teatro, um flagrante da vida e seus personagens, em forma de diversão agradabilíssima. Ariano Suassuna pode ser considerado como uma das maiores revelações teatrais do Brasil nos últimos tempos, e neste ano, aqui deixamos nossos aplausos entusiásticos e os melhores incentivos para que leve avante sua missão, que no início já se apresenta tão brilhante e promissora.



O ENTERRO do cachorro "em latim" — cena do 1.º ato, com Ricardo Gomes (o "Grilo") à frente.



EM CIMA e embaixo, duas cenas de "A Compadecida" com o grupo de cangaceiros e o Trio episcopal.

## TEATRO EM S. PAULO - CLÓVIS GARCIA

**OS EXAMES DA E. A. D.** — Como faz anualmente, a Escola de Arte Dramática de São Paulo realizou seus exames públicos de comédia e drama, dos anos de 2.º, 3.º e 4.º anos. Para os estudantes do 2.º ano foram escolhidos trechos de peças de diversos autores e os demais se apresentaram em encenações degraus, verdadeiros espetáculos.

Mesmo considerando o má qualidade dos textos escolhidos, os exames revelaram que a nova turma da E. A. D. do 2.º ano, que pelo primeiro vez se apresenta ao público, não só não há exames públicos, sómente com dois valores positivos, Juanilda Almeida, que parece ser uma vocação nata, e Ana Cláudia Pereira. Os outros ficaram num nível bastante fraco, especialmente os homens. Enfim, tratando-se de exames, há sempre a possibilidade de aproveitamento e nesse sentido o terceiro ano tem sido des-

de "O Inquieto", de Lígia Fagundes Telles, de qualidade teatral inferior, e "Estou Só Esta Noite", de André-Paul Antoine, serviram para o exame de drama e o do 3.º ano, sem nada de especial. O exame de comédia, porém, foi feito com a peça de Euzébio de Jesus, "Jacques ou a Submissão", sob a direção de Gianni Ratto. Além do valor e novidade do texto (e mais uma vez ficamos devendo à EAD a apresentação de um autor de vanguarda), a direção valorizou grandemente a encenação, numa compreensão abastada da peça e obtendo dos alunos eficiente rendimento interpretativo. Cecília Carneiro, Orlando Duarte, Norma Yasbeck, Francisco Martins, Nelson Xavier, João Bedin, Miriam Mehler e Maria José Campos conseguiram realizar um excelente trabalho com o texto tão difícil, atendendo à expectativa do público que lotou o Teatro Leopoldo Froes, através do nome do autor.

Finalmente, para exame de alguns alunos do 2.º e do quarto anos, foram representadas as peças "O Demônio Familiar", de José de Alencar, direção de Gianni Ratto, e "Três Irmãs", de Tchecov, direção de Alfredo Mesquita, que já comentamos na-

ta coluna quando encenadas anteriormente, é bastante acrescentar que desta vez o espetáculo com a comédia nacional ganhou em ritmo e vivacidade. Desse grupo, Cecília Carneiro, Alceu Nunes, Eduardo Waddington, Nelson Xavier (única distinção dos exames) e Francisco Cuoco.

Os prêmios distribuídos foram: "melhor interpretação do ano", a Cândida Teixeira; "melhor condutor", a Nelson Xavier; "aluno que revelou maior progresso", a Eduardo Waddington. O prêmio para o ex-aluno que mais se distinguiu no teatro profissional, este ano reservado para a segunda turma da Escola, coube a Geraldo Mendes da C.T.C.A.

**HOMENAGEM A PIRANDELLO** — O Instituto Cultural Italo-Brasileiro de São Paulo realizou um espetáculo em homenagem a Pirandello, precedido de uma conferência pelo Professor Eduardo Blumert, orientador e animador do grupo de teatro de nossa instituição, o mesmo conjunto que ganhou o Grande Ariquim no III Festival Paulista de Teatro Amador, com "Os Namorados", de Goldoni, sob a direção de Olga Nery, que também supervisionou a montagem do atual espetáculo, apesar do seu nome não constar do programa.

As peças escolhidas foram "Il Doerere del Medico", uma das primeiras produções teatrais de Pirandello, e "La Giara", comédia de características regionais, e uma excelente edição. Os alunos e ex-alunos do Instituto realizaram um bom trabalho, considerando as condições do pequeno palco e as dificuldades do texto. Em "Il Doerere del Medico", destacaram-se Ruth Ferraro, amadora que a qualquer momento pode ingressar no profissionalismo, e Wlter Lourenço, ele-mento com qualidades, ainda que abuse de certos recursos fisionômicos nem sempre de bom-gosto. Em "La Giara", o difícil papel de "Zi Dina" foi feito com graça e preclido por Francisco Peretiano, tendo os demais colaborado bastante, especialmente Raul Pucetelli.



CRUZEIRO, 2 de março de 1957

### ANEXO E

Capa do romance pioneiro da característica picaresca

