

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO ACADÊMICO**

REILA MÁRCIA BORGES RODRIGUES

**O TEATRO DE ARIANO SUASSUNA: *AUTO DA COMPADECIDA* E OS
ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR NORDESTINA**

**Tangará da Serra/MT,
2012**

REILA MÁRCIA BORGES RODRIGUES

**O TEATRO DE ARIANO SUASSUNA: *AUTO DA COMPADECIDA* E OS
ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR NORDESTINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL-Mestrado Acadêmico, da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

**Tangará da Serra/MT,
2012**

CIP – CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

82.09:821.134.3(81)-2

R891d Rodrigues, Reila Márcia Borges.

O teatro de Ariano Suassuna: Auto da Compadecida e os elementos da cultura popular nordestina [manuscrito] / Reila Márcia Borges Rodrigues – 2013.

93 f.: il.

Texto digitado (fotocópia).

Orientador: Prof. Agnaldo Rodrigues da Silva, Dr.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2012.

1. Cultura Popular Nordestina, Análise Crítica. 2. Cultura Popular Nordestina, Processo de Construção. 3. Elementos Culturais Nordestinos, Nordestinos, Literatura. 4. Ariano Suassuna. I. Silva, A. R., Dr. II. Título. III. Título: Auto da Compadecida e os elementos da cultura popular nordestina.

REILA MÁRCIA BORGES RODRIGUES

**O TEATRO DE ARIANO SUASSUNA: *AUTO DA COMPADECIDA* E OS
ELEMENTOS DA CULTURA POPULAR NORDESTINA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

Banca examinadora

Professor Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva
Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT
(Orientador)

Prof. Dra. Jane Fraga Tutikian
Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Prof^a. Dra. Walnice de Matos Vilalva
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT

**Tangará da Serra-MT,
2012**

À minha avó Minervina Francisca, raiz de minha existência, uma baiana obstinada, que deixará como herança o seu exemplo de resignação e humildade, essência do povo nordestino.

Aos meus pais Vivalda e Durvalino, sempre.

Ao meu filho Antônio, com todo meu amor.

Às minhas irmãs Waghma e Ellen, minhas amigas de “nascença”, companheiras na vida e na busca pelo conhecimento.

Aos meus sobrinhos Marina, Guilherme e Davi, meus filhos do coração.

Às amigas e professoras Alba, Cecília, Loraine, Nathiele, Maria, Rosângela, Neila, Ivana, Edna, Elizângela, Fabiani, Egeslaine, Margarida, Marlene, Regina e Waghma, pela constante busca por uma educação humanizadora e emancipatória.

Aos meus ex-alunos e ex-colegas das escolas em que atuei como docente e que tanto contribuíram com minha trajetória profissional e acadêmica. São elas: Escola Estadual Norberto Shwantes, Colégio Casinha do saber, Escola Municipal da Vila Maria, em Barra do Garças/MT. Escola Estadual Lícínio Monteiro, Escola Estadual Adalgisa de Barros, Colégio Couto Magalhães, em Várzea Grande/MT. Fundação Bradesco, em Cuiabá/MT.

Escola Estadual Antônio Ometto, em Matupá/MT. Escola Estadual “CEJA” Cleonice Miranda da Silva, em Colider/MT. Centro Universitário Uniflor, em Alta Floresta/MT.

À UNEMAT - Universidade do Estado de Mato Grosso, pelas inúmeras contribuições com minha formação e com a de tantos outros estudantes.

Agradecer é algo muito prazeroso, pois demonstra que não fazemos nada sozinhos, mostra a importância das pessoas em nossas vidas, somente através da coletividade podemos realizar coisas grandiosas. É dessa coletividade que nasce a cultura popular e foi através dela que me vi inspirada a realizar essa pesquisa, da qual me orgulho. Por isso, agradeço primeiramente a Ariano Vilar Suassuna por criar belas obras e possibilitar esse trabalho. Ao meu Orientador Agnaldo Rodrigues da Silva, mais conhecido carinhosamente como “Gui” entre nós, “mortais discentes”, agradeço pelo seu olhar atento e sorriso cativante, que me deixou confiante e me fez acreditar que seria capaz; tudo que eu disser aqui será pequeno ante sua contribuição com meus estudos, meu sincero “obrigada”. À professora Jane Fraga Tutikian, por fazer parte da minha banca de defesa e realizar inferências necessárias em minha pesquisa, e também pelos elogios. À professora Walnice de Matos Vilalva, por sua crítica aguda, que nos alerta às pequenas falhas, agradeço também suas sugestões na banca de qualificação, foram todas atendidas. À professora Elizabeth Batista, que fez parte da banca de qualificação e indicou importantes leituras, contribuindo com novos direcionamentos. A todos os professores do Programa de Mestrado em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso, *Campus* de Tangará da Serra/MT, por acreditarem em minha pesquisa. Aos meus queridos colegas do mestrado, em especial a amiga Loraine, pela força em dias difíceis. Aos meus honrados professores de toda a vida. Aos amigos, pelo apoio. Aos meus colegas do Programa de Mestrado, Idalina, Clarice, Sidney, Claudio (meu fotógrafo) e Elcione, que assistiram a minha apresentação e me trouxeram tranquilidade e luz. Aos alunos da Universidade do Estado de Mato Grosso *Campus* de Cáceres/MT e aos alunos da Escola Dom Máximo em Cáceres/MT, que participaram lindamente das oficinas desenvolvidas a partir do Projeto de Pesquisa Novos Talentos, da qual sou integrante. A todos que tanto contribuíram para que eu realizasse mais esse sonho. **A Deus, por tudo!**

“PALHAÇO

Auto da compadecida! Uma história altamente moral e um apelo à misericórdia.

JOÃO GRILO

Ele diz “à misericórdia, porque sabe que, se fôssemos julgados pela justiça, toda a nação seria condenada”.

Ariano Suassuna

RESUMO

Esta pesquisa é norteada pelo estudo dos elementos culturais nordestinos, cujo objeto em análise é o texto cênico *Auto da Compadecida*, do escritor Ariano Suassuna. A essência das obras do dramaturgo paraibano está intimamente ligada à concepção de arte armorial. O seu projeto estético possui uma ponte que o leva até o romanceiro popular, e nela está a origem de sua criação erudita, dramatizando as narrativas dos folhetos e amalgamando-as com certas tradições formais do teatro cristão ocidental. Com uma obra aparentemente regional, o escritor cria uma arte universal, submerso na raiz popular. Nesse sentido, a pesquisa indica caminhos que se leva a reconhecer os elementos culturais nordestinos intrínsecos na obra, principalmente no que tange à Literatura de cordel, cantigas populares e rezas. Desse modo, esta dissertação discute a importância dos elementos da cultura popular nordestina na construção da obra de Suassuna, a partir de uma análise crítica do texto cênico *Auto da Compadecida*.

Palavras-chave: Cultura popular, *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna, Teatro.

ABSTRACT

This research is directed by the studying of elements of northeastern culture, whose object in analysis is the scenic text *Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna. The essence of the paraibano playwright is related to the armorial art. His project leads him to popular romancero, in this is the origin of his erudite creation, dramatizing the narratives in booklets and linking with some formal traditions of the west Christian theater. Because of a regional play, the writer does a universal art, with a popular touch. In this way, this work shows means that lead to knowledge of the northeastern culture in the play, mainly related to cordel Literature, popular songs and prays. So, in this work will be discussed the importance of elements of northeastern popular culture in the Suassuna's play, through the notice analysis of the scenic text *Auto da Compadecida*.

Key Works: Popular Culture, *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna, theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 01 – Capa de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, por Ricardo Gouveia de Melo, 35ª edição pela editora Agir/1ª edição pela Pocket Ouro.

Fig. 02 – Ariano Suassuna. Disponível em: <www.escribasvirtuais.blogspot.com>. Acesso em: 07 nov 2012.

Fig. 03 – Ariano Suassuna. Foto: Lúcia Gaspar. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 07 nov 2012.

Fig. 04 – Primeira encenação da peça *Auto da Compadecida*.
Fonte: FARIA, João Roberto. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê, 1998.

Fig. 05 – Cena do filme *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes. Disponível em: <www.sucintacritica.blogspot.com>. Acesso em: 20 nov 2012.

Fig. 06 – Cartaz do filme *O Auto da Compadecida*, direção de Guel Arraes
Disponível em: <www.meucinemabrasileiro.com.br>. Acesso em: 20 nov 2012.

Fig. 07 – Cena do filme *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes. Disponível em: <www.canaldaimprensa.com.br>. Acesso em: 07 nov 2012.

Fig. 08 – Cena do filme *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes.
Disponível em: <www.besidecolors.com.br>. Acesso em: 07 nov 2012.

Fig. 09 - Ariano Suassuna. Foto: Anchieta Xavier. *REVISTA PREÁ*, Revista de Cultura do Rio Grande do Norte, ISSN 1679-4176, Ano III, nº14, Setembro/ Outubro de 2005.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
CAPÍTULO I	
1 O MODERNO TEATRO BRASILEIRO.....	15
1.1 A comédia.....	18
1.2 Ariano Suassuna e o teatro.....	22
1.3 A fortuna crítica de Ariano Suassuna: principais peças.....	26
CAPÍTULO II	
2 <i>AUTO DA COMPADECIDA</i> E A CULTURA POPULAR NORDESTINA.....	34
2.1 O sertão como espaço cênico.....	36
2.2 Teatro e cultura popular: experiências e diálogos.....	40
2.3 Projeção da cultura popular: Literatura de Cordel, Cantigas e Rezas.....	46
2.3.1 Literatura de cordel.....	50
2.3.2 Cantigas.....	53
2.3.3 Rezas.....	56
CAPÍTULO III	
3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM POPULAR EM <i>AUTO DA COMPADECIDA</i>	63
3.1 O personagem popular.....	68
3.2 O Trapaceiro, o Bufão e o Bobo.....	74
3.3 Entre a peça teatral e o filme – a popularização dos personagens pelo cinema.....	79
CONCLUSÃO.....	87
REFERÊNCIAS.....	90

INTRODUÇÃO

O teatro, assim como outros gêneros literários, merece maior atenção dos estudiosos dessa área, pois a cada dia cresce o número de adeptos apaixonados por essa arte. Acontece, atualmente, uma nova fase, com a reedição de textos de autores consagrados e a revitalização de outros, até então publicados em edições modestas, que passaram a adquirir novo interesse através de edições críticas melhor cuidadas que as anteriores. Cresce também o número de linha de pesquisa e de trabalhos científicos relacionados ao teatro nas universidades, não é a excelência que se espera, pois essa retomada é tímida diante de sua grandeza, porém significativa para o desenvolvimento dos estudos envolvendo o teatro.

Ainda que o dramaturgo escreva o texto para ser representado e que o teatro seja mais atraente e verdadeiro enquanto espetáculo, nada impede que se busque o prazer da leitura da peça teatral e a possibilidade de estudá-lo criticamente.

A produção teatral de Ariano Suassuna, a partir de *Auto da Compadecida*, revela a potencial maturidade e criatividade do escritor, propiciando uma leitura prazerosa e crítica de sua obra. Tem o poder de cultivar, no recôndito da imaginação do leitor, os elementos que compõem a cultura popular nordestina. Aos olhos desavisados pode parecer uma obra submersa num humor ingênuo, mas engana-se quem pensa assim, pois o dramaturgo paraibano sabe fazer rir com reflexão, levando o leitor/espectador a sentir as alegrias e tristezas de ser nordestino.

A obra *Auto da Compadecida* ganhou reconhecimento da crítica em três versões para o cinema: *A Compadecida* (1969), *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987) e *O Auto da Compadecida* (2000); além disso, houve a minissérie *O Auto da Compadecida* (1999) exibida pela Rede Globo; essas transposições proporcionaram maior projeção da cultura nordestina para as regiões consideradas, até então, centros culturais do país.

Em relação ao teatro escrito por Ariano Suassuna, pode-se dizer que há uma ascensão na leitura, na popularidade e no âmbito de pesquisas científicas de nível acadêmico. São inúmeros os trabalhos, cujas temáticas envolvem as peças teatrais e demais obras de Suassuna; isso demonstra parte de sua representatividade para os estudos literários e para a Cultura brasileira.

Nessa direção, convém ressaltar que o escritor paraibano possui um comprometimento com a expansão da arte e com o desenvolvimento do teatro brasileiro. Desse modo, esta proposta objetivou pesquisar os elementos culturais nordestinos na

construção da obra *Auto da Compadecida*, indicando, através desses elementos que compõem a obra, uma ligação à concepção de arte armorial, que agrega o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), bem como outras artes, tais como a música, a dança, o artesanato, o teatro, o pífano que acompanha os folhetos e as xilogravuras que ilustram as histórias do romanceiro, assim como outras formas de espetáculos populares.

Ariano Suassuna escreveu a peça *Auto da Compadecida* inspirado em histórias populares do Nordeste, pois ao elaborar uma obra através de textos recolhidos da tradição oral, o autor precisou completar lacunas, criar episódios, omitir passagens e unir cultura popular e erudita. “Encenada pela primeira vez em 1956 em Recife, logo em seguida, em 1957, a peça conquistou a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais”. O autor informa que no mesmo ano, *Auto da Compadecida* “foi publicada pela editora Agir, alcançando rapidamente diversas reimpressões” (SUASSUNA, 2008, p. 14).

Mantendo a consciência da inviabilidade em tornar clara algumas dicotomias, partindo do pressuposto de que as fronteiras entre os universos popular e erudito são fluidas e dinâmicas, a pesquisa indica caminhos que se leva a reconhecer os elementos da cultura popular nordestina, intrínsecos numa obra erudita.

O primeiro capítulo destaca a teoria crítica em torno do teatro, discutindo a relação deste com as outras artes, bem como a questão de gênero, para, então, chegar à comédia, que é o gênero predominante na peça em análise, apontando também a relação do teatro enquanto texto escrito e seus modos de representação. Percebeu-se, portanto, que não se poderia produzir um estudo aprofundado sobre a obra sem delinear as bases históricas da formação e expansão do teatro; dessa forma, foi necessário discutir as especificidades do moderno teatro brasileiro, ressaltando a significação deste para a arte e para a cultura do país; essa abordagem só foi possível após um estudo minucioso das ideias de críticos como Rosenfeld (1993), Magaldi (2008), Szondi (2001), Prado (1993), Reñones (2002), entre outros, que teorizaram e produziram críticas sobre a formação e o desenvolvimento do teatro no Brasil e no mundo.

Como o objeto de pesquisa possui as características voltadas ao cômico, foi importante discutir sobre a comédia. Para pesquisar sobre a comédia, tornaram-se imprescindíveis as reflexões do escritor moderno Albor Vives Reñones, que finalizou sua teoria em torno do teatro cômico, indicando que “pelo riso um grupo se compromete a uma mudança. Desde que esse riso vise a certo ‘algo mais’”. Revela, ainda, que a comédia que se compromete a determinada crítica e respectivamente à mudança, diferencia-se por ser um humor transformador e não alienante, pois o primeiro aponta alternativas, enquanto o segundo

ridiculariza na comparação mesquinha de melhores e/ou piores. Finaliza, declarando que fazer rir com tais objetivos é extremamente difícil.

Num estudo sobre a produção teatral de Suassuna, após a criação de *Auto da Compadecida*, as peças destacadas neste primeiro capítulo são as que foram construídas em um momento mais maduro do escritor e revelam fortes relações com fontes populares, bem como os aspectos eruditos de sofisticação intelectual. Além de recorrer à fonte popular, Ariano Suassuna recorre também às obras anteriores, ocasionando o entremez e a intertextualidade.

Desvelou-se a fortuna crítica de Ariano Suassuna, na qual envolve as suas principais peças. Dessa forma, destacaram-se textos críticos relacionados às principais obras do escritor, em especial, a peça *Auto da Compadecida*, explicitando as impressões de diferentes autores sobre o estilo de Suassuna e de seu posicionamento frente à arte, à cultura, aos problemas sociais e políticos do país, contemplando uma discussão que agrega tanto o valor estético da obra, como a aceitação desta pelo leitor/espectador.

O segundo capítulo foi construído a partir de uma abordagem mais específica sobre a obra, na qual abarca a relação da peça com vários segmentos da cultura popular nordestina. Dessa forma, julgou-se necessário explanar sobre o sertão como espaço de identidade dos cidadãos que o compõe e o reconstrói; esse processo de reconstrução se concretiza, principalmente, através das artes visuais, da Literatura, do teatro e da dança. Tais artes incorporam os aspectos geográficos e culturais deste lugar. Assim, reconheceu-se a necessidade de contextualizar o espaço nordestino para adentrar na obra *Auto da compadecida* de Ariano Suassuna, que o constitui como cenário do texto cênico, numa discussão sociocultural que provoca uma reflexão sobre o sertão.

No item “Teatro e cultura popular: experiências e diálogos” compreendeu-se que não é possível dar uma definição precisa de cultura popular, pois é algo em constante movimento e transformação; porém, apresentaram-se alguns aspectos de tradição e cultura com enfoque na cultura popular do Nordeste, bem como a relação desta com o teatro.

Nessa direção, é interessante retomar as ideias de Sérgio Buarque de Holanda sobre cultura popular, ao dizer que: “trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambientes muitas vezes desfavoráveis e hostis, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 1995, p.31). Acrescenta que embora muitas coisas tenham mudado desde 1930, o olhar sobre a cultura popular brasileira ainda conserva muitos resquícios desse tipo de visão. Ou seja, aquilo que tem qualquer influência indígena ou africana, que é o caso de quase todas as

manifestações espetaculares e artísticas populares tradicionais, ainda é visto, em grande parte, como cultura “menor”. Para desmistificar esse fato é que artistas, como Suassuna, vem lutando para manter a cultura do povo viva e cada vez mais enriquecida.

Para projetar a cultura popular para o cenário nacional, Suassuna lança mão de três elementos de grande relevância no ambiente nordestino, são eles: a Literatura de Cordel, as cantigas e as rezas, por isso integra essas manifestações em sua obra, reafirmando a importância desses elementos para a sua criação. Desse modo, dedicou-se parte dessa pesquisa para mostrar a integração de tais elementos na peça *Auto da Compadecida*.

O terceiro capítulo discute a construção da personagem popular em *Auto da Compadecida*. Para fundamentar essa temática recorreu-se a autores como: Pallottini (1989), Abreu (2010), Prado (2010), Gomes (2010) e demais autores de igual importância, pois se focou na importância da personagem no teatro e no cinema, bem como sua construção e caracterização no contexto dessas artes.

Numa condição *sine qua nom*, recorreu-se à teoria de Mikhail Bakhtin (2010) em vários momentos da pesquisa, especialmente ao livro “*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais*”. O teórico foi de essencial importância na construção do texto, pois suas contribuições ajudaram a delinear alguns aspectos dos personagens, bem como compará-los ao trapaceiro, o bufão e o bobo do teatro medieval.

Ao longo desta pesquisa, a leitura constante da obra e da literatura que a envolve, bem como os relatos do autor, contribuíram significativamente para uma maior compreensão dos detalhes que compõem o texto cênico. Muitas vezes, surgiram desafios de como aprofundar em determinados elementos, pois a obra pesquisada possui uma vasta sabedoria popular. O mergulho no universo criador do escritor Ariano Suassuna proporcionou uma viagem de inesperadas sensações e bons sentimentos, despertando para o cuidado de olhar para arte de uma forma desafiadora e inquietante.

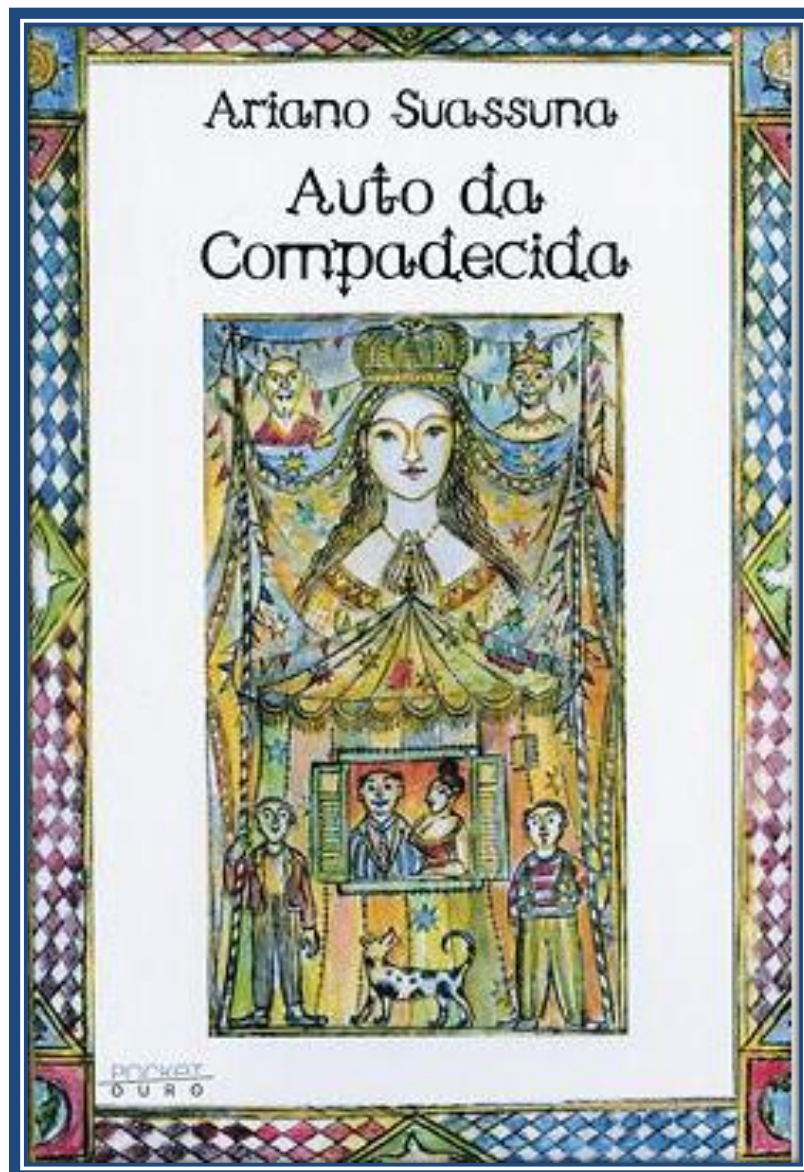


Fig.01 Capa do livro *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.



Fig. 02 Foto de Ariano Suassuna em 1955, ano em que escreveu *Auto da Compadecida*.

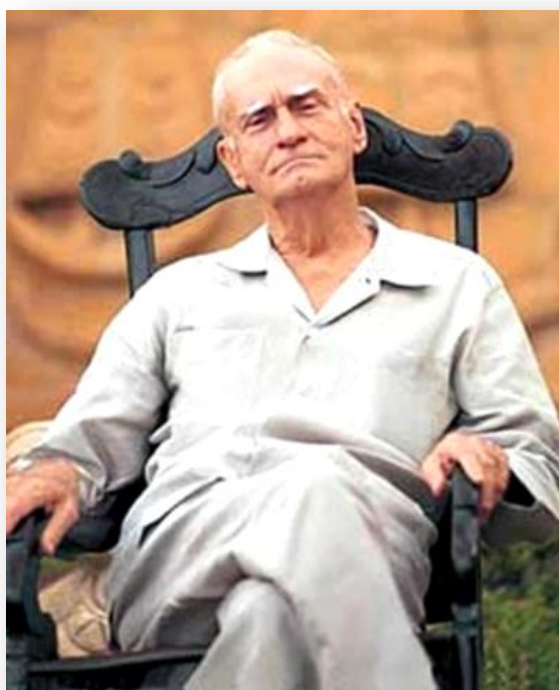


Fig. 03 Foto de Ariano Suassuna em 2011, aos 80 anos.

CAPÍTULO I

O teatro sempre foi visto como *locus* de ruptura do mundo tradicional, abrindo uma brecha para um “algo mais” que, por vezes, se sente, mas não se sabe onde está.
(Reñones).

1 O MODERNO TEATRO BRASILEIRO

Antes de desvelar apontamentos sobre a peça *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e aprofundar os estudos sobre os elementos da cultura popular intrínsecos na obra, faz-se necessário um preâmbulo sobre as especificidades do teatro, ressaltando a significação deste para a arte e para a cultura.

Dessa forma, só será possível uma abordagem sobre o moderno teatro brasileiro com um aporte teórico que inclui, principalmente, críticos como Anatol Rosenfeld (1993), Sábato Magaldi (2008), Peter Szondi (2001), Décio de Almeida Prado (1993), Albor Vives Reñones (2002), entre outros, pois revelam com perspicácia o desenvolvimento do teatro e problematizam questões pertinentes a esta pesquisa.

A teoria crítica em torno do teatro contempla uma abrangência histórica, filosófica e sociológica que não pode ser negligenciada, por isso não se deve estudá-lo sem adotar tais correntes de pensamento. Discutir-se-á a relação do teatro com as outras artes, bem como a questão de gênero para então chegar à comédia, que é o gênero da peça em análise, destacando também o estudo que contempla a relação do teatro enquanto texto escrito e seus modos de representação.

Desse modo, Anatol Rosenfeld (1993, p. 21) com sua inegável sensibilidade literária e aguda percepção crítica problematizou a relação entre literatura, peça e representação, ou seja, a questão do teatro enquanto texto e as suas formas de representação. O crítico estabelece que o teatro, longe de ser apenas veículo da peça, é instrumento a serviço do autor e da literatura, é uma arte de próprio direito, função da qual é escrita a peça. Esta, em vez de servir-se do teatro, é ao contrário, material dele. Para o autor, o teatro a incorpora como um dos seus elementos. O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura.

O autor acrescenta que o texto cênico, enquanto literatura torna-se teatro no momento em que é representado, quando os declamadores (que são as personagens), através da *metamorfose*, se transformam em personagens vivas (os atores). Na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra. A essência do teatro é, portanto, o ator transformado em personagem.

Rosenfeld (ibidem) reitera que o texto cênico, considerado literatura, é um dos elementos mais importantes do teatro; todavia, não o constitui, ou seja, o fenômeno fundamental do teatro é a metamorfose, o *mimus*, nada de literário, portanto. Há formas de teatro que não se apoiam em textos fixos e há teatro que nem sequer recorre à palavra. Porém, o autor admite que as relações entre palco e literatura ainda são complexas.

Décio de Almeida Prado (1993, p. 25) retoma as ideias de Antônio de Alcântara Machado que procurava pela brasilidade, aquela que fosse autêntica, moderna, e não a tradicionalista e saudosista; ele conduz a indagar, inclusive, qual seria o gênero de teatro apropriado para captar o que as camadas populares possuíam de mais genuíno, de mais recôndito e significativo. “Não o seduzem as companhias de primeiro plano, sempre dirigidas pelo brilhante ator patricio ‘fulano’ de quais faz parte a inteligente estrela ‘beltrana’, que caceteiam a gente com peçazinhas mal traduzidas e bobagens pseudo-indígenas”.

Ainda sob a fala de Machado, Prado (1993 p. 25) revela que ele dizia que dentro da matéria dramática, não seria difícil achá-la em profusão no próprio solo brasileiro, desde que nos dispuséssemos a cavar um pouco mais fundo, ultrapassando a camada superficial do pitoresco urbano e suburbano já explorado até a exaustão pela comédia de costumes. Declarava que “assuntos virgens para o palco é que não faltavam: a cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial”.

Prado (1993, p. 23) acrescenta que os únicos espetáculos teatrais que se pode frequentar no Brasil são o circo e a revista. Só nestes ainda tem criação. Não é que os poetas e autores de tais revistas e pantomimas saibam o que é criação ou conservem alguma tradição efetivamente nacional, porém as próprias circunstâncias da liberdade sem restrições e da vagueza desses gêneros dramáticos permitem aos criadores deles, as maiores extravagâncias. Criam, por isso, sem leis nem tradições importadas; criam movidos pelas necessidades artísticas do momento e do gênero, pelo interesse de agradar e pelas determinações inconscientes da própria personalidade. Tudo isto são imposições que levam à originalidade verdadeira e à criação exata.

Machado declarava que a salvação pelo popular é o que se pode tentar no teatro brasileiro. Que venham a “farsa grosseira, a comédia de costumes, os galãs de pé no chão, as ingênuas de subúrbio, o folclore, o samba, o carnaval, a feitiçaria, o vernáculo estropiado, os dramas do sertão”, o autor ressaltava ainda, que dentro desse cenário, aspectos como “flores de papel nos lustres, carapinhas, dentes de ouro, a fauna e o ambiente, graças e desgraças da *descivilização brasileira*” (PRADO, 1993, p. 24).

PRADO (1993, p. 30) destaca que “são surpreendentes as previsões de Antônio de Alcântara Machado, a lucidez com que ele previu a evolução dramática brasileira, a ponto de quase poder servir de guia para uma revisão da história do teatro brasileiro”. O tranco da integração ao universal foi realizado pelos comediantes, pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), pela importação maciça de encenadores europeus (mais de dez, entre alemães e belgas, poloneses e italianos), que atualizaram rapidamente as fórmulas modernas, do realismo (que não tinha ocorrido) no simbolismo, e do expressionismo ao Teatro Épico.

Dessa forma, “a iniciativa foi encontrar a velha comicidade farsesca preconizada por Antônio de Alcântara Machado. O riso popular, subindo do circo e da revista”, foi a chave para uma interpretação “genuinamente brasileira de textos brasileiros, servindo ainda, de passagem para a reavaliação de clássicos franceses e espanhóis” (PRADO, 1993, p. 25).

Pode-se dizer que desde 1940 os nossos autores vinham utilizando a prática, se não a teoria, da “salvação pelo popular”, dessa forma, Prado sintetiza essa transformação revelando que,

Nelson Rodrigues, em suas peças realistas, incorporou ao palco o bicheiro, a cartomante, o futebol. Dias Gomes e Jorge Andrade, o messianismo ingênuo e cruel das populações rurais marginalizadas. Gianfrancesco Guarnieri, o ítalo-brasileiro, o operário, a fábrica, a greve. Augusto Boal, o “José da Silva” anônimo, massacrado pela cidade. Ariano Suassuna, o cangaceiro, o amarelo, os heróis folclóricos, tratados por meio da técnica da pantomima circense (o narrador do *Auto da Compadecida* é um palhaço) e dos teatros de bonecos das feiras nordestinas. Não será todo o teatro brasileiro, com certeza, mas é uma de suas linhas fundamentais, sobretudo se considerarmos que esta enumeração não pretende ser exaustiva, podendo estender-se a outras peças e outros autores (*Pedro Mico*, de Antônio Callado, *Se correr o bicho pega*, de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar, *O santo milagroso*, de Lauro César Muniz, todo o ciclo brotado do Seminário de Dramaturgia do teatro de Arena) (PRADO, 1993, p. 25-26).

O teatro vem sendo historicamente marcado por transformações sociais e políticas, por isso deixa quase sempre seu sinal de protesto, incitando o desenvolvimento de uma

sociedade que necessita de constantes críticas devido aos conflitos que a desigualdade provoca. O espectador/leitor e alguns críticos clamavam por um teatro com mais brasilidade, que retratasse um país, cujos problemas sociais, políticos e econômicos fossem evidenciados, de forma cômica ou não.

1.1 A comédia

A própria dualidade deste mundo, dividido em alegre e triste, bom e mau, divino e demoníaco, certo e errado, proporciona uma arte que não se desvincula a esses paradoxos, com a comédia não poderia ser diferente, pois ela traz, à sua maneira cômica, uma crítica a comportamentos contraditórios, através de personagens carregados de sentimentos e postura ambígua, o que ocasiona um estranhamento, pois não são personagens definitivos, “talhados sob a pureza aristotélica”.

Sobre isso Reñones (2002, p.116) detalha que ao assumir a vida como o *oxímoro*, “palavra que vem do grego e é composta por duas palavras com sentidos opostos, a primeira *oxis* (oxu) e a segunda *mwros* (moros) a primeira significa contundente, agudo, penetrante e a segunda apagado, sem presença marcante”; a união de ambos causa certo estranhamento, mas é um estranhamento necessário para que se possa sair um pouco da pureza de ideias difundidas desde os pré-socráticos.

O autor acrescenta que a tragédia e a comédia são uma coisa só. E que Aristóteles conseguiu definir os limites do riso e da dor, e assume-se isso como fato, que esteve sempre presente no teatro. Porém, vários teóricos, contrariando essa ideia inicial aristotélica, vêm desmistificando esse fato, “repetiu-se Aristóteles, pela clareza que sua divisão permite, facilitando o entendimento dos eventos pela linearização destes”. Para Reñones “não se encontra no texto de Aristóteles qualquer traço de paradoxo, é como se desde sempre o homem tivesse pensado linearmente, sem a criação decorrente dos oxímoros” (IBIDEM, 2002, P. 116).

A comédia, como a tragédia, foram os meios que os gregos criaram para, em grupo, fazer essa superação lógica, foram os veículos para os paradoxos da existência e sofrimento humanos serem explicitados, e com essa concretização dramática, poderem servir de trampolim para um novo patamar, uma mudança.

Evidente que o pensamento está acostumado a rejeitar paradoxos; pensa-se e estimula-se o tempo todo a pensar linearmente, e, por isso, quando se lê a Poética, tem-se a impressão de que aquilo é tão claro que chega a ser óbvio e, por vezes, inquestionável. O pensar está formado sob a base aristotélica, a compreensão é dicotômica, o fato de na Poética a dor estar separada da alegria, faz-se um sentido profundo, afinal, é dessa concepção que se origina (REÑONES, 2002, p. 167).

Se algumas coisas podem ser compreendidas na lógica aristotélica, outras ficam bastante deturpadas com sua aplicação, uma delas é o teatro.

Aristóteles propôs a divisão dos gêneros, se pautou pela diferença de origens que imaginou que cada um dos gêneros teatrais teria. As já conhecidas definições, da tragédia derivada dos ditirambos dionísíacos e a comédia, dos cantos fálicos, sem nada em comum no berço, indicam uma concepção que acredita na pureza de gêneros. Desde o início, cada gênero teria uma origem distinta. Tampouco no seu desenvolvimento e seus objetivos haveria miscelânea, visto que enquanto a primeira tratava do que havia de nobre e elevado nas ações humanas, a segunda se restringiria ao que de baixo e risível o homem podia fazer.

Ao estipular uma divisão entre os gêneros trágico e cômico a partir de sua origem, Aristóteles os separou de forma irreconciliável, tratando-os como opostos contraditórios. Como se tivesse sido possível uma não miscigenação durante seu desenvolvimento; como se não houvesse trocas entre os gêneros, e, pior, como se ambos não tivessem vindo do mesmo início. O fato é que, para Renones (2002), “a comédia está intimamente relacionada com a tragédia”.

A comédia depois de Aristóteles tornou-se representante do menos nobre. Tendo sido definida como gênero em que se imitam ações de pessoas inferiores, no que têm de risível, com isso estava aberto o flanco pelo qual todo o desenvolvimento posterior se deu: comédia como o que não comporta dor nem seriedade.

Por muito tempo a comédia se apresentava no nível de exclusão, ridicularização de um bode expiatório, imbecilização da plateia. Apenas atendendo às exigências de cada época, e uma boa maneira de se faturar dinheiro, pois as peças tinham boa aceitação devido aos *clichês* que possuíam (REÑONES, 2002).

Após ideias mais contemporâneas às revoluções epistêmicas em torno do teatro, a comédia passa a ser compreendida como uma coisa séria. “Não no tratamento do tema, visivelmente irônico, sarcástico, ou cínico, mas no objetivo final do espetáculo, de levar o espectador a outra possibilidade de compreensão do conflito, ocasionando a catarse cômica” (REÑONES, 2002, p. 171).

É importante ressaltar que a crítica na comédia, produzida por Aristófanes, apontava sempre para outra condição, dando soluções ou possibilidades distintas daquelas que se viviam; não existiu na comédia aristofânica a crítica irresponsável, seu senso crítico aguçado estava sempre engajado em apontar alguma mudança. Suassuna assim como Aristófanes, realiza uma dramaturgia cômica com cenas inesperadas e surreais para alcançar um fim, traz uma crítica social com esperança de transformação nas situações demonstradas, principalmente no que se refere à situação de pobreza e desigualdade social em que as pessoas do sertão nordestino estão submetidas. Neste caso, a comédia é o que poderíamos chamar de visão cômica do conflito.

Nas peças aristofânicas como em muitas peças de Suassuna, o herói é sempre um anti-herói. Simples, por vezes com raciocínio próximo ao senso comum mais básico, ele não convida o espectador a invejá-lo ou desejar ser igual a ele. Ao contrário, muitas vezes o herói é aquele por quem não se sente tocado, nem inclinado a acreditar que possa alcançar sua meta. Seus métodos de ação para obter o que deseja são atípicos. Começando pelos inusitados e terminando pelo absurdo. Por mais simplório que seja, o herói acaba sendo-nos simpáticos (no sentido etimológico de que com ele *sofremos juntos*) ele representa a todos, ao fim das contas, naquele que também é desejo do espectador. E exatamente por ser simplório, pode-se aproximar dele com mais carinho e serenidade que do herói trágico, sempre altivo, ao qual se admira, mas nem sempre se pode chegar perto. O herói é, então,

o membro do grupo que consegue, por suas razões e falas, ser o representante daquele grupo, dando voz não apenas à sua história pessoal, mas a uma história, a um momento, a um conflito que o ultrapassa, que é daquele grupo. Abre-se a possibilidade de ver o intransponível como possível, e aqui a catarse cômica se diferencia da trágica à medida que esta nos coloca perante a nossa impotência e aquela a nossa capacidade (REÑONES, 2002, p. 179).

Reñones (2002, p. 177) detalha que “o relaxamento proporcionado pelo teatro cômico permite trabalhar melhor com o conflito vivido, diminuindo a tensão do campo e trazendo um distanciamento”. Recupera-se a possibilidade de cogitar do que não se tem, mas se deseja, uma vez que se pode imaginá-lo. Reconhece-se o que se perde ficando na situação atual, e o que se ganharia com o advento desejado. Receita para a catarse cômica. Reitera que,

O teatro sempre foi visto como *locus* de ruptura do mundo tradicional, abrindo uma brecha para um “algo mais” que, por vezes, se sente, mas não

se sabe onde está. Por isso não é de se estranhar que este irracional esteja presente, tanto no desejo como no temor. O contrato de trabalho com qualquer grupo que deseje, mediante a arte e a criação, encontrar formas flexíveis de lidar com situações cotidianas, estabelece o aqui-e-agora como referencial quase onírico, um verdadeiro convite para a criação (REÑONES, 2002, p. 178).

Por fim, devem-se destacar duas premissas importantes da criação cômica, também utilizada por Aristófanes:

- Toda ação artística se refere ao presente momento, mesmo quando usa referencial de histórias antigas ou do futuro, de povos distantes ou culturas diferentes. O que se usa como base para a construção artística é sempre associado ao momento presente.
- O processo de lidar comicamente com o tema sempre utiliza um misto de distanciamento (da realidade concreta, dos modos de resolução conhecidos, do herói, etc) e de enfrentamento, que nunca se dá de frente, mas pelos flancos menos protegidos e enrijecidos pelo tempo de defesa (IBIDEM, 2002, p. 180).

Renões (2002, p. 187) finaliza sua teoria em torno do teatro cômico propondo a seguinte reflexão, “pelo riso um grupo se compromete em uma mudança. Desde que esse riso vise a certo ‘algo mais’” [grifo do autor].

O que diferencia o humor transformador do alienante “é exatamente a possibilidade que o primeiro tem de apontar alternativas, enquanto o segundo enfia o dedo no outro”, ridicularizando-o na comparação mesquinha de melhores e/ou piores. O fazer rir como objetivo é extremamente difícil (IBIDEM, 2002, p. 187).

Um teatro, enquanto atual e popular, não pode deixar de preocupar-se com os problemas e angústias do povo. Deve ter, antes de tudo, o objetivo de defender os interesses do povo e de, por conseguinte, apresentar, interpretar e analisar a realidade criticamente, visando à conscientização do seu público. Tal conscientização, interpretação e análise da realidade dependem em parte do tipo dos personagens centrais (ROSENFELD, 1982, p. 42).

A seriedade da comédia reside no fato de almejar muito mais que o riso para desabafar e aliviar as tensões do dia-a-dia. O riso da comédia é, quando transformador, um riso comprometido com dois universos tratados desde muito tempo com distanciamento. No universo cartesiano que se repete sem pensar, alegria não tem a ver com a dor, mas este é o paradoxo que a comédia criativa pode propor, este é o oxímoro que implica transformação.

1.2 Ariano Suassuna e o teatro

Pode-se dizer que o teatro escrito por Ariano Suassuna ganhou uma ascensão na leitura, na popularidade e no âmbito de pesquisas científicas de nível acadêmico. São inúmeros os trabalhos, cujas temáticas envolvem as peças teatrais e demais obras do escritor paraibano, isso demonstra parte de sua representatividade para os estudos literários e para a Cultura brasileira. Nessa direção, convém ressaltar as principais peças teatrais que o dramaturgo produziu e detalhar os aspectos relevantes de seu comprometimento com a expansão e desenvolvimento do teatro brasileiro.

Vassalo (1993, p.17) revela que o conjunto da obra dramática madura de Ariano Suassuna é “abordado sob um ponto de vista integrador”, pois possibilita analisar tanto o “aporte da cultura popular quanto da erudita, através do rastreamento e da identificação dos temas, dos modelos formais e das matrizes textuais, inserindo-os nos diferentes veios da tradição ocidental”.

As peças destacadas a seguir foram construídas num momento mais maduro do escritor e revelam fortes relações com fontes populares, bem como os aspectos eruditos de sofisticação intelectual. São elas: *Torturas de um coração*. 1951. 1 ato; *O castigo da soberba*. 1953. 1 ato; *O rico avarento*. 1954. 1 ato; *Auto da Compadecida*. 1955. 3 atos; *O casamento suspeito*. 1957. 3 atos; *O santo e a porca*. 1959. 3 atos; *O homem da vaca e o poder da fortuna*. 1958. 1 ato; *A pena e a lei*. 1959. 3 atos; *Farsa da boa preguiça*. 1960. 3 atos; *As conchambranças de Quaderna*. 1987. 3 atos.

Na tabela 1, nota-se que além de recorrer à fonte popular, Ariano Suassuna recorre também à suas obras anteriores, ocasionando o entremez e intertextualidade.

Tabela 1 – Relação das Fontes de Ariano Suassuna

Fonte popular	Entremez	Peça
Ato I - <i>O enterro do cachorro</i> (folheto) Ato II - <i>História do cavalo que defecava dinheiro</i> (folheto) Ato III - <i>O castigo da soberba</i> (folheto) - <i>A peleja da alma</i> (folheto)	<i>O castigo da soberba</i>	<i>Auto da Compadecida</i>

Ato I - <i>O preguiçoso</i> (mamulengo) Ato II - <i>História do macaco que perde nas trocas o que ganha.</i> - <i>romance do homem que perde a cabra</i> (conto popular) - <i>O homem da vaca e o poder da fortuna</i> (folheto) Ato III - <i>O rico avarento</i> (mamulengo) - <i>São Pedro e o queijo</i> (conto popular)	<i>O homem da vaca e o poder da fortuna</i> <i>O rico avarento</i>	<i>Farsa da boa preguiça</i>
<i>Mamulengo</i>	<i>Torturas de um coração</i>	<i>A pena e a lei</i>
<i>Personagem de folheto</i>		<i>O casamento suspeito</i>
Fonte erudita: <i>Aulularia</i> (Plauto) <i>L'avare</i> (Molière)		<i>O santo e a porca</i>
Ato I - <i>Caso verídico</i> Ato II - <i>Caso verídico</i> Ato III - <i>A caseira e a Catarina</i> (entremez)	<i>O caso do coletor assassinado</i> (narrativa) <i>Casamento com cigano pelo meio</i> (narrativa) <i>O processo do diabo</i> (entremez)	<i>As conchambranças de Quaderma</i>

Fonte: Vassalo (1993, p.21-22).

A autora ressalta que algumas peças anteriores a essas destacadas em sua análise não foram mencionadas por não coadunarem com o modelo de teatro maduro do escritor Ariano Suassuna, ele mesmo revela, em entrevista com Maria Ignez Novais (1976) que já tentara um teatro ligado ao “Romanceiro”, um teatro mais poético do que realista, mas não era, ainda, o que ele queria, de modo que em 1955, retomava o caminho do romanceiro e, com *Auto da Compadecida*, fazia a primeira experiência satisfatória, daquilo que seria, daí em diante, o seu caminho. (apud VASSALO, 1993, p. 22).

Pode-se destacar que *Auto da Compadecida* é um marco na maturidade e criatividade do dramaturgo, e assim, nasce outro Suassuna, mais seguro, criativo e autêntico.

Declara ainda que foi somente em 1955, com o *Auto da Compadecida*, que realizou pela primeira vez uma experiência satisfatória de transpor para o teatro os mitos, o espírito e

os personagens dos folhetos e romances, aos quais se devem sempre associar seus “irmãos gêmeos”, os espetáculos teatrais nordestinos, principalmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo.

A essência do dramaturgo paraibano está intimamente ligada à concepção da arte armorial. O seu projeto estético possui uma ponte que o leva até o romanceiro popular, e nela está a origem de sua criação erudita, dramatizando as narrativas dos folhetos e amalgamando-as com certas tradições formais do teatro cristão ocidental. Com uma obra aparentemente regional, o escritor cria uma arte universal, submerso na raiz popular.

Com inspiração em histórias populares do Nordeste, Ariano Suassuna escreveu a peça *Auto da Compadecida*; tomou por base textos recolhidos da tradição oral e com eles construiu sua peça, completando lacunas, criando episódios, omitindo passagens, unindo cultura popular e erudita. “Encenada pela primeira vez em 1956 em Recife, a peça conquistou a medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais em 1957”. O autor informa que no mesmo ano, *Auto da Compadecida* “foi publicada pela editora Agir, alcançando rapidamente diversas reimpressões” (SUASSUNA, 2008, p. 14-188).

Hoje, a obra *Auto da Compadecida* é uma peça reconhecidamente importante do teatro moderno brasileiro, prestigiada pela crítica, virou minissérie de televisão e ganhou três versões para o cinema: *A Compadecida* (1969), *Os Trapalhões no Auto da Compadecida* (1987) e *O Auto da Compadecida* (2000) e a minissérie *O Auto da Compadecida* (1999); transposta para essas mídias, a obra tornou-se ainda mais conhecida, projetando também seu autor e a cultura popular nordestina para o cenário nacional.

Mas será que o reconhecimento da peça *Auto da Compadecida*, do escritor Ariano Suassuna aconteceu instantaneamente? Será que a aceitação da peça foi simples e os aspectos que a compõe foram absorvidos com facilidade? E ainda, ao utilizar os folhetos de cordel em sua obra, não configurou uma espécie de plágio aos olhares desavisados? Valendo questionar também, se o escritor sofreu duras consequências ao elaborar críticas a alguns membros ambiciosos e pretensiosos da igreja católica? Como o público lançou seu olhar para uma peça com elementos marcadamente regionais e de um escritor, até então, periférico?

Todos esses questionamentos já possuem respostas, mas provocam reflexões em torno de uma realidade do passado, na qual a obra foi divulgada e seu autor sofreu as agruras de apresentar uma peça inovadora e que ao mesmo tempo remonta a tradição nordestina, mas atualmente, *Auto da Compadecida* tem um espaço garantido no cânone, e seu autor (ainda vivo) é membro da Academia Brasileira de Letras.

Nesse aspecto, convém lembrar um fato contado e recontado pelo escritor Ariano Suassuna e que Braulio Tavares, no prefácio intitulado *Tradição popular e recriação no Auto da Compadecida*, registra da seguinte forma:

Reza a lenda que certa vez um crítico teatral abordou Ariano Suassuna e o inquiriu a respeito de alguns episódios do *Auto da Compadecida*. Disse ele: “Como foi que o senhor teve aquela ideia do gato que defeca dinheiro?” Ariano respondeu: “Eu achei num folheto de cordel” O crítico: “E a história da bexiga de sangue e da musiquinha que ressuscita a pessoa?” Ariano: “Aquilo eu tirei do outro folheto”. O outro: “E o cachorro que morre e deixa dinheiro pra fazer o enterro?” Ariano: “Aquilo ali é do folheto, também” O sujeito impacientou-se e disse: “Agora danou-se mesmo! Então, o que foi que o senhor escreveu?” E Ariano: “Oxente! Escrevi foi a peça!” (SUASSUNA 2008, p. 179) [grifo do autor].

Suassuna remonta a cultura popular através de três textos-fonte da Literatura de cordel e nota-se a interferência da cultura popular que se constitui no ambiente nordestino e que revela muito de sua gente.

Desse modo, Braulio Tavares reitera que, *Auto da Compadecida*, como as demais comédias teatrais de Ariano Suassuna, “procura recuperar e reproduzir mecanismos narrativos da comédia medieval e renascentista da Europa e da comédia popular do Nordeste”. Um aspecto importantíssimo desse tipo de teatro é o seu caráter tradicional e coletivo, “no qual a fidelidade a uma tradição é tão importante quanto à originalidade individual - ou mais até - e onde o autor não julga que escreve por si só, mas com a colaboração implícita de uma comunidade inteira”. Note-se que Suassuna não pediu emprestadas cenas de outra peça de teatro, mas sim episódios narrados em verso nos romances populares. “O episódio é transposto do verso para a prosa, da narrativa indireta para a encenação direta” (SUASSUNA, 2008, p. 179).

Quanto à intertextualidade observada em seu texto, Suassuna diz que “o primeiro dever, elementar, de justiça, dessas pessoas que como eu bebem na fonte popular, no folheto de Cordel, é citar a fonte. E, em segundo lugar, se for o caso, respeitar os direitos autorais” (REVISTA PREÁ, 2005, p. 68). O escritor não deixa de dizer que várias histórias representadas em *Auto da Compadecida* são inspiradas em fontes populares e em Literatura de Cordel e que demonstra profundo respeito por estes textos e seus criadores, reconhecendo-os como parte principal de sua obra.

Por muito tempo, a cultura popular sofreu o desprezo da crítica e demorou a ser reconhecida como parte integrante da cultura geral, desmistificando, assim, o fato de ser

inferior à cultura erudita. O mesmo ocorre na Literatura, que por trás de sua definição, segundo Márcia Abreu (2006), está um ato de seleção e exclusão, cujo objetivo é separar alguns textos em circulação. O critério de seleção, segundo boa parte dos críticos, é a *literariedade* imanente aos textos, ou seja, afirma-se que os elementos que fazem de um texto qualquer uma obra literária são internos a ele e dele inseparáveis, não tendo qualquer relação com questões externas à obra escrita, tais como o prestígio do autor ou da editora que o publica, por exemplo. Entra em cena a difícil questão do valor, que tem pouco a ver com os textos e muito a ver com posições políticas e sociais.

Sendo assim, Abreu (2006, p. 40) indica que para resolver esse problema, recorre-se à adjetivação do substantivo *literatura*, criando o conceito de *Grande Literatura* ou de *Alta Literatura* ou de *Literatura Erudita* – sempre com maiúsculas – para abrigar aqueles textos em que também se encontram características literárias, mas que não se quer valorizar. Para esses, reservam-se outras expressões, também adjetivadas: *literatura popular*, *literatura infantil*, *literatura feminina*, *literatura marginal*... Para que uma obra seja considerada grande literatura, ela precisa ser declarada literária pelas chamadas “instâncias de legitimação”.

As “instâncias de legitimação” são as universidades, os jornais, as revistas especializadas; uma obra só fará parte do seleto grupo da Literatura quando for declarada literária por uma ou várias dessas instâncias de legitimação. Esse esclarecimento que Márcia Abreu aponta ao discutir o processo em que uma obra é submetida para ser considerada literária destaca a importância e a significação da crítica sob uma obra, que pode ser desastrosa ou não. No caso da obra *Auto da Compadecida*, apesar do estranhamento que causou pelos aspectos apontados no início deste texto, agradou ao público e, mesmo burlando os critérios críticos em vigor, teve uma aceitação considerável no meio literário por constituir elementos inovadores e criativos.

1.3 A fortuna crítica de Ariano Suassuna: principais peças

Propõe-se, nesse item, mostrar alguns textos críticos relacionados às principais obras de Ariano Suassuna, em especial, a peça *Auto da compadecida*, destacando as impressões de diferentes autores sobre o estilo de Suassuna e de seu posicionamento frente à arte, à cultura, aos problemas sociais e políticos do país. Porém, sabe-se que o crítico vai além dessas

questões, ele desenvolve uma discussão que contempla o valor estético da obra, bem como sua aceitação por parte do leitor/espectador. É importante destacar que este último é sempre o melhor crítico e neste aspecto, Ariano Suassuna se destaca por sua popularidade e receptividade.

Santos (2010, p.87) destaca que na crítica literária o objeto de estudo, como se diria em termos científicos, sempre foi um super-sujeito (um poeta, um romancista, um dramaturgo) face ao qual o crítico não passa de um sujeito ou autor secundário. É certo que, em tempos recentes, o crítico tem tentado sobressair no confronto com o escritor estudado a ponto de se poder falar de uma batalha pela supremacia travada entre ambos. Mas porque se trata de uma batalha, a relação é entre dois sujeitos e não entre um sujeito e um objeto. Mas, na verdade, cada um é a tradução do outro, ambos criadores de textos, escritores em línguas distintas, ambas conhecidas e necessárias para aprender a gostar das palavras e do mundo.

É preciso concordar com Santos nessa última definição sobre o crítico quando diz que “*cada um é a tradução do outro, ambos criadores de textos, escritores em línguas distintas, ambas conhecidas e necessárias para aprender a gostar das palavras e do mundo*”, uma definição sensata que leva à conclusão de que escritor e crítico literário são de suma importância no contexto da arte.

Há inúmeros textos críticos que envolvem as obras de Ariano Suassuna, por isso restringir-se-á aos textos de maior relevância no âmbito da pesquisa; assim, Anatol Rosenfeld (1993, p.157 e 158), em seu livro *Primas do teatro*, declara que “bem diverso é o teatro de Ariano Suassuna que obteve êxito internacional com *Auto da Compadecida*”. Revela que nenhuma de suas outras obras – comédias, farsas, autos de tradição medieval – teve por ora repercussão semelhante. A peça mencionada, cuja versão cinematográfica foi bem recebida, apoia-se na tradição católico-didática dos fins da Idade Média, dos milagres e dos famosos autos de Gil Vicente. É a essa tradição principalmente, não tanto à influência de Claudel e ainda menos de Brecht, que a peça certamente deve seu caráter épico e o jogo dirigido ao público, jogo acentuado pela intervenção de um comentador e pelos aspectos fortemente circenses e populares.

O autor define que uma grande cena, que representa o tribunal celeste e na qual a virgem Maria se compadece dos pecadores, retoma uma velha tradição do teatro cristão. Suassuna critica na peça, com humor saboroso, a simonia e outros pecados do clero, partindo de uma posição decididamente religiosa. Tanto em *A Compadecida* como em outras peças conseguiu fundir, de um modo extremamente feliz, o legado católico, os intuitos de crítica social e o folclore nordestino.

Rosenfeld traz uma crítica positiva relacionada à peça *Auto da Compadecida*, legitimando sua importância no contexto em que foi apresentada ao grande público, detalha os elementos mais importantes da obra, revelando a sua essência e o solo fértil em que foi criada, tais como a "tradição católico-didática dos fins da Idade Média, dos milagres e dos famosos autos de Gil Vicente" (1993, p. 158).

Suassuna, assim como Maiakovski, considera o circo um espetáculo terrestre, sem subentendidos simbólicos e propôs-se infundir-lhe os esquemas e o pathos do cartaz, transformando os palhaços em máscaras sociais, diversamente dos outros futuristas, ele procurou nas atrações do circo e nas arlequinadas dos clowns uma trama não objetiva de linhas e cores, uma essência exótica e fabulosa, mas serviu-se da pista para nela versar os resplandecentes personagens e de suas caricaturas políticas (REPELLINO, 1971, p.09).

A obra *Auto da Compadecida* é narrada por um palhaço, cuja função é metateatral. Este palhaço que permeia a história e anuncia a peça é uma recriação de Ariano Suassuna, pois na infância em Taperoá conheceu o palhaço Gregório, do circo Stringhini, que o encantou e inspirou esse personagem que o escritor apresenta na peça como “*grande voz*”. E que começa polemicamente dizendo: “*Auto da Compadecida! O julgamento de alguns canalhas, entre os quais um sacristão, um padre e um bispo, para exercício da moralidade*” (SUASSUNA, 2008, p. 15).

Mais uma vez, através do palhaço, o escritor recorre à infância para fomentar sua criação, assim retoma-se ao pensamento de Cândido que disse ser possível entender e avaliar a obra de um determinado escritor através de suas experiências na infância (CANDIDO, 2006).

Vê-se na cena inicial do primeiro ato que o palhaço dá voz ao escritor Suassuna ao dizer que está representando-o na peça:

Toque de clarim.

PALHAÇO

Ao escrever esta peça, onde combate o mundanismo, praga de sua igreja, o autor quis ser representado por um palhaço, para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia. Ele não tinha o direito de tocar nesse tema, mas ousou fazê-lo, baseado no espírito popular de sua gente, porque acredita que esse povo sofre e tem direito a certas intimidades. (SUASSUNA, 2008, p. 16)

O Palhaço representa um papel como o de Corifeu ao anunciar a peça e dialogar com os atores e espectadores, mas o palhaço vai além ao dizer que está representando também o autor e declara que o escritor quis ser representado por um palhaço “*para indicar que sabe, mais do que ninguém, que sua alma é um velho catre, cheio de insensatez e de solércia*”, isto nada mais é que um trecho fora do enredo dramático em que as ideias e as intenções ficam claramente expressas. Assim, observa-se a importância dessa figura milenar na peça: o palhaço (SUASSUNA, 2008, p. 16). De forma que ele inicia e encerra a peça, e finaliza da seguinte maneira:

PALHAÇO

A história da *Compadecida* termina aqui. Para encerrá-la, nada melhor do que o verso com que acaba um dos romances populares em que ela se baseou:

*Meu verso acabou-se agora,
minha história verdadeira.
Toda vez que eu canto ele,
vêm dez mil-réis pra algibeira.
Hoje estou dando por cinco,
talvez não ache quem queira.*
(SUASSUNA, 2008, p. 177).

A cultura nordestina deixa marcas profundas na vida e nas criações de Ariano Suassuna. *Auto da Compadecida* é resultado da união entre a cultura popular e erudita, “levando traços pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade” (CANDIDO, 2006, p. 195).

Retomando Ligia Vassalo, uma das maiores estudiosas das obras de Suassuna, em seu livro *O Sertão Medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna*, recorda a construção das principais peças de Ariano Suassuna e elabora uma teoria crítica em torno das seguintes peças do autor: *Auto da Compadecida*, *Farsa da boa preguiça*, *A pena e a lei*, *O casamento suspeito*, *O santo e a porca*, detalhando suas construções e repercussões no cenário brasileiro.

A escritora ressalta que *Auto da Compadecida* (1955) é a mais festejada das peças de Ariano Suassuna, “escrita em prosa, é também aquela que, tanto pelo aspecto religioso quanto pelo temático, deita raízes mais fundas na tradição cultural do Ocidente transmitida através do romanceiro, como se vê observando suas fontes temáticas”. Detalha que suas matrizes “são os

folhetos populares e um entremez do autor, *O castigo da soberba* (1953). Religioso e sério, este é todo cantado em verso de sete sílabas rimado aos pares, como no cancionero medieval e no nordestino” (VASSALO, 1993, p. 85).

Vassalo (1993, p. 86) esclarece que em relação ao primeiro ato de *Auto da Compadecida*, além de transpor o texto narrativo para o dramático, Suassuna empreende “operações de desdobramento e duplicação das sequências do folheto, bem como procede a diversas intercalações”. No segundo ato a estrutura narrativa do texto popular é conservada, apesar da intercalação das mentiras de Chicó ou do dilatamento de certos episódios em detrimento de outros. Algumas modificações visam a integrar as três histórias populares originalmente independentes, num procedimento típico do dramaturgo. Evidencia que

na produção literária de Ariano Suassuna configuram-se inúmeros espaços intertextuais. Residem nos vários planos e níveis de intersecção das diversas instâncias em que o artista reelabora suas fontes: sequências narrativas, estruturas formais, cenas, motivos, temas...resultam de intenso diálogo com enunciados outros, de tal sorte que sua obra se revela um palimpsesto. (VASSALO, 1993, p. 81)

Outro crítico importante para este estudo é Sábato Magaldi (2008), que em seu livro *Moderna Dramaturgia Brasileira* traz uma historiografia linear sobre os eventos teatrais de grande relevância no contexto brasileiro, enumerando, numa sequência lógica temporal, os autores e obras que se destacaram ao longo do século. Dessa forma, dedica um capítulo de seu livro à Ariano Suassuna; apesar do texto dar um enfoque especial à peça *A pena e a lei* designando-a como *Auto da Esperança*, Magaldi menciona *Auto da Compadecida*, numa condição *sine qua non*, obra considerada de maior destaque dentre as criações de Suassuna, por isso não é possível falar de uma sem se remeter à outra, lembrando que *A pena e a lei* é posterior à *Auto da Compadecida*.

Magaldi destaca que Ariano Suassuna é fiel ao processo de proclamar para o público as intensões que o movem, diz que ele dissolve a pureza tradicional dos gêneros ao inscrever a obra como “tragicomédia lírico-pastoril, drama cômico em três atos, farsa de moralidade e facécia de caráter bufonesco” (2008, p. 69).

Em seguida, revela que de certa forma, Suassuna se desculpa antecipadamente por colocar, no terceiro ato, Cristo entre as personagens e por se passar a cena no céu, ele leva Cheirosa (personagem da peça *A pena e a lei*) a afirmar “Vão dizer que você não tem mais imaginação e só sabe fazer agora o *Auto da Compadecida*” (IBIDEM, 2008, p. 69).

O autor (2008, p. 69) reitera que é louvável a coragem que permitiu a Ariano Suassuna não “atemorizar-se ante a retomada parcial de um recurso cênico; ele proporcionou a realização do seu texto mais complexo e maduro. E enriqueceu o repertório brasileiro com uma inegável obra-prima”, referindo-se a *Auto da Compadecida*.

Magaldi (2008, p. 70), assim define a essência do teatro suassuniano:

O mecanismo teatral posto em prática encontra perfeita equivalência no universo religioso. Mais uma vez e de forma brilhante, o palco resume aquele “gran teatro del mundo”, microcosmo simbolizador da história humana, quando o homem pergunta o significado de sua presença na terra. Teatro e transcendência estão aí admiravelmente fundidos. A gradação no estilo do desempenho tem elevado objetivo didático. O homem, como criador em termos terrenos, constrói os seus bonecos, esse teatro de mamulengos que preenche o primeiro ato. Como criatura esculpida pela divindade, ele participa também da imperfeição terrena, depois que o primeiro homem marcou a sua estirpe com o pecado original. De acordo com o cristianismo, cujo espírito sustenta o dramaturgo e o texto, apenas a morte resgata o homem da parcela de culpa que identifica o tempo da encarnação. Daí, se o segundo ato visualiza na maneira de representar a dualidade da natureza humana, o terceiro libera o homem das contingências materiais e o devolve na pureza da sua face divina ao diálogo com o criador. É perfeita a correspondência entre a materialização cênica e o intuito apologético fundamental [grifo do autor].

O crítico revela que a “consistência cômica ganha com o amadurecimento literário de Ariano Suassuna”. Refere-se também “ao universo genérico de símbolos em que Ariano Suassuna acrescentou aquilo que se pode considerar sua obsessão de natureza religiosa e social”. O personagem Padre Antônio, velho e surdo e Benedito como preto (personagens de *A pena e a Lei*), testemunham um preconceito que o *Auto da Compadecida* havia enfrentado, mostrando Manuel – cristo negro. Vale-se, assim, “o artista popular daquilo que os eruditos chamam de “arte comprometida”, lançando mão deste veículo para gritar ao público as qualidades e o desassombro daqueles que são humilhados na vida real” (2008, p. 72).

Acrescenta ainda que

o gosto de pintar seres frágeis e pecadores, Ariano Suassuna se liga a uma das características da ficção moderna, nutrida de preferência pelo anti-herói. No caso da maioria dos escritores, essa opção se prende ao conceito de um homem-objeto, determinado por um jogo de forças superiores. Quanto ao dramaturgo brasileiro, o procedimento se explica pela aceitação da precariedade da natureza humana, de cujo estofo participa irrevogavelmente a própria destruição, não era sem motivo que o *Auto da Compadecida* findava pela misericórdia divina perdendo o imenso batel de pecadores, ante a interveniência milagrosa de Nossa Senhora. O autor relaciona os

planos divino e humano, e engloba-os no juízo final sobre a própria criação (IBIDEM, 2008, p. 72).

Magaldi (2008, p. 75) encerra o capítulo de seu livro, revelando a síntese da criação de Suassuna, são elas: “fontes populares e de exigente inspiração erudita, *Commedia dell’Arte* e auto sacramental, sátira de costumes e arguta mensagem teológica, herança de valores tradicionais e saída para uma vigorosa dramaturgia coletiva”. Finaliza seu texto com uma declaração elegante à obra de Suassuna, diz que a obra “honra seu autor e a inventividade da literatura dramática brasileira”.



Fig.04 Primeira encenação da peça *Auto da Compadecida*



Fig. 05 Cena do filme *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes com os atores Matheus Nartchergaele (João Grilo) e Selton Melo (Chicó).

CAPÍTULO II

Nenhuma pátria pode existir sem poesia popular. A
poesia não é senão o cristal em que uma
nacionalidade pode se espelhar, é a fonte que traz à
superfície o que há de verdadeiramente original na
alma do povo.
(Söderhjelm)

2 AUTO DA COMPADECIDA E A CULTURA POPULAR NORDESTINA

Auto da Compadecida foi escrita com base em romances e histórias populares do Nordeste; essa informação é posta pelo próprio autor no texto inicial da peça, pois se observa a inserção da obra neste imaginário popular, por meio da intertextualidade entre o fragmento do folheto *O dinheiro* de Leandro Gomes de Barros, do romance anônimo *História do cavalo que defecava dinheiro*, obra popular recolhida por Leonardo Mota, e do auto popular anônimo *O castigo da soberba*, recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Souza.

Suassuna deixa claro que seu teatro é mais próximo dos espetáculos de circo e da tradição popular. Por essa razão, declara que “a encenação dessa peça deve seguir a maior linha de simplicidade, dentro do espírito em que foi concebida e realizada” (SUASSUNA, 2008, p. 14).

Nesse aspecto, explicita que sua peça revisita um cenário circense, antecipando que o que se verá mais adiante é uma peça com cenas hilariantes e divertidas, mas o que não se antecipa é que a história, apesar de cômica, faz uma crítica aos aspectos convencionais da igreja e a outros aspectos sociais, bem como à constituição da família, à infidelidade, à desigualdade e, principalmente, à malandragem.

Por se tratar de uma comédia, Suassuna não mede esforços em arrancar risos de seus leitores/espectadores, trazendo cenas pitorescas, com uma linguagem requintada e bem elaborada. Um texto, incontestavelmente criativo, numa significância simples, porém muito bem construído. Então, é importante destacar que:

Estas figuras que riem, elas mesmas são também objeto de riso. Seu riso assume caráter público da praça do povo. Elas restabelecem o aspecto público de representação, pois toda a existência dessas figuras, enquanto tais, está totalmente exteriorizada, elas, por assim dizer, levam tudo para a praça, toda a sua função consiste nisso, viver no lado exterior (é verdade que não é a sua própria existência, mas o reflexo da existência de um outro; porém elas não têm outra). Com isso cria-se um modo particular de exteriorização do homem por meio do riso paródico (BAKHTIN, 2010, p.276).

A obra de Suassuna retoma as características das manifestações populares do período da Idade Média até início do Renascimento, pois, naquele período, a percepção carnavalesca da vida dominava a concepção de mundo das pessoas.

Padilha (2010) destaca que a vida, deveria ser e era vivida de uma forma festiva e cômica. O riso medieval é bastante peculiar e, dentro dessa cultura, tem um papel fundamental. Nela não se ri sozinho, ri-se ‘com todos’ e ‘de todos’.

Segundo Mikhail Bakhtin:

[...] todos riem, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam do carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas, ao mesmo tempo, burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente (BAKHTIN, 1987, p.10).

Machado (1995) afirma que o riso sempre existiu na literatura e na arte em geral, não há como ignorar suas manifestações genéricas nesse campo. Lembra que Bakhtin adotou a perspectiva do riso como fundamental para a definição de seu método crítico, resgatando o riso como força criadora de literatura e de suas formas expressivas. O riso, que está na base da delimitação dos gêneros poéticos, é ambivalente, pretende destronar o sério com humor irônico. Tal é a base do campo sério-cômico que abriga uma diversidade de manifestações como sátira, alegoria, poesia bucólica, mimo, farsa, comédia e muitos outros.

Uma das particularidades do campo “sério-cômico” é a forma de enxergar a realidade. Há uma tendência em privilegiar temas que sejam da atualidade como também do cotidiano, assim faz Suassuna em *Auto da Compadecida*, ao privilegiar histórias da cultura popular e situações do cotidiano da vida simples do interior nordestino, bem como as complicações causadas pelos personagens religiosos, com subterfúgios ambiciosos e mesquinhos.

Machado (1995) afirma ainda que o riso é a forma de falar com seriedade. Isso nada mais é do que instaurar um contraponto entre dois níveis discursivos que correm em paralelo e que, em última análise, é a paródia. A manifestação paródica é irônica, graças a essa visão espetacular, riso e seriedade se espelham mutuamente numa mesma esfera de reflexão.

Bakhtin conceitua paródia da seguinte forma “é uma construção carnavalizada, pois nela tudo vive em plena fronteira de seu contrário: os contrários se encontram, se olham mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem-se e se compreendem um ao outro” (1998, p.153).

Os procedimentos carnavalizados são, antes de tudo, processos invertidos de representação, dominadas pela ótica do avesso e pelo rebaixamento: o sério, o sagrado, o elevado são destronados. “O riso carnavalesco ambivalente destrói tudo que é empolado e estagnado, mas em hipótese alguma destrói o núcleo autenticamente heroico da imagem” (BAKHTIN, 1998, p. 114). Assim,

A literatura grotesca, tal como foi praticada pela cultura medieval, foi entendida por Bakhtin como uma manifestação de rebaixamento dos valores da cultura oficial e religiosa, a qual processa imagens distorcidas do mundo, em que o homem e suas ações aparecem deformados, em toda sua monstruosidade, ambivalência e inacabamento. Por isso, as imagens grotescas são produzidas diretamente pela ótica do rebaixamento: tudo que é elevado, espiritual, ideal sublime, é transferido para o plano material e corporal. Na imagem grotesca, nada é definido, mas tudo aparece em constante transformação (MACHADO, 1995, p. 184).

Auto da Compadecida é resultado da união entre a cultura popular e erudita. Com raízes locais, elementos da tradição popular, do teatro religioso e do circo; a história de João Grilo e Chicó transcende ao tempo, tornando-se sempre atual e dinâmica por gerações.

2.1 O sertão: espaço cênico da obra?

O nordeste brasileiro é um espaço de identidade dos cidadãos que o compõe e o reconstrói, esse processo se concretiza principalmente através da arte, nas artes visuais, na Literatura, no teatro e na dança. Tais artes incorporam os aspectos geográficos e culturais deste lugar. Dessa forma, faz-se necessário contextualizar o espaço nordestino para adentrar

na obra *Auto da compadecida* de Ariano Suassuna que o constitui como cenário do texto cênico.

Ariano Suassuna parece ter plena consciência da imagem real do sertão nordestino, dos problemas políticos, econômicos e da natureza rude de algumas regiões. Porém, sua obra é construída numa perspectiva positiva, alegre, esperançosa, pois se trata de uma comédia; não que ela elimine ou desconsidere os problemas consagrados da região, mas os encara com otimismo, tecendo, por meio do cômico, uma crítica mordaz à sociedade brasileira.

A trama de *Auto da compadecida* se desenvolve num espaço (cenário) que representa o Município de Taperoá, no Estado da Paraíba (Brasil). A peça é ambientada nessa cidade, localizada no sertão, onde Ariano fez seus primeiros estudos e assistiu pela primeira vez a uma peça de mamulengos e a um desafio de viola, cujo caráter de “improvisação” seria uma das marcas registradas também da sua produção teatral. Daí a importância de Taperoá.

Nessa direção, o elemento espaço na obra *Auto da compadecida* desperta grande interesse por ser o Nordeste brasileiro representado de forma satírica, porém muito crítica, numa perspectiva que converge uma discussão fundamental à criação e à estética literárias. Suassuna traz o avivamento da cultura popular nordestina e através da caracterização do espaço é possível reconhecer traços importantes de sua obra.

As influências que o escritor Suassuna absorveu em sua trajetória pessoal e acadêmica são transpostas para suas obras; dentre suas criações, analisar-se-á, neste item, o elemento “espaço”, construído na obra e que constitui o cenário da peça. Além de observá-la atentamente em sua feitura, convém analisar também sua repercussão no meio social quando de sua representação.

No texto inicial da peça o autor dá indicativos sobre o cenário, apontando que “o cenário (usado na encenação como um picadeiro de circo), pode apresentar uma entrada de igreja à direita, com uma pequena balaustrada ao fundo, uma vez que o centro do palco representa um desses pátios comuns nas igrejas das vilas do interior” (SUASSUNA, 2008, p. 14).

Sugere que a saída para a cidade poderia ser à esquerda e ser feita através de um arco. Nesse caso, diz-se que seria conveniente que a igreja, na cena do julgamento, passasse a ser a entrada do céu e do purgatório. O trono de Manuel, ou seja, Nosso Senhor Jesus Cristo, poderia ser colocado na balaustrada, erguida sobre um praticável servido por escadarias. E acrescenta que

[...] tudo isso fica a critério do encenador e do cenógrafo, que podem montar a peça com dois cenários, sendo um para o começo e outro para a cena do julgamento, ou somente com cortinas caso em que se imaginará a igreja fora do palco, à direita, e a saída para a cidade à esquerda, organizando-se a cena para o julgamento através de simples cadeiras de espaldar alto, com saída para o inferno à esquerda e saída para o purgatório e para o céu à direita (SUASSUNA, 2008, p. 14).

Em todo caso, o autor deixa claro que seu teatro é mais próximo dos espetáculos de circo e da tradição popular. Suassuna sugere, então, duas formas de disponibilizar o cenário e declara ainda que caso nenhuma de suas sugestões sejam aceitas, o cenógrafo tem a liberdade de modificá-lo e ou criá-lo, conforme seu gosto e critério. Só é importante lembrar que a história se passa em Taperoá na Paraíba, então, os aspectos e motivos nordestinos não podem ser desconsiderados.

Candido (2010), declara que a tríade escritor, obra e público estão interligados, por isso é necessário que se considere a vida do escritor, tudo que o envolve, o processo de criação, bem como a repercussão de sua arte. Pensando nessa tríade, o escritor propõe que se pense a arte como agregadora e/ou segregadora; desta forma, define arte de agregação e de segregação da seguinte forma:

Arte de agregação: se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis, incorpora-se a um sistema simbólico vigente utilizando o que já existe numa determinada sociedade. Segregadora se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos, dirige-se a um número reduzido de receptores (p. 33).

Tanto a arte segregadora como a agregadora, são elaboradas com o pensamento em dois fenômenos sociais muito gerais e importantes: a integração e a diferenciação, que Candido (2010, p. 33) define da seguinte forma:

integração é o conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade. Diferenciação, ao contrário, é o conjunto dos que tendem a acentuar as peculiaridades, as diferenças existentes em uns e outros. Assim a arte pode sobreviver.

Embasados por tais teorias, pode-se reconhecer que a obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna é uma arte de integração, pois o autor se inspira principalmente na

experiência coletiva, incorpora-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já existe numa determinada sociedade, no caso a nordestina.

À medida que retomamos na história, temos a impressão duma presença cada vez maior do coletivo nas obras de Saussuna, são forças sociais condicionantes que guiam o artista em diferentes intensidades.

Candido (2010) traz, então, o alerta de que a arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se sempre a identidade do criador-protótipo. Mas este fenômeno não ocorre na arte de Suassuna, pois sua obra tem a forte marca de sua identidade.

Na verdade, a obra é resultado da confluência da iniciativa individual aliada às condições sociais. Ao questionar a função do artista, sua posição social e autonomia criadora, remete-se à existência do artista profissional, que nas sociedades modernas a autonomia da arte permite atribuir a qualidade de artista, mesmo a quem pratique outras atividades. Assim, um dramaturgo que seja formado em direito e filosofia como Suassuna, não confunde as esferas de atividade e é identificado pelo papel de maior relevo na situação considerada, funcionando não raro o de artista.

A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição. Suassuna remonta o passado para criticar o presente, justificando os acontecimentos em decorrência das agruras de um passado colonial quando o Nordeste foi explorado e abandonado pelas políticas públicas.

Há público para os diversos tipos de arte em nossa sociedade. A ação desse público é enorme sobre o artista. Alguns até deixam de criar por conta da falta de ressonância de suas obras, outros prolongam ou ressuscitam algumas de suas obras cedendo às exigências de seus leitores. Candido (2010, p. 40) acrescenta que “desejosos de fama e dinheiro, muitos autores modernos se rendem às normas do romance comercial”.

O público é fator de ligação entre o autor e sua própria obra (autor-público-obra), ocorre também que o autor seja o intermediário (obra-autor-público), há um jogo permanente de relações entre os três. Esta relação é que vai garantir o sucesso ou o fracasso de uma obra.

2.2 Teatro e cultura popular: experiências e diálogos

Não é possível dar uma definição precisa de cultura popular, pois é algo em constante movimento e transformação; porém, pode-se apresentar alguns aspectos de tradição e cultura com enfoque na cultura popular do Nordeste, bem como a relação desta com o teatro.

Conceitos como cultura popular, tradição e contemporaneidade não foram e nem são sempre entendidos da mesma maneira, ao longo da história da literatura. O discurso sobre cada um deles foi se modificando e reorganizando. Segundo Márcia Abreu (2010, p.32), o discurso é um elemento que pode se localizar no “entremundo”, no espaço de comunicação. Pode ser o espaço de comunicação do grupo social desprivilegiado ou não, pois também no “entremundo” pode-se localizar o discurso do poder, o discurso da dominação, que não é exatamente o discurso da comunicação, mas da dificuldade de comunicação.

Por ter uma população multiétnica, o Brasil possui um espaço de transição, pois o discurso emerge como *locus* da relação entre culturas, partindo sempre de conflitos inerentes a essa situação, própria do “entremundo”. Abreu (2010, p.32) diz ainda que “o olhar sobre as culturas populares, fruto desse encontro entre territórios tão distintos, também se beneficia da existência desse sistema intelectual, ao mesmo tempo em que o ilumina”. A autora declara que:

Parte dessa mesma intelectualidade começa a questionar a escravidão, integrando o movimento abolicionista, influenciados pelas ideias do liberalismo europeu, alguns de nossos intelectuais se deparam com a disparidade entre essas ideias e a situação escravocrata no Brasil. Essa contradição estava não só entranhada na nação, mas se fazia presente na base do próprio sistema intelectual. Adotavam-se os argumentos que a burguesia europeia tinha elaborado contra o arbítrio e escravidão; enquanto, na prática, geralmente dos próprios debatedores, sustentados pelo latifúndio, o favor reafirmava sem descanso os sentimentos e noções em que implica. Paradoxalmente, a própria estrutura escravocrata dava sustentação para aqueles que falavam contra ela. A situação de exploração não se modificava de fato a partir do movimento abolicionista das elites, nem o poder mudava de lugar (ABREU, 2010, p. 40).

Contudo, a autora chama a atenção para entender que a percepção de inadequação é a exploração de parte da população brasileira, condenada a pagar por sua origem étnica e cultural mestiça. Dessa forma, sentia-se a necessidade de gritar pela abolição, ainda que de

maneira inconsciente, clamar pela possibilidade da diversidade e, porque não dizer, da identidade múltipla, elementos tão indissociáveis no caso do Brasil. Essa sutileza permanece, ainda que o resultado dos movimentos abolicionistas e da própria abolição não tenha mudado muito o quadro de exploração da mão de obra não-branca no país.

Essa diversidade causa uma sensação de contraste e multiplicidade, que está fortemente presente na história nacional. Além disso, é fundamental, na trajetória brasileira, o fato inexorável da colonização. Uma das consequências desse fato é a situação de fragmentação e multiplicidade, já que, a partir dessa cisão, passam a existir no país etnias diversas convivendo em situações díspares e, muitas vezes, conflituosas. Tudo isso vai compor ideias de povo, que são fundamentais para a discussão de qualquer temática relacionada à cultura popular.

A característica mestiça da população brasileira, execrada em alguns momentos históricos do Brasil, é indissociável da construção dos discursos a respeito da identidade do país. Consequentemente, ela é elemento fundante da cultura popular e inclui também os conflitos inerentes ao modo com que a mistura se constituiu.

Abreu (2010, p. 33) acrescenta que na história do Brasil, o direito à voz é relacionado claramente ao poder, principalmente econômico e intelectual. É notável que camadas populares sejam notadamente as de menor poder aquisitivo e, muitas vezes, de baixa escolaridade, com menos acesso ao conhecimento formal. Consequentemente, tais camadas têm muito menos acesso à fala. De certa forma, não lhes é facultado o direito ao discurso.

Desse modo, aqueles sujeitos sociais com privilégio à fala, como é o caso de alguns artistas e intelectuais, oferecem sua arte para falar pelo povo, dar voz a seus anseios, um exemplo simbólico e crítico desse tipo de situação é a peça *Auto da Compadecida* que aborda as questões que afugentam o povo nordestino, principalmente do sertão. Mas o escritor não traz somente os problemas milenares da região como também mostra à população do grande centro a arte da periferia, arte que é a própria identidade do sertanejo. Através da arte, conta-se a história de um povo. Por isso, Joana Abreu considera importante demonstrar esse processo, em sua opinião:

considerar as manifestações espetaculares da arte e das culturas populares como forma de discurso leva a pensar que haja também alguns momentos da história em que a intelectualidade brasileira tenha, não falado pelas camadas populares, mas sim ressaltado sua voz ao valorizar e colocar em foco sua produção artística e ritual. O oposto também ocorre. Nos momentos em que essa produção é desvalorizada, desconsiderada ou ignorada, essa voz é duplamente roubada, deixa de ser ouvida e, para o sistema dominante, deixa

de existir. Mais ainda, essa compreensão modifica as possibilidades de consideração da potência das chamadas classes dominadas, neste caso. Participar de um folguedo popular pode ser, então, uma forma de resistência de um grupo social. Tal ação, nesse caso, significa maior visibilidade e voz para esse mesmo grupo. (2010, p. 34)

ABREU (2010) considera interessante mencionar as possibilidades de discurso que esse segmento possui. Uma hipótese é de que essa fala, essa voz, esteja, entre outras coisas, nas manifestações e festejos das chamadas culturas populares. Para que isso seja percebido, é preciso considerar possibilidades abrangentes de práticas discursivas. Uma vez que não há espaço de fala dentro de um sistema (o da cultura formal, erudita e central) subverte-se esse espaço em outro sistema (popular, marginal e periférico).

A cultura popular no Brasil sempre foi pouco ou mal valorizada, devido ao processo de colonização e o pensamento de boa parte de intelectuais, a cultura popular precisa sempre se reafirmar e reorganizar.

Entre fascínio e recusa, independência e submissão, é armada essa batalha entre a tradição e a cultura de massa, sem vencedores por antecipação, nem subjugados, mas como um processo de recriação da vitalidade popular sob o ponto de vista da diversidade cultural. Dessa forma,

não é difícil supor, em um quadro semelhante, a dificuldade de construção do discurso da intelectualidade nacional sobre a situação brasileira. Em um contexto em que o pensamento vigente busca os moldes europeus, todo aquele que não cabe nesses moldes vive o desconforto, de sentir-se inadequado, deslocado. O Brasil não cabia nesses moldes. Isso é fato. O que muda é a maneira de encarar esse fato. Inicialmente, essa inadequação era, de certa forma, ignorada, pois, de acordo com o pensamento vigente, escravos, fossem eles negros ou índios, não podiam ser considerados indivíduos, mas “máquinas apenas”. Quem nascia no Brasil só estava adequado sendo descendente de europeus. A miscigenação, inerente ao contexto, era inadequada. A situação de entremundo era inaceitável. Ou talvez fosse aceita somente no que esta tem de desconforto, de deslocamento, de inadequação (BONFIM, 1993, p 65).

Joana Abreu (2006) reitera que a constatação de diversas visões e discursos que integram as identidades nacionais se relaciona à visão sobre a cultura popular. Na formação da civilização, gente de baixa posição social, vista pela corte como vil, não tem lugar, ou seja, a civilização exclui os populares do seu discurso sobre sua própria identidade. Por outro lado, a cultura pressupõe a diversidade, o que a princípio, inclui.

Pensar o popular na atualidade significa incluí-lo em discussões mais amplas que têm ocupado os debates culturais nos últimos tempos. O avanço da globalização, a política neoliberal e a expansão tecnológica são fatores que têm causado mudanças importantes na vida social sob diversos aspectos, inclusive o da cultura. Esse contexto em parte revela porque o popular e a cotidianidade das camadas subalternas assumem lugar de destaque na sociedade contemporânea, pois demanda estudos empíricos que tentam explicar a complexidade desses processos e suas relações com a economia, comunicação e consumo (CASTRO, 2010, p.39).

Lígia Vassalo (1993) faz uma análise da sociedade e da cultura do Nordeste, tendo em vista a produção de Ariano Suassuna. Ela considera que o fato de o autor ter escolhido retirar as fontes de suas obras do âmbito periférico de cultura popular para inseri-las no espaço central de literatura citadina, configura uma visão crítica e um movimento de inversão carnavalesca. Ao considerar tal ponto de vista, pode-se perceber as características do hibridismo na obra de Ariano, já que esta partilha de práticas que atravessam os horizontes sociais.

No entanto, para Suassuna, as “práticas” que utilizou para a construção da sua obra podem ser justificadas, como uma maneira de fazer com que a cultura brasileira fosse mais fortemente representativa de uma identidade nacional, e conseqüentemente, fosse cada vez menos influenciada pela cultura externa. Assim, essa forma de resistência, em prol da preservação da cultura popular, faz com que o autor, de certa forma, cristalice o passado ao resistir ao novo, e isso parece incomodá-lo.

Esse conservadorismo, proveniente da nostalgia, no entanto, é negado pelo próprio Suassuna. Em uma entrevista concedida à revista *Preá* (2005), o escritor, ao ser questionado sobre como preservar a identidade cultural nordestina, respondeu que “o Nordeste tem feito isso sozinho”. Mas completou: “outro dia vieram me perguntar: você quer preservar a cultura brasileira numa redoma? Aí eu disse: espera aí rapaz!” e comenta, “eu não sou o que se chama de um folclorista”. Tentando explicar que os folcloristas é que acham que tudo tem que permanecer do mesmo jeito. E complementa: “Arte popular é assim mesmo, evolutiva”. Dessa forma,

pode-se depreender que a preocupação com a “cultura popular” com relação ao mercado é inevitável. Na lógica da indústria cultural, sempre se visa a atingir algum segmento de público e, nesse sentido, valem todos os esforços para alcançá-lo. O caráter de interpenetração dos vários níveis, sujeitos às influências recíprocas tem a ver com a própria dinâmica da cultura. Assim sendo, erudito e popular não são campos antagônicos, mas níveis de leitura e elaboração a partir de determinadas matrizes. Neste contexto, o massivo deixa de ser apenas um suporte para interferir no próprio discurso através da

observância de códigos que implicam em formatos, temas e linguagens (CASTRO, 2010, p. 40).

A autora acrescenta que a atitude que vê o popular como pitoresco, além de preconceituosa, torna-se leviana, assim como a que cai no extremo de ver toda a produção que é vista como subalterna, comprometida com a transformação social. No meio dessa discussão persiste o ímpeto do popular que, reelaborado e estilizado para atender ao gosto da massa, pode resultar em produtos de fruição garantida, entrando aí a questão do artesanato, de repercussões econômicas profundas e contradições culturais evidentes.

Em relação ao capitalismo em que está inscrita ou mesmo quando serve de fonte para ser absorvida pela produção massiva, a cultura popular convive com esse paradoxo e se frustra, em determinados instantes, com uma possível rejeição. Em alguns casos, acredita-se que sua assimilação pelo circuito da informação e do lazer pode acarretar a perda de seu poder contestatório, mas corre-se o risco.

Ariano Suassuna, considerado o garimpeiro do inconsciente coletivo costuma recitar os seguintes versos:

O poeta é um repórter
Das ocultas tradições,
Revelador de segredos,
Guiado por gênios bons
Pintor dos dramas poéticos
Em todas composições
REVISTA (2008, p.37)

Contudo, foi num folheto de gracejo que Suassuna encontrou o personagem-símbolo de sua dramaturgia *As proezas de João Grilo*, escrita por João Ferreira de Lima, trazia como protagonista, o célebre amarelinho oriundo dos contos populares portugueses, que, no processo de aculturação, ganhou características idênticas às de outro famoso espertalhão de origem ibérica: Pedro Malazarte. REVISTA (2008, p.37)

Ferreira Lima, assim, define João Grilo:

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

Na noite que João nasceu,
 Houve um eclipse na lua,
 E detonou um vulcão,
 Que ainda continua.
 Naquela noite correu
 Um lobisomem na rua.
 REVISTA (2008, p.37)

Esse mesmo João Grilo foi revitalizado no *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, e mais adiante transformado em filme pelo diretor Guel Arraes, com Matheus Nachtergaele (João Grilo) e Selton Melo (Chicó) nos papéis principais.

É importante retomar que a *Compadecida* é baseada em três folhetos distintos, dois deles escritos por Leandro Gomes. O primeiro é *O cavalo que defecava dinheiro*, que mostra como um malandro consegue enganar um duque invejoso convencendo-o de que um cavalo é realmente capaz de obrar (sem trocadilho) o prodígio do título. Quem assistiu à peça ou a uma de suas versões para o cinema, sabe que o cavalo foi transmutado num gato, por motivos mais que compreensíveis.

O outro poema de Leandro Gomes reaproveitado por Suassuna é *O dinheiro (O testamento do cachorro)*, em que aparecem as figuras do padre e do Bispo. O próprio Ariano reconhece a dificuldade em rastrear a origem desse folheto, pois afirma que: “A história do testamento do cachorro, que aparece no *Auto da Compadecida*, é um conto popular de origem moura e passado, com os árabes, do norte da África para a Península Ibérica, de onde emigrou para o Nordeste”.

Além desses dois poemas de caráter marcadamente cômico, o *Auto* propriamente dito, a última parte, tem por base o folheto *O castigo da soberba*, de autoria desconhecida. A história tem a marcante presença do imaginário medieval que impregna a obra de Gil Vicente, outra evidente fonte de Suassuna. Maria (Nossa Senhora) é a advogada, Jesus o juiz, e o diabo o acusador. É para Nossa Senhora, a advogada nossa da oração Salve Rainha, que a alma recorre em vista da iminente condenação. Evocada em nome de seu bendito filho, ela responde à súplica da alma. No final, após ouvir acusação e defesa, Jesus, no folheto também chamado Manuel, decide pela salvação da alma. O diabo (cão), vencido, chama os seus comandados. A estrofe abaixo reproduzida com a última fala do “tinhoso” está bem próxima do desfecho do *Auto da Compadecida*:

Vamos todos nós embora

Que o causo não é o primeiro
 E o pior é que também
 Não será o derradeiro...
 Homem que mulher domina
 Não pode ser justiceiro.
 (SUASSUNA, 2008, p. 165).

Os três folhetos foram coligidos por Leonardo Mota no livro *Violeiro do Norte*. Indiretamente, esse pesquisador cearense, ao reunir as três obras em seu precioso estudo, apontou o caminho que Ariano Suassuna deve ter seguido, mesmo apoiando-se em outras tradições populares, especialmente o bumba-meu-boi, no qual os personagens Mateus e Bastião cumprem um papel semelhante de João Grilo e Chicó na *Compadecida*.

Com o passar dos anos, João Grilo volta a ser protagonista de outros folhetos de cordel, como em *O professor sabe-tudo e as respostas de João Grilo* de Klévisson Viana e *Presepadas de Chicó e Astúcias de João Grilo*. Dessa forma, a personagem é perpetuada e apresentada para a posteridade, seja através dos folhetos, do teatro ou do cinema.

2.3 Projeção da Cultura Popular: Literatura de Cordel, Cantigas e Rezas

O valor de uma obra literária ou de arte se origina dos aspectos voltados à representação da realidade e das operações formais que subentendem um contexto sociocultural e estético. Para chegar aos valores estéticos, *a priori*, é necessário recordar os aspectos sociais que estruturam a obra *Auto da Compadecida*. Nessa direção, Candido (2010, p.14) afirma que “a integridade de uma obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas (valores estéticos e sociais) e só pode-se entendê-las fundindo texto e contexto, numa interpretação dialeticamente íntegra”, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como elementos necessários do processo interpretativo, o externo (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

Candido (2010) estabelece algumas proposições, que elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, em que medida ou seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético, mas

não determinante dele. Estes questionamentos revelam a preocupação com a dimensão do elemento sociológico na construção e no valor estético da obra.

Para Candido, “a arte, e, portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos” (2010, p. 14).

O crítico alerta que é preciso observar os fatores sociais como elementos da estrutura, não como matéria registrada pelo trabalho criador e isto permite inseri-los entre os fatores estéticos, pois segundo Fausto *apud* Candido (2010, p. 15) “tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra”. Candido afirma ainda que,

o elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma em fermento orgânico que resultou a diversidade coesa do todo. A Literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar do entrelaçamento de vários fatores sociais, a constituição neuroglandular e as primeiras experiências da infância traçam o rumo do nosso modo de ser. É possível que a constituição neuroglandular e as experiências infantis de um determinado escritor deem a chave para entender e avaliar a sua obra (2010, p. 18).

Para realizar qualquer abordagem envolvendo as obras de Suassuna é preciso reconhecer o Nordeste como espaço geográfico privilegiado em sua criação, especialmente, os espaços compreendidos pelos atuais estados de Paraíba, Pernambuco e Alagoas, pois neles se fixam as duas civilizações que fornecem elementos para as obras do escritor.

Nestes Estados, consolidou-se a civilização do açúcar (situada no litoral) realizada com mão de obra escrava e a do couro (localizada no sertão, colonizado a partir do século XVII; nele, se estabeleceu o compadrio e mais tarde o coronelismo, no século XIX). À beira mar encontra-se a fértil Zona da Mata, com latifúndios açucareiros, contrastando com a aridez do sertão. Assim, iniciam-se as primeiras manifestações econômicas dessas regiões: entre os grandes engenhos e as criações de gado.

Através destes aspectos econômicos de construção da sociedade nordestina reproduziam-se algumas ideologias da Europa, dentre elas, a dicotomia entre a cultura oficial, letrada, formal ou de elite *versus* cultura popular. A primeira é aquela da igreja e do estado, portanto das altas camadas sociais. “É o mundo estático e hierárquico social com todas as suas barreiras, marcando o cotidiano pelo aspecto sério, pois o riso, além de condenado, não tem o

direito de ser teorizado, está inteiramente banido das classes dominantes” (VASSALO, 1993, p. 47).

É preciso esclarecer os aspectos ora citados para chegar aos aspectos culturais e através destes apontar suas expressões na estrutura interna de *Auto da Compadecida*. Desta forma, retoma-se os princípios da sociedade nordestina destacando que “O modelo Lusitano, do qual o complexo sócio-cultural nordestino é caudatário, se baseia num feudalismo atípico, que configuraria o patrimonialismo” (VASSALO, 1993, p. 59).

No Brasil, essa tendência social foi de cunho medievalizante, com características peculiares da organização política e territorial das capitanias. O patrimonialismo brasileiro, no período colonial, resultou em certos aspectos de identificação entre o mundo medieval europeu e o americano, configurando na grande propriedade dispersa, comandada por um senhor com plenos poderes em seus domínios, mesmo sendo submisso à Portugal.

A estrutura demonstrada cria um sistema cultural próprio que se prolonga bastante intacta até o final do século XIX, mantendo a seguinte forma e perfil: o latifúndio, a monocultura, a estreita dependência econômica e cultural em relação à metrópole, a família patriarcal, o afidalgamento dos grandes proprietários e dos dirigentes, o desprezo pelo trabalho manual, a escravidão, um rígido esquema social cujos pólos extremos deixam pouco espaço para os homens livres sem posses, o isolamento das grandes propriedades e sua relativa autonomia interna, a quase nula circulação de moeda no interior daquelas terras visto que a sua produção se orientava para o mercado ultramarino, a escassez de comunidades urbanas (VASSALO, 1993, p. 59).

O latifúndio era semelhante ao da Europa Medieval, as fazendas e os engenhos eram as células da sociedade colonial, “se constituíam como entidades econômicas e estabelecimentos sociais com grau marcante de isolamento e autonomia, no que se aproximam do feudo” (VASSALO, 1993, p.60).

Nessas propriedades, haviam escravos e homens livres, que costumavam ser parentes e mantinham uma hierarquia de ligações, como agregados, numa certa dependência sócio-econômica. “Esse tipo de vinculação pode nos remeter às relações entre suserano e vassalo de evidente arcaísmo na época, daí resulta o complexo de clã, cujo chefe vai ser associado ao coronel da guarda nacional e que sobreviveu até a república” (IBIDEM, 1993, p.60).

Há outros aspectos que assemelham a sociedade nordestina ao contexto medieval europeu, conforme destaca Vassalo:

[...] o isolamento da população que cresceu mantendo-se espalhada; a cosmopolita miscigenação racial dos primeiros colonos provenientes do Sul arabizado de Portugal, aos quais se juntaram os elementos ameríndios, bem como os africanos de múltiplas origens; a milícia dos latifundiários, equivalente à própria do senhor feudal; o domínio da religião – ainda que de forma peculiar (1993, p. 60).

Segundo Suassuna (1974, p. 45), as três histórias que deram origem ao *Auto da Compadecida* “são de origem moura ou ibérica, com raízes nesse mundo mítico mediterrâneo que é tanto peninsular como árabe-negro, e, portanto, brasileiro e nordestino”.

Existia uma interdependência entre fazendeiro e capanga, porém quando o capanga ganhava seu espaço e independência, se tornava cangaceiro e formava seu próprio grupo, sua comunidade.

Dessa forma, Vassalo (1993) afirma que o cangaceiro constitui, portanto, uma tentativa de transformação social de dentro para fora; outro repousa na atitude dos fanáticos religiosos. Cangaceiros e fanáticos correm o risco de remontar as formas de convívio já ultrapassadas, para emprestar-lhes uma nova significação; são parte da sociedade, mas também ficam fora de seu quadro normal. Daí, a ambiguidade de sentimentos em relação ao cangaceiro, venerado e amaldiçoado ao mesmo tempo.

Suassuna não define o cangaço como um grupo de facínoras espalhando o terror e a morte pelo sertão nordestino. Ele tem um sentido mais profundo, pois, expressa também o grito de um povo contra a injustiça, a opressão, o arbítrio e a exploração de uma imensa massa faminta, castigada pelas secas e abandonada pelos poderes constitucionais.

O misticismo que envolve a questão do cangaço, principalmente nas regiões nordestinas, apresenta o cangaceiro como herói, aquele que se aventura e arrisca sua vida por por sua gente. Ele enfrenta o perigo, a solidão do campo, a polícia e os fazendeiros, a vida incerta e a morte certa para ter direito a uma vida sem dono e sem escravidão (CASTRO, 2010, p. 83).

Em entrevista à Revista de Cultura Preá (2005, p.68) Suassuna declara que “a cultura popular é um caminho para o teatro brasileiro. Veja, é na literatura de cordel onde está o mágico e o maravilhoso. Quando eu escrevi “A Compadecida”, as pessoas me perguntavam: “é uma peça regionalista?”. Aí, para não dar muita explicação, eu dizia: “É”. Tudo isso porque tinha cangaceiro na peça, mas eu sabia que não era”.

De acordo com Santos *apud* Castro (2010, p. 85), em *Auto da Compadecida*, o cangaço não é profissão, nem é hereditário, trata-se de um movimento de luta frente a uma situação social ou econômica bloqueada. Justifica-se, frequentemente, a entrada no cangaço

como uma tentativa de vingança por um crime que não foi punido, como no caso de Severino de Aracaju, personagem da peça *Auto da Compadecida* que é um líder do cangaço e que numa das cenas da peça, após roubá-los, manda matar o padre, o bispo, o padreiro, a mulher do padreiro e João Grilo. Depois de tais atrocidades e com um histórico cheio de maldades, o personagem pode ser interpretado, sob um olhar desatento, como um personagem violento e ignorante, mas a cena do julgamento traz uma explicação ou justificativa de suas atitudes, pois Manuel (personagem: Jesus) diz que:

Contra o qual já sei que você protesta, mas não recebo protesto. (*dirige essa fala ao Demônio*). Você não entende nada dos planos de Deus. Severino e o cangaceiro dele foram meros instrumentos de sua cólera. Enlouqueceram ambos, depois que a polícia matou a família deles e não eram responsáveis por seus atos. Podem ir por ali. *Severino e o cangaceiro abraçaram os companheiros e saem para o céu* (SUASSUNA, 2008, p. 155) [grifo do autor].

Dessa maneira, na demonstração do cangaço, na forte religiosidade, na visão crítica dos problemas sociais relacionados ao Nordeste, a peça *Auto da Compadecida* traz à tona algumas tendências da estética moderna, em que a arte plasma o meio, cria o seu público e as vias de penetração.

2.3.1 Literatura de cordel

Ariano Suassuna alicerça a obra *Auto da Compadecida* em textos-fontes da Literatura de cordel, pois recorre aos folhetos de cordel, transpondo-os para a estética exigida por um texto cênico, criando um novo texto, a partir de outros já existentes, sem abrir mão de sua essência. Dessa forma, no primeiro ato, veem-se trechos do folheto *O dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), na qual se conta a história do cachorro morto, cujo dono destina uma soma em dinheiro para que seu enterro seja feito em latim, a partir desse fato, desencadeia-se outros de igual importância para a trama.

Para observar a mescla da obra neste imaginário popular, recorda-se o fragmento do folheto *O dinheiro* de Leandro Gomes de Barros, relacionando-o à peça *Auto da Compadecida*; o autor usa essa história nas mentiras de João Grilo, que cria uma grande

confusão entre o padre e Bispo, essa confusão se estende até a cena do julgamento no terceiro ato. Vejamos um trecho do folheto:

Mandou chamar o vigário:
 _Pronto! – o vigário chegou.
 _Às ordens, Sua Excelência!
 O bispo lhe perguntou:
 _Então, que cachorro foi que o reverendo enterrou?
 _Foi um cachorro importante, animal de inteligência:
 ele, antes de morrer,
 deixou a Vossa Excelência
 dois contos de réis em ouro.
 Se eu errei, tenha paciência.
 _ Não errou não, meu vigário,
 você é um bom pastor.
 Desculpe eu incomodá-lo,
 a culpa é do portador!
 Um cachorro como esse,
 se vê que é merecedor!
 (SUASSUNA, 2008, p.09).

No segundo ato, o episódio do gato que descome moedas e o da falsa ressurreição ao som do instrumento mágico são inspirados no romance anônimo *História do cavalo que defecava dinheiro*, obra popular recolhida por Leonardo Mota. Observa-se, através do fragmento exposto, a intertextualidade com a peça.

Foi na venda e de lá trouxe
 Três moedas de cruzado,
 Sem dizer nada a ninguém,
 Para não ser censurado:
 No fiofó do cavalo
 Fez o dinheiro guardado.
 [...]
 Disse o pobre: - Ele está magro, só tem o osso e o couro,
 Porém, tratando-se dele,
 Meu cavalo é um tesouro.
 Basta dizer que defeca níquel, prata, cobre e ouro.
 (SUASSUNA, 2008, p. 10).

No terceiro ato, o julgamento dos personagens no Céu e a intercessão piedosa de Nossa Senhora, a “Compadecida”, correspondem a outro Auto popular anônimo *O castigo da soberba*, recolhida por Leonardo Mota junto ao cantador Anselmo Vieira de Souza (1867-1926). Percebe-se a intersecção da obra com o folheto ao observar parte do texto do Auto popular:

O DIABO

Lá vem a compadecida!
Mulher em tudo se mete!

MARIA

Meu filho, perdoai esta alma,
tenha dela compaixão!
Não se perdoando esta alma,
faz-se é dar mais gosto ao cão:
por isto absolva ela,
lançai a vossa benção.

JESUS

Pois minha mãe, leve a alma,
Leve em sua proteção.
Diga às outras que a recebam,
Faça, com ela união.
Fica feito o seu pedido,
Dou a ela a salvação.
(SUASSUNA, 2008, p. 08).

Suassuna retoma o passado através destes três textos-fonte e nota-se a interferência da cultura popular que se constitui no ambiente nordestino e que revela muito de sua gente.

Contrariando situações hierárquicas tão rígidas de uma época, a cultura popular se manifesta, contrastando ao que era estabelecido de forma quase hegemônica. Na cultura popular a fluidez e o riso são permitidos, e exatamente por isso é extremamente rica, exprime-se por linguagem própria, que Bakhtin identificara como à da feira e da praça pública. As festas de carnaval (nome genérico que engloba várias outras manifestações) se opõem à rigidez da sociedade, atuando como válvula de escape. Nelas, se extravasa o riso da cultura popular, perfilado através desse momento de igualdade, pois carnaval é uma forma de espetáculo, um fenômeno cultural.

E é neste fenômeno cultural de manifestação popular que Ariano Suassuna finca as origens de sua produção, pois é neste tipo de manifestação que se constitui uma espécie de segunda vida (da praça pública) que instaura um novo modo de relações humanas, porque mistura todos os participantes, sem distinguir atores e espectadores, liberando-os das imposições e hierarquias da vida, assim também é o texto cênico de Suassuna, pois dialoga com seu público, questiona-o e o coloca em constante reflexão, a encenação da mesma forma, chama o espectador a participar, convida-o a inferir e/ou interferir.

Ao criar *Auto da Compadecida*, Suassuna talvez não tenha imaginado a repercussão que ela teria; as polêmicas que causaria e que o revelaria como escritor brasileiro reconhecidamente competente e sagaz.

Suassuna, em entrevista para a Revista Preá (2005, p. 68), assim declarou:

eu quero dizer, logo de entrada, que sempre achei que teatro é essencialmente o texto e o ator. As rubricas do *Auto da Compadecida* dão inteira liberdade para se representar até sem cenário. O teatro que não se sustenta com o texto e o ator... não se sustenta... porque vai depender de outras informações.

A partir dessa declaração percebe-se a importância do diálogo na construção do imaginário em torno do espaço representado em *Auto da Compadecida*, pois através dele pode-se reconhecer os traços geográficos, sociais e culturais do Nordeste.

Na Revista Preá (2005, p.71) Suassuna diz que resume seu estilo esperançoso, mas que não deixa de perceber a realidade “Eu procuro ser um realista esperançoso. Eu vejo as mazelas, vejo a injustiça. Acho que as vitórias do que a gente acha certo vão existir, mas vai demorar muito”.

2.3.2 Cantigas

Ariano Suassuna faz alusão às cantigas tradicionais nordestinas ao inserir no discurso de João Grilo os versinhos de Canário Pardo, quando o personagem clama pela presença da Compadecida e recita-os, como se observa nesta cena:

JOÃO GRILO

Ah isso é comigo. Vou fazer um chamado especial, em verso. Garanto que ela vem, querem ver? *[recitando]*

Valha-me Nossa Senhora, / Mãe de Deus de Nazaré!
A vaca mansa dá leite, / a braba dá quando quer.
A mansa dá sossegada, / a braba levanta o pé.
Já fui barco, fui navio, / mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem, / só me falta ser mulher.
(SUASSUNA, 2008, p. 147).

Ariano Suassuna, funde em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior de sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. A quase superstição das histórias folclóricas atinge o rigor da religiosidade profunda, que pode espantar aos cultores de um catolicismo acomodaticio, mas responde às exigências daqueles que se conduzem por uma fé verdadeira (MAGALDI, 2001).

Articula-se elementos da biografia do escritor Ariano Suassuna, tais como: sua infância em Taperoá, o circo, o palhaço Gregório, a religiosidade, a forte criticidade e principalmente, aspectos do cotidiano nordestino marcado pela desigualdade e pelas necessidades que a vegetação, o clima e o descaso político ocasionam.

A intenção moral, ou moralidade da peça, fica muito clara, desde que se torne claro, também, que essa intenção vincula-se a uma linha de pensamento religioso, da Igreja Católica.

Abordando temas universais como a avareza humana e suas amargas consequências, por meio de personagens populares, Suassuna, nesta obra, prepara o leitor para um desfecho moralizante conforme os preceitos do cristianismo católico, mas de uma forma envolvente e verdadeiramente divertida.

Rodella confirma tal ideia, dizendo que:

A visão cristã da vida presente no Auto traz uma concepção da religião como algo simples e agradável, não como algo formal e solene. Essa intimidade com Deus, e a ideia de simplicidade nas relações dele com os homens, essa compreensão da vida e fé na misericórdia, parecem aspectos primordiais no sentido religioso da obra: a compreensão das faltas humanas, atribuída à Nossa Senhora, que, como mulher, simples e do povo, explica-as e pede para elas a compaixão divina. A obra trata-se de uma farsa que é igualmente uma reflexão sobre as relações entre Deus e os homens. Destacando que Ariano inovou e ao mesmo tempo fora impactante ao apresentar um Deus negro (2005, p. 465).

Desse modo, o que Suassuna diz pela sua obra, é que o homem do sertão deve ser perdoado de seus pecados, por experimentar inúmeras dificuldades, tanto de ordem climática, quanto social. O sofrimento passado em vida já é capaz, por si só, de absolver todos os pecados, consequências de seu cotidiano exigente e de sua luta pela sobrevivência. Suassuna (1955) revela que:

O sertão é terra de ninguém, deserto ameaçador donde emergem deuses e diabos, sob a égide do acaso, do caos e da fatalidade. Esses seres-ameaçadores espreitam o homem por dentro e por fora. Em meio ao caos que os alimentam, estabelecem continuamente a recriação da ordem, num processo infinito de auto-eco-organização (p.06).

O autor mostra um povo religioso, de pé no chão, acuado pela seca, atormentado pelo fantasma da fome e em constante luta contra a miséria. Traça o perfil dos sertanejos nordestinos que estão submetidos à opressão a que foram subjugados, por famílias de poderosos coronéis que possuem terras e almas por vastas áreas do Brasil. Dentro desse contexto, João Grilo é a personagem que representa os pobres oprimidos, é o homem do povo, é o típico nordestino amarelo que tenta viver no sertão de forma imaginosa, utilizando a única arma, a astúcia, para conseguir sobreviver.

Machado (2008, p. 3) afirma que:

Durante um longo período, e através de várias obras literárias e suas adaptações para o cinema, percebe-se a figura desses sertanejos como a de homens de baixa estatura, mirrados pela alimentação irregular, permeada por ciclos de escassez alimentar, de pele queimada pelo forte sol que assola a região diariamente, de mão marcada pela labuta diária no plantio da cana ou do algodão, do cacau, do tabaco; de roupas simples e de pés no chão.

Apesar de tudo isso, Euclides da Cunha *apud* Rodella (2005, p. 467) diz que o "sertanejo é um forte". Homens de muita perseverança, de fibra, de grande disposição, sempre dispostos a vencer as adversidades que lhe são impostas ao longo de seus tortuosos caminhos. Criadores de formas marcantes de expressão cultural como a literatura de cordel; que possuem a música em sua corrente sanguínea, como parte integrante de sua natureza; realizadores de obras de estética original e própria através de seu artesanato.

João Grilo e Chicó representam a transposição de todas as características apresentadas anteriormente, acrescidas a uma grande esperteza. A obra é permeada por histórias engraçadas, inventadas por Chicó e recheadas de situações hilárias protagonizadas por João Grilo, um verdadeiro mestre na arte de contar histórias e mentiras.

Nessa direção, Bakhtin (1997, p. 209) reitera que:

O artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e para tanto a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo. A escrita (a relação do autor com a língua e a utilização da língua que ela implica) é o

reflexo impresso no dado do material por seu estilo artístico (sua relação com a vida e com o mundo e, condicionado por essa relação, sua elaboração do homem e do seu mundo); o estilo artístico não trabalha com as palavras, mas com os componentes do mundo, com os valores do mundo e da vida; podemos defini-lo como o conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e do seu mundo, e esse estilo determina também a relação com o material, com a palavra, cuja natureza deve, naturalmente, ser conhecida para se compreender essa própria relação.

Na obra *Auto da Compadecida*, Suassuna dá voz ao povo nordestino, sistematiza as criações orais e mostra, numa dinâmica universal, a cultura de sua região, rompendo as dicotomias entre o oral e o escrito. Eclodem em sua obra três fortes aspectos do sertão nordestino: a pobreza, o cangaço e a religiosidade.

2.3.3 Rezas

A igreja católica era muito importante na Europa à época do descobrimento. Assim, tudo leva a crer que ela tenha permanecido igualmente impositiva no novo território, se projetava então muito mais dominadora e poderosa sobre a vida íntima dos fiéis do que hoje.

A religião católica, predominante na época, se projetava de diferentes formas; na região rural ela transcorria de forma menos rígida, oportunizando festas e cultos que se aproximavam de um estilo carnavalizante. Na região urbana, ela ocorria de forma dogmática, rigorosa e exageradamente puritana.

Nessa direção, ressalta-se que a dramaturgia épico-religiosa que encontramos em Suassuna, tem características de medievallidade, decorrem da adoção do teatro épico ao invés do dramático ou aristotélico.

Mesmo com fortes ligações a fontes populares, o escritor assimila sua própria ideologia (a religiosidade, a moral tradicional e o enfoque crítico-grotesco do sertanejo sobre a sociedade, consonante à visão dos folhetos de cordel). Possui um ponto de vista cristão do mundo, voltado ao catolicismo, à referência aos santos, tendo como mediadora Nossa Senhora “a Compadecida dos homens”, a quem, mesmo o Cristo, juiz derradeiro, se curva aos pedidos de Maria.

O Jesus (negro) e o Demônio (encourado) vestido de vaqueiro, sofrem adaptações locais, há nestas características físicas dos personagens uma interferência do espaço e das origens históricas da formação do povo nordestino.

Retomando, ainda, a formação religiosa que se diferencia no meio rural e urbano é importante destacar que

[...] no interior, a religião assume o papel de reavivar e reforçar laços sociais, sancionando o modelo do compadrio nas relações de vizinhança. Portanto, a religião rústica é utilizada para justificar e reafirmar vínculos sociais profanos, já que ela atua como veículo de reorganização social e fator de coesão grupal para restabelecer interrelações abaladas. E é *sui generis*, na medida em que apresenta caráter de festa, em contraste com o catolicismo dogmático, moral e puritano do litoral. Dentro desse espírito de carnavalização enquadram-se também as danças dramáticas folclóricas, ligadas em geral à liturgia do Natal e ao mês de Junho (VASSALO, 1993, p. 62).

A obra de Ariano Suassuna representa a cultura popular e a religiosidade do povo brasileiro. A cultura popular nordestina constitui o alicerce de seus trabalhos. Em *Auto da Compadecida*, a busca pela identificação da tradição popular e dos símbolos representantes do imaginário nordestino, evidencia este fato; além disso, se expande para uma cultura popular nacional.

Auto da Compadecida ganhou visibilidade por ser "a peça mais popular do repertório brasileiro porque fundia a fé católica no que ela tem de mais visceral na formação da nacionalidade, e a existência cômica e patética do homem comum vilipendiado pelos poderosos" (MAGALDI, 2008, p.24).

O diálogo é fortemente impregnado por valores religiosos como se observa nas falas de João Grilo e Chicó. É importante ressaltar que o catolicismo é exposto de forma respeitosa, mas não está isenta de críticas severas, mesmo que seja sob um viés cômico.

Há várias manifestações da cultura popular em *Auto da Compadecida*, além da constante referência à bíblia sagrada na forma de explicar e justificar determinados fenômenos sociais, há também a recorrência às rezas tradicionais da igreja católica, como se observa no fragmento em que se clama pela defesa irrevogável de Maria (a Compadecida)

A COMPADECIDA
Ouvi as acusações.

ENCOURADO
Então?

JOÃO GRILO
E então? Você ainda pergunta? Maria vai nos defender. Padre João, puxe aí uma Ave - Maria!

PADRE

Ajoelhando-se

Ave - Maria, cheia de graça, o Senhor é convosco, bendito sois vós entre as mulheres, bendito é o fruto de vosso ventre, Jesus.

JOÃO GRILO

Um momento, um momento. Antes de respondermos, lembre-se de dizer, em vez de “agora **e** na hora de nossa morte”, dizer “agora na hora de nossa morte”, porque do jeito que nós estamos, está tudo misturado.

TODOS

Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora na hora de nossa morte. Amém.

(SUASSUNA, 2008, p.149-150).

Percebe-se que os personagens recorrem à reza “Ave - Maria” como um dos recursos para conseguir o perdão, uma forma de atribuir força ao pedido de perdão de seus pecados, mas na última fala de João Grilo fica clara a carnavalização em seu discurso, ao modificá-la dizendo “agora na hora de nossa morte” em vez de “agora **e** na hora de nossa morte”, conforme seus interesses, causando certa reflexão e comicidade. Ao recorrerem a uma reza da igreja católica, nota-se a influência religiosa da obra, porém de uma forma diferente da tradicional.

Observa-se, a partir do exposto, a forte referência às rezas católicas, marcando a religiosidade do povo nordestino que tenta justificar alguns problemas sociais a partir de sua crença.

Décio de Almeida Prado (1996, p. 08) afirma que dois fatos centrais de natureza religiosa que se impõem ao homem no teatro de Suassuna: a morte e a existência de Deus. Ocorre, portanto, que, se a morte retira todo o sentido da vida, a existência de Deus a recupera, e “restitui ao universo a racionalidade e a significação moral perdidas”.

No momento da encenação, o cenário não é o mais importante, pois os holofotes e olhares do público estarão na atuação do ator e em sua caracterização, mas este ator estará em um espaço específico, o cenário. Este por sua vez traz outras mensagens e poderão, inclusive, interferir na atuação do ator, um exemplo claro dessa repercussão é observada na preparação que Suassuna faz no texto inicial da peça:

Ao abrir o pano, entram todos os atores, com exceção do que vai representar Manuel, como se tratasse de uma tropa de saltimbancos, correndo, com gestos largos, exibindo-se ao público. Se houver algum ator que saiba caminhar sobre as mãos, deverá entrar assim. Outro trará uma corneta, na qual dará um alegre toque, anunciando a entrada do grupo. Há de ser uma entrada festiva, na qual as mulheres dão grandes voltas e os atores

agradecerão os aplausos, erguendo os braços, como no circo. A atriz que for desempenhar o papel de Nossa Senhora deve vir sem caracterização, para deixar bem claro que, no momento, é somente atriz. Imediatamente após o toque de clarim, o palhaço anuncia o espetáculo (SUASSUNA, 2008, p. 15).

Quando ressalta que no início da peça todos os atores entram, com exceção de Manuel, é porque o ator que fará Jesus é negro e só poderá surpreender o público e causar um constrangimento através do comentário de João Grilo se aparecer no momento certo, daí a importância das cortinas; assim é interessante rever o texto em que através do comentário de João Grilo sobre a presença de um Jesus negro, Suassuna traz à tona uma importante reflexão sobre o racismo e sobre a imagem (Jesus branco) que se estabeleceu no catolicismo,

JOÃO GRILO

Mas espere, o senhor é que é Jesus?

MANUEL

Sim.

JOÃO GRILO

Aquele Jesus a quem chamavam Cristo?

MANUEL

A quem chamavam, não, que era Cristo. Sou, por quê?

JOÃO GRILO

Porque... não é lhe faltando com o respeito não, mas eu pensava que o senhor era menos queimado.

BISPO

Cale-se, atrevido.

MANUEL

Cale-se você. Com que autoridade está repreendendo os outros? Você foi um bispo indigno de minha Igreja, mundano, autoritário, soberbo. Seu tempo já passou. Muita oportunidade teve de exercer sua autoridade, santificando-se através dela. Sua obrigação era ser humilde, porque quanto mais alta é a função, mais generosidade e virtude requer. Que direito tem você de repreender João porque falou comigo com certa intimidade? João foi um pobre em vida e provou sua sinceridade exibindo seu pensamento. Você estava mais espantado do que ele e escondeu essa admiração por prudência mundana. O tempo da mentira já passou (SUASSUNA, 2008, p. 129-130) [grifo do autor].

Percebe-se, no teatro moderno, que o diálogo fala por si só e transmite várias mensagens, causando reflexões em torno de um tema, no caso o preconceito racial, assim,

conforme nos alerta Candido *et al* (2009, p. 84) “que no teatro as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas”.

É importante mencionar que o preconceito racial destacado pelo escritor paraibano na obra, apresentando um Jesus negro, instiga reflexões em torno da imagem estabelecida pelo catolicismo, ressalta seu olhar sensível para a questão dos problemas raciais vivenciados pelos negros no Brasil, porém esse aspecto não será por ora discutido, pois esse não é o objetivo.



Fig. 07 Cena do filme *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes com a atriz Fernanda Montenegro (a Compadecida) e o ator Maurício Gonçalves (Jesus).



Fig. 08 Cena do filme *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes com o ator Luís Melo (Diabo).

CAPÍTULO III

A essência do teatro é, portanto, o ator transformado em
personagem.
(Rosenfeld)

3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM NO TEATRO E NO CINEMA

Quando se lê ou se assiste a uma peça, o leitor/espectador geralmente questiona a definição do termo teatro. Magaldi (1995) esclarece e conceitua de forma simples, porém objetiva, que teatro abrange ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel em que se realizam os espetáculos e uma arte específica transmitida ao público por intermédio do ator.

Renata Pallottini, em seu livro *Dramaturgia: a construção da personagem* (1989), diz, logo no início de seu texto, que teatro é a “arte específica pela qual, através da presença física do ator (ou mesmo da voz do ator, ou mesmo do ator sem voz) um autor se manifesta e transmite, com palavras, gestos, atos, movimentos, um conteúdo a um público” (p. 62). Atores nada mais fazem, senão representar personagens, através de pessoas ficcionais veicula o conteúdo de uma peça. A autora define que a peça teatral “é uma organização de seres e atos, e nada, nela, pode funcionar independentemente do conjunto” (p. 62). Portanto, “os personagens levam à frente o enredo, que empurra, por sua vez, os personagens em direção ao seu final, enquanto personagens, dentro do universo da obra teatral” (p. 63).

Magaldi (1995), Pallottini (1989), Abreu (2010), Candido (2010), Rosenfeld (2009), Prado (2010), Gomes (2010) e outros autores de igual importância fundamentarão o último capítulo desse trabalho, pois se focará a importância da personagem no teatro e no cinema, bem como sua construção e caracterização no contexto dessas artes.

Percebe-se, logo no início desse estudo, que os escritores se preocuparam em conceituar teatro e cinema, observa-se em tais conceitos que o ator (personagem) é o núcleo para a existência do drama e para a efetivação do espetáculo, vê-se, então, a importância do personagem. Aristóteles já dizia que imitar é algo instintivo no homem e está aí a raiz da criação teatral. A imitação se aplica à ação e a ação supõe personagens que agem. Quanto à ação dramática, pode-se dizer que

é o movimento interno da peça teatral, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos. A ação deflui do conflito, duas posições antagônicas, uma vez colocadas dentro de uma peça, onde serão definidas, pelas palavras, sentimentos, emoções, atos dos personagens, que tomarão atitudes definitivas em consequência de suas posições, acabarão fatalmente por produzir ação dramática. O personagem é um determinante da ação, que é portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. (PALLOTTINI, 1989, p.11)

“O cinema e o teatro apresentam muitos aspectos concretos, mas não podem, como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem o recurso da mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz” (ROSENFELD, 2009, p.14). Dessa forma, nota-se como é importante a presença do ator para transformar o personagem em algo tangível, e aos olhos do espectador, ser apreciado, analisado e principalmente, causar a emoção idealizada no texto cênico.

Contudo, Rosenfeld (2009, p. 14) nos alerta que a preparação especial de selecionados “aspectos esquemáticos é de fundamental importância na obra ficcional - particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador”. Acrescenta que “tais aspectos esquemáticos, ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra certa com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um personagem”. Várias razões levam a crer que a personagem realmente constitui a ficção. E exatamente por isso, dedica-se parte desse estudo a esse elemento de peculiar significação, no âmbito do teatro e do cinema. Delineando seus aspectos mais relevantes, dentro do contexto que se propõe: uma análise dos protagonistas de *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna.

O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. “A quase onipotência do ator deflui do fato de que ele é o portador do personagem, o seu suporte físico, um ser humano carrega outro ser humano este, agora, imaginado” Pallotini (1989, p.29). João Grilo carrega em sua imagem de sertanejo, que vive de astúcias e trapagens para mascarar suas reais necessidades, uma população que se vê nas mesmas situações de pobreza que João Grilo também é submetido. Portanto, um ator que interpreta esse personagem deve representar todo esse contexto e não apenas um personagem que não possui esse comprometimento, porém isso não significa obrigatoriamente que a peça se vincule à transformação dos fatos, pois esse não é o principal

objetivo da peça. Vale ressaltar que o ator é um ser humano que carrega vários seres humanos.

O escritor elabora um desenho de um esquema de ser humano; preenche-o com as características e detalhes que lhe são necessárias, dá-lhes as cores que o ajudarão a existir, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional.

É preciso esclarecer que a função narrativa que se observa no texto dramático aparece através das rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, com os atores e cenários, intervém para assumi-la. Dessa forma,

desaparece o sujeito fictício dos enunciados – pelo menos na aparência, visto as próprias personagens se manifestarem diretamente através do diálogo, de modo que mesmo o mais ocasional “disse ele”, “respondeu ela” do narrador se torna supérfluo. Agora, porém, estamos no domínio de uma outra arte. Não mais as palavras que constituem as personagens e seu ambiente. São as personagens (e o mundo fictício da cena) que absorveram as palavras do texto e passam a constituí-las, tornando-se a fonte delas – exatamente como ocorre na realidade. Contudo, o mundo mediado no palco pelos atores e cenários é de objetualidades puramente intencionais. Estas não têm referência exata a qualquer realidade determinada e adquirem tamanha densidade que encobrem por inteiro a realidade histórica que, possivelmente, dizem respeito. A ficção ou mimesis reveste-se de tal força que se substitui ou superpõe à realidade. É talvez devido à velha teoria da ilusão da realidade supostamente criada pela cena, devido, portanto, ao altíssimo vigor da ficção cênica, que não se atribui ao teatro o qualificativo de ficção. (ROSENFELD, 2009, p.29)

Para dirigir-se ao público, a personagem teatral dispensa a mediação do narrador. A história não é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação; frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e pelos ouvidos.

Apesar de Aristóteles ter uma visão de seu tempo e que para os dias atuais seus conceitos têm sido muito visitados e discutidos, é importante destacar que seus princípios ainda são fundamentais para entender a construção de uma personagem; dessa forma, em a *Poética*, Aristóteles diz, didaticamente, que os principais caracteres de um personagem devem ser:

a) Bons: que significa ser bem construído, solidamente arquitetado ou adequado aos fins da ação. Devem ter uma direção de pensamento (dianóia) e que se manifestem de acordo com seu caráter (ethos)

b) Convenientes – ter posição social, caráter, corajoso.

c) Semelhantes (ou verossimilhantes) - tem que ter semelhança com o ser humano, tem que ter relação com o que nós, espectadores, entendemos ser próprio de todo ser humano.

d) Coerentes – a coerência interna do texto que nos dá, digamos a ilusão de verossimilhança, enquanto que a verdade em si, a relação positiva com os fatos, nem sempre convencerá.

e) Necessários – é consequência de todos os caracteres. Necessidade dos caracteres anteriores para os acontecimentos, as ações.

Pallottini (1989, p.39) classifica dois tipos de personagem: o personagem objeto e o personagem sujeito. O personagem objeto, aquele guiado por forças externas, fortemente marcado por uma situação que lhe impõe um determinado posicionamento, diferente do personagem sujeito “o verdadeiro sujeito da ação”. Repensando essa classificação e conceito, pode-se destacar que João Grilo e Chicó, bem como os demais personagens de *Auto da Compadecida* são levados a agir de acordo com as situações em que se encontram, até mesmo na cena do julgamento, a postura das personagens é um indicativo, uma forma de argumentar para se livrar da condenação de ir para o inferno. São, portanto, personagens objeto no qual a “situação lhes impõem um determinado posicionamento”, repetindo Pallottini.

Assim, Pallottini (1989, p.38) lembra Boal em sua célebre fala de que o personagem nunca é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas ou sociais, às quais responde em virtude das quais atua. Acrescenta que Brecht ao expor as diferenças entre as chamadas “formas dramáticas” e as formas épicas de teatro, diz que na primeira hipótese, o pensamento determina o ser, enquanto na segunda (a forma épica), o ser social determina o pensamento.

Pensamento, no caso, é o motor da ação do personagem, aquilo que certos autores chamaram vontade, liberdade, ou até função. João Grilo não é só um nordestino, é o mestre da esperteza, é posto em situação de ter, de indicar os problemas sociais vigentes e até mesmo sugerir soluções para as questões evidenciadas.

Todas as ações de João Grilo estão integradas com as de Chicó, o diálogo entre eles é uma evolução da trama, ocasionando confusões que resultam sempre numa crítica social, seja num sentido restrito, seja no sentido mais amplo. Pallottini (1989, p.30) diz que o alvo de um personagem, determinante da sua vontade e das suas ações, colide com o de outro ou outros

personagens. Esta colisão produz a ação e faz o drama avançar. Desta forma, é forçoso apresentar devidamente os caracteres, com seus fundamentos, paixões, sentimentos, ideais; é forçoso que se construa devidamente o caráter, e não só o do protagonista, mas o do conjunto de personagens que contam na obra dramática.

No que se refere ao cinema, deve ser concebido como de caráter épico-dramático; ao que parece, mais épico do que dramático. Assim,

é verdade que o mundo das “objectualidades puramente intencionais” se apresenta neste caso, à semelhança do teatro, através de imagens, como espetáculo “percebido” (espetáculo visto e ouvido; na verdade quase-visto e quase-ouvido; pois o mundo imaginário não é exatamente objeto de percepção). Mas a câmara, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O close-up, o travelling, o “panoramizar” são recursos tipicamente narrativos (ROSENFELD, 2009, p. 31).

É importante compreender o cinema como arte, para então, visualizá-lo e relacioná-lo com o teatro e o romance, pois o cinema, quase sempre bebe na fonte da Literatura. GOMES (2009, p.106) define o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. E explica que teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor, no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores. Graças, porém, aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens do romance. Romance teatralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance.

Enfim, torna-se interessante explorar os aspectos pertinentes à construção da personagem no teatro e no cinema, buscando reconhecer sua composição, originalidade e atuação, levando-se em conta que *Auto da Compadecida* teve três versões para o cinema, nas quais as personagens se apresentam com características diversas; porém, mantendo a essência dos personagens do texto cênico, no caso de João Grilo, por exemplo, é sempre um nordestino mirrado, esperto, ágil e inteligente.

Gomes (2009) afirma que o cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere. Fundamentalmente arte de personagens e situações que se projetam no tempo, é sobretudo ao teatro e ao romance que o cinema se vincula. A história da arte cinematográfica poderia limitar-se, sem correr o risco de deformação fatal, ao tratamento de dois temas, a saber, o que o cinema deve ao teatro e o que deve à literatura. E reafirma que o filme, na verdade, não pode ser encarado como obra-

de-arte, mas sim como fenômeno. Não é na estética, mas na sociologia que refulge a originalidade do cinema como arte viva do século. Esclarece que,

No filme evoluem personagens romanescas encarnadas em pessoas ou, se o preferirmos, personagens de espetáculo teatral que possuem mobilidade e desenvoltura com se estivessem num romance. No cinema, pois como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público são, porém, bastante diversa num caso e noutro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. O aprofundamento das reflexões talvez no leve a cavar entre a personagem de teatro e a do cinema um abismo tão profundo quanto o que vislumbramos entre esta última e a do romance. Não podemos, com efeito, evitar no teatro uma distinção inicial entre o texto literário teatral e a sua encenação. (GOMES, 2009, p.112)

A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator. A diferença que se manifesta aqui entre o ator de teatro e o de cinema é muito grande. Aquilo que caracteriza tradicionalmente o grande ator teatral é a capacidade de encarnar as mais diversas personagens. Os grandes atores ou atrizes cinematográficos em última análise simbolizam e exprimem um sentimento coletivo.

3.1 O personagem popular

Quando se analisa criticamente o personagem de uma obra, torna-se inevitável remeter-se a outras personagens de destaque da Literatura, que possuem algumas características semelhantes aos da personagem em análise. Há inesgotáveis exemplos de personagens populares com elaborada composição cômica, de modo que quando se analisa um determinado personagem sempre o compara a outros personagens já existentes, exemplo disso é reconhecer que as personagens principais de *Auto da Compadecida* possuem algumas semelhanças às personagens da *Comédia Dell'arte*; que João Grilo se aproxima muito do personagem do folheto *As proezas de João Grilo* e também com o hilário *Lazarinho de Tormes*; que o companheirismo e amizade de João Grilo e Chicó podem lembrar as traquinagens de *Dom Quixote e Sancho Pança*; e com o que o próprio autor Ariano Suassuna

sugere no estilo de espetáculo que o *Auto da Compadecida* pode representar: um circo e, conseqüentemente, aos artistas circenses; enfim, há muitos outros exemplos da Literatura Universal e da Literatura Popular que podem ser lembrados, porém não é o objetivo nesse momento, mas é preciso reconhecê-los como fonte de inspiração e contemplação.

O personagem popular nasce da Cultura Popular. É interessante adiantar que um personagem popular tem traços de pessoas comuns e que ao assisti-las, o espectador se vê refletido nelas. Ariano Suassuna buscou na cultura popular a inspiração para sua criação, pois percebeu, desde criança, que essa cultura sempre foi potência de sabedoria, potências ditas não científicas e, por isso, pouco reconhecidas. O Bumba meu boi, o Mamulengo, o Maracatu, o circo e outros são essência de sua produção e de sua admiração; por isso, o escritor, através de sua influência política, enquanto secretário da Cultura criou o projeto Movimento Armorial, no qual reúne várias artes da cultura popular nordestina (artes plásticas, música, dança, teatro, etc.) buscando revitalizar e unir essas artes, que ao se fundirem, reafirma uma brasilidade recorrente. Suassuna define que

a arte armorial brasileira é aquela que tem como característica principal a relação entre o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (literatura de cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha suas canções e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das artes e espetáculos populares em correlação com este mesmo Romanceiro (SUASSUNA, 1976, p. 48).

O dramaturgo propõe-se a realizar o aproveitamento dramático dos assuntos brasileiros, para diminuir a distância entre o popular e erudito, bem como atualizar o teatro em relação às outras artes, já que muitos grupos pernambucanos privilegiavam a dramaturgia estrangeira. Assim, Ariano Suassuna buscou como origem para a construção dessa cultura erudita o romanceiro popular nordestino, considerado pelo escritor como um espaço preservador das aspirações do povo brasileiro, o que seria a “reafirmação da originalidade regional, a renovação dos modelos formais por meio de uma temática nova, ou seja, a reelaboração erudita a partir de um modelo popular” (VASSALO, 1993, p. 27).

Abreu (2010, p. 29) reconhece que essa sabedoria coloca em ação, em movimento de seu conjunto de práticas, uma tradição renovada, uma tradição que se vincula muito mais com o futuro que se diferencia do que com o passado que se afirma e se fixa; mas, antes de tudo, que se adere a um presente que se renova nele mesmo, que se dança, que se brinca.

O que Ariano Suassuna objetiva, ao conceber o projeto de arte armorial¹ e criar obras com raízes na cultura popular é, na verdade, romper algumas dicotomias, supostos opostos, a polarização entre global e local, erudito e popular, pesquisa acadêmica e prática artística, especialização e interdisciplinaridade, jogo e cena, arte e vida. Tudo isso partindo do pressuposto de que as fronteiras entre os universos popular e erudito são fluidas e dinâmicas.

Dessa forma, Joana Abreu destaca o conceito de “entremundo”, que é fundamental para a compreensão do olhar sobre o espaço de contato entre o universo do popular e o do teatro. A autora conceitua da seguinte forma:

A ideia de “entremundo” conecta diversos conceitos e perpassa as reflexões a respeito da cultura popular, da tradição, da brincadeira e da performance, entre outras, chegando ao processo de aprendizado e formação. Por ser um espaço intersticial, o *entremundo* é suporte valioso para pensar as manifestações espetaculares tradicionais, bem como o trabalho do ator. Faz-se necessário ressaltar ainda o conflito como outro traço frequentemente relacionado à ideia de periferia. Esse mesmo traço constitui-se um dos componentes do universo do *entremundo*. Na região de fronteira, na região do *entre-lugar* acontecem também deslizamentos, derrapagens, conflitos, contradições, tensões e algumas vezes situações extremamente violentas. Nele, tanto pode haver uma situação de troca intercultural significativa, como pode se estabelecer também um contexto de dominação ou de dificuldade, de opressão e massacre (2010, p. 29).

Existem aspectos na obra *Auto da Compadecida*, que a faz ser considerada uma obra “transculturada”. Para tal constatação é importante destacar a origem e conceitos do processo de transculturação na arte literária produzida na América Latina. Para tanto, utilizar-se-á como aporte teórico principal a obra *Ángel Rama: Literatura e cultura na América Latina* organizada por Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos que aborda as mudanças históricas e sociais ocorridas na América Latina e de que maneira tais mudanças interferem na criação literária, mas o processo de transculturação vai além, abrange a amálgama das culturas de fronteiras e a forma que essas ligações ocorrem.

Aguiar & Vasconcelos (2001, p. 281) declaram que a unidade da América Latina foi e continua sendo um projeto de intelectuais, reconhecida por consenso internacional. Fundamenta-se em persuasivas razões e conta a seu favor com reais e poderosas forças unificadoras. Em sua maioria, residem no passado e modelaram profundamente a vida dos

¹ A arte armorial está inserida num movimento, com o objetivo de criar uma arte erudita a partir da cultura popular nordestina brasileira. Dentro da arte armorial temos elementos como: música, dança, literatura, artes plásticas, xilogravura, arquitetura, cinema, entre outros. Mas além desses elementos, a arte armorial dá muita importância aos espetáculos.

povos: vão de uma história comum a uma língua comum e modelos semelhantes de comportamento. As outras forças são contemporâneas e compensam o fato de serem minorias com uma alta potencialidade: respondem às pulsões econômicas e políticas universais provocadas pela expansão das civilizações dominantes do planeta.

Os autores Aguiar & Vasconcelos (2001, p. 281) acrescentam que, sob a unidade, real como projeto, real quanto às bases de sustentação, desdobra-se uma interior diversidade que é a definição mais precisa do continente. Unidade e diversidade tem sido a fórmula preferida pelos analistas de muitas disciplinas. Essa diversidade é acreditada pela existência de regiões culturais e que em alguns aspectos se encontram e/ou se mesclam.

Ortiz (1983) advoga a criação de um novo vocábulo, um termo que possa abarcar e significar este processo sempre em movimento, que é o encontro dos povos e de suas culturas. O vocábulo proposto: transculturação, que designa

[...] as fases do processo de transição de uma cultura a outra, já que este não consiste somente em adquirir uma cultura diferente, como sugere o sentido estreito do vocábulo anglo-saxão, *aculturação*, mas implica também necessariamente a perda ou desligamento de uma cultura precedente, o que poderia ser chamado de uma parcial *desculturação*, e, além disso, significa a consequente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados *neoculturação*. No conjunto, o processo é uma *transculturação* e este vocábulo compreende todas as fases da trajetória (1983, p. 90).

Nos anos de 1960, a produção literária vive o *boom* da nova narrativa, que à sua maneira, também busca falar uma linguagem nova para expressar a identidade de um continente jovem e desconhecido. É neste contexto que o escritor uruguaio Ángel Rama desenvolve um aparato teórico que dá sustentação à sua reflexão sobre a narrativa do continente no século XX, abre a discussão entre o vanguardismo (modernismo) e regionalismo (REIS, 2005, p. 469).

Diante do impacto e da pressão modernizadora de inspiração estrangeira, são três as respostas dos regionalistas: aceitação absoluta das novas formas literárias; rigidez cultural, que rejeita toda novidade estética e o que Rama define como “plasticidade cultural” de uma produção literária, que integra as novas estruturas formais sem recusar as próprias tradições. Esta proposta é o que ele vai chamar de literatura de transculturação (REIS, 2005, p. 470).

Rama apropria-se do conceito definido por Ortiz, isto é, de que transculturação não consiste em adquirir uma cultura, o que ele entende como *aculturação*; transculturação envolve os três processos: *aculturação*, *desculturação* parcial e *neoculturação*.

Os escritores regionalistas das primeiras décadas do século XX se esforçam em fixar um sistema que permitisse alternar a língua culta com o falar dialetal do personagem. O escritor não tenta imitar a fala regional. Ao sentir-se parte dela, procura elaborá-la com finalidades artísticas, investigando as possibilidades múltiplas que a língua proporciona para a construção da língua especificamente literária (REIS, 2005, p. 472).

Auto da Compadecida nasceu da Literatura de cordel, os folhetos deram inspiração para que Suassuna estruturasse a peça, transpondo-os na estética exigida por um texto cênico, transformando-os, sem abrir mão de sua essência, isso nada mais é do que um processo de transculturação, ou seja, sua obra possui o que Rama define como uma “*plasticidade cultural*”, que integra as novas estruturas formais sem recusar as próprias tradições.

A resistência cultural que anima a obra literária transita já por um novo sistema educativo (e, portanto sociocultural), pelo manejo da escrita, por meios de comunicação que, por mais prestígio que nos pareçam ter nas sociedades modernas, são bem mais pobres que os tradicionais das sociedades arcaicas (AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 308).

Refletindo a noção de que transculturação ultrapassa a visão limitada de mestiçagem racial, para significar o movimento que subjaz ao encontro de culturas, Ariano Suassuna promove esse encontro de culturas ao elaborar sua criação, aliando passado e presente, recorrendo ao imaginário, focado em valores que remontam o Medievalismo, a Literatura de Cordel, o circo, o teatro de mamulengo, o teatro popular improvisado da *Commedia dell'arte* e as figuras do folclore sertanejo nordestino, que se fundem num conteúdo popular e erudito concomitantes, revelando o forte elemento identitário de sua obra.

Sob a influência de um modelo antropológico, a obra de Suassuna alcança uma forma de resistência cultural, de preservação de identidade. Mas mesmo que este intelectual trabalhe sobre um fundo cultural ainda vivo e imerso em suas máscaras sociais, nem por isso é menor a transculturação que se percebe em seu trabalho.

Quem sabe a própria arte seja uma das mais importantes zonas de contato entre elementos distintos e, algumas vezes, supostamente opostos. Esse tipo de mediação realizada pela arte está claramente presente na relação entre tradição e modernidade. É possível perceber tal diálogo em obras contemporâneas como as de Ariano Suassuna, que se estabelece uma tentativa de captar o novo com redes antigas, nas quais novos nós vão sendo gerados e diálogos são estabelecidos.

Essa peça, sem nenhum aparato técnico e sem atores profissionais no elenco, chamou a atenção da crítica. Ao criar *Auto da Compadecida*, Suassuna talvez não tenha imaginado a

repercussão que ela teria; as polêmicas que causaria e que o revelaria como escritor brasileiro reconhecidamente competente e sagaz.

Suassuna, em entrevista para a Revista Preá (2005, p. 68), assim declarou: “eu quero dizer, logo de entrada, que sempre achei que teatro é essencialmente o texto e o ator. As rubricas do *Auto da Compadecida* dão inteira liberdade para se representar até sem cenário. O teatro que não se sustenta com o texto e o ator... não se sustenta... porque vai depender de outras informações”. A partir dessa declaração, percebe-se a importância do diálogo na construção do imaginário em torno do espaço representado em *Auto da Compadecida*, pois através dele pode-se reconhecer os traços geográficos, sociais e culturais do Nordeste.

Ao questionar sobre a apropriação dos folhetos de cordel para criar a peça *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna sempre precisa explicar, de forma defensiva, que eles foram apenas sua inspiração, pois sua obra não é tal e qual aos folhetos, começando pelo gênero, sendo o Auto um texto cênico, e terminando pela mescla das histórias e suas modificações, então, percebe-se que não há plágio, mas sim uma fronteira muito estreita entre estas manifestações culturais e a obra de Suassuna, por isso parece apropriado o fragmento a seguir para complementar essa delicada questão.

O trabalho fronteiriço dos artistas e grupos é parte de uma tendência possível de observar, na atualidade, entre pesquisadores, artistas e intelectuais. Tal vertente valoriza a produção e as manifestações espetaculares tradicionais das culturas populares. Isso se mostra nas crescentes pesquisas a respeito, em áreas diversas, bem como na profusão de grupos artísticos que realizam diálogos com manifestações tradicionais, tais como o Maracatu, o Frevo, o Coco, o Cavalo - marinho, o Bumba meu boi ou a Nau- catarineta. Esses diálogos incluem desde a polêmica apropriação dos elementos de tais manifestações como matéria-prima de criação, até o desejo de participação nos ritos como um todo, com suas toadas, danças, louvação ao santo, vestimentas, personagens, mitos, ladainhas e o que mais integrá-los. Parte dessa tendência parece querer, em vez de apropriar-se de elementos, vivê-los nas experiências da manifestação em si, no calor da convivência festiva (ABREU, 2010, p. 31).

João Grilo é um personagem popular e cômico, trata-se de um alvo em si ridículo, para obtenção do qual o personagem utiliza meios importantes; mas pode ocorrer o contrário, ou seja, que o personagem persegue um alvo importante, mas usa meios que não são adequados. Ocorre uma contradição entre o fim desejado e os meios propostos para alcançá-lo, produzindo o cômico.

Não obstante, o personagem cômico é e tem, em substância, elementos de construção semelhantes aos do personagem trágico. Mas seus fins e os meios de que lança mão para a

obtenção desses fins, bem como o ambiente que se cria na obra tem outro caráter. Não se fala, aqui, na destruição de um ser humano, vitimado pela fatalidade e por suas próprias ações, mas sim de alguém que se empenha em obter algo que, não obtido, apenas lhe causará uma frustração ela mesma risível (PALLOTTINI, 2010, p. 31).

A comédia é uma imitação de homens de qualidade inferior, segundo Aristóteles; portanto, não se nutre de fundo histórico ou mitológico. Fala da realidade cotidiana e prosaica das pessoas simples, em geral. Seu desenlace é, via de regra, feliz, otimista. O público se sente solidário com o desenrolar da trama, se descontraí com o desenlace, que lhe dá uma espécie de catarse que não é catarse porque não implica piedade e terror, mas sim uma empatia cuidadosa, onde o riso é às vezes de cumplicidade, outras vezes de superioridade.

Os personagens cômicos são donos do seu nariz; não estão determinados por mitos que os apresentam enquanto prendem, não carregam os efeitos de maldições e vaticínios. São pessoas em geral, comuns, que querem alguma coisa e vão tentar conseguir o que querem. Naturalmente, são gente de seu tempo e de seu lugar, e estas circunstâncias os marcam. Mas são razoavelmente sujeitos. No acerto de contas final, quem pode mais chora menos, literalmente.

Os personagens comuns, o tom risonho, o final feliz, a ausência de um critério rígido de causa e consequência, a permissividade, tudo isso faz da comédia um gênero muito amado (embora mal falado pelos teóricos e críticos mais solenes). Deve-se notar que a comédia, conquanto critique e se burle dos valores vigentes, às vezes usa de suas armas para se contrapor às mudanças, numa posição tipicamente conservadora. O equilíbrio ameaçado no início da comédia deve normalmente voltar a se impor, por meio às vezes simples e mesmo simplórios, ainda que isso custe castigo a algumas personagens. Os castigos, no entanto, nunca são sangrentos ou cruéis, passando em geral pelo ridículo e pelo grotesco. Todos esses detalhes estão claramente expostos em *Auto da Compadecida*, legitimando os critérios de elaboração da comédia, numa posição conservadora, pois usa a obra pra chamar a atenção de problemas sociais, sob um viés crítico e contestador.

3.2 O Trapaceiro, o Bufão e o Bobo

Ao discutir a teoria de Bakhtin (2010), especificamente a que faz uma abordagem sobre as funções do trapaceiro, do bufão e do bobo, propõe-se uma análise da ironia, do

humor e do riso na peça *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna. Nessa direção, pode-se, *a priori*, indicar que João Grilo e Chicó possuem o caráter satírico e paródico que os remetem às formas folclóricas e semifolclóricas da literatura na Idade Média, pois, segundo Bakhtin, “é na Literatura Medieval das baixas camadas sociais, que se destacam três figuras que terão grande significado para o desenvolvimento posterior do romance e do teatro. Essas três figuras são: o trapaceiro, o bufão e o bobo” (p. 277). Através das ações e diálogos destes personagens estabelece-se, assim, uma crítica e uma denúncia ao convencionalismo pernicioso que permeia a sociedade.

As manifestações carnavalescas eram cômicas e tinham caráter popular. Sendo assim, opunham-se à cultura oficial no medievo, de caráter sério e religioso. Dentro dela, encontram-se três categorias de manifestações liminares, que são regidas pela estética do realismo grotesco e que criam um ambiente propício à consolidação da figura do bufão como ente liminar. São eles, a saber: ritos e espetáculos; obras cômicas verbais; vocabulário grotesco e familiar (PADILHA, 2010, p. 02).

Os ritos e festividades eram impregnados de situações cômicas, os bufões estavam sempre presentes, parodiando e ridicularizando os atos das cerimônias. Nenhuma festa se realizava sem esse elemento cômico. Esses ritos e festas apresentavam uma diferença de princípio com os cultos oficiais e cerimônias sérias, elas ofereciam uma diferente visão de mundo e das relações humanas. Assim,

o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa na fronteira entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação (BAKHTIN, 1987, p.6).

A cena do julgamento em *Auto da Compadecida* nos remete às festividades carnavalescas, pois é um momento em que todos os personagens são colocados numa mesma posição e serão julgados igualmente, independentes da condição hierárquica e ou financeira que possuíam em vida terrena, todos, nesta cena, tem seus pecados revelados e se mostram arrependidos, propondo uma segunda chance, apresentando justificativas para seus erros. No julgamento, assim como no carnaval, todos são iguais. Para esclarecer o efeito destas festas nas sociedades medievais destaca-se que:

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem se apresentava com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (BAKHTIN, 1987, p. 9).

Nesse contexto, o personagem João Grilo apresenta-se como o possível redentor, pois com sua sinceridade reveladora, ganha a confiança de Jesus e este permite que João Grilo anteceda junto a Nossa Senhora “a Compadecida” pedindo a absolvição de seus pecados e dos demais personagens. O personagem com características de bufão, neste momento da peça, fala com seriedade, pois se trata de um diálogo com a Compadecida, seu respeito e honestidade são evidenciados porque sua fé e sua necessidade impõem-lhe esta postura, que mescla seriedade e comicidade. Através desta cena, pode-se dizer que a imagem do “pícaro” na cultura brasileira seja aquela que funciona como um condutor para esta via de busca pela justiça.

Conforme Bakhtin (2010, p. 275), o trapaceiro, o bufão e o bobo trazem consigo para a literatura, em primeiro lugar, uma ligação muito importante com os palcos teatrais e com os espetáculos de máscaras ao ar livre, elas se relacionam com certo setor particular, mas muito importante da vida na praça pública; em segundo lugar, a própria existência dessas personagens tem um significado que não é literal, mas figurado: a própria aparência delas, tudo o que fazem e dizem não tem sentido direto e imediato, mas sim figurado e, às vezes, invertido. Não se pode entendê-las literalmente, elas não são o que parecem ser; finalmente, em último lugar, a existência delas é o reflexo de alguma outra existência, reflexo indireto por sinal. Elas são saltimbancos da vida, sua existência coincide com seu papel; aliás, fora desse papel, elas não existiriam. Bakhtin declara ainda que:

Nos fabliaux, nos chistes, nas farsas, nos ciclos paródicos e satíricos realiza-se uma luta contra o fundo feudal e as más convenções, contra a mentira que impregnou todas as relações humanas. Opõe-se a eles como força reveladora a inteligência lúcida, alegre e sagaz do bufão (na forma de vilão, de pequeno aprendiz urbano, de jovem clérigo errante e, em geral, de vagabundo desclassificado), as zombarias paródicas do bufão e a incompreensão ingênua do bobo. À mentira pesada e sinistra opõe-se a intrujice alegre do bufão, à falsidade e à hipocrisia vorazes opõem-se a simplicidade desinteressada e a galhofa sadia do bobo, e a tudo o que é convencional e

falso a forma sintética da denúncia (paródica) do bufão (BAKHTIN, 2010, 278).

Assim, é João Grilo, personagem central de *Auto da Compadecida*, que “com a inteligência lúcida, alegre e sagaz de um bufão, opõe-se às más convenções, à mentira que impregnou todas as relações humanas” (BAKHTIN, 2010, p. 278). João Grilo é o representante bufão que revela as mazelas de algumas relações sociais, especialmente as que se impregnaram na igreja; através de suas mentiras e trapaças, traz à tona a hipocrisia de seus representantes. Ele e demais personagens denunciam não apenas a igreja, mas também a ordem oficial da sociedade, o poder público e a política vigente. Desse modo,

A forma da incompreensão, intencional no autor e ingênua e crédula nos personagens, é quase sempre um elemento organizador quando se trata de denunciar o convencionalismo pernicioso. Tal convencionalismo revelado – nos usos e costumes, na moral, na política, na arte, etc. – é frequentemente representada do ponto de vista de um indivíduo que não participa dele e não o compreende (BAKHTIN, 2010, p. 279).

Tal como João Grilo, o personagem Chicó tem uma função muito especial, pois ele tem a “simplicidade desinteressada e a galhofa sadia do bobo”, Chicó, na função de bobo, evidencia as trapaças de João Grilo, mestre das mentiras e dos truques, pois através do diálogo entre os dois é possível identificar as mentiras de ambos, porém há algumas diferenças entre as mentiras contadas por Chicó e as contadas por João Grilo, das mentiras deste último emergem todas as complicações da trama, suas mentiras são o fio condutor que desencadearão as cenas recorrentes e surgirá uma série de confusões entre os demais personagens. Porém, é importante lembrar que o miolo da peça é o "duelo" entre João Grilo e o Diabo, esta cena mostra a resistência do mais fraco, que usa todas as armas que conhece para se livrar das condenações apresentadas e sua principal arma é a astúcia da linguagem.

As manifestações populares na Idade Média que possuíam caráter cômico popular e grotesco são os pressupostos culturais que favoreceram a vida do bufão, e que fizeram dele um elemento imprescindível. Este mesmo espaço é privilegiado por Suassuna em *Auto da Compadecida* com elementos que propiciam a existência do bufão, trapaceiro e o bobo, porém sem a linguagem grotesca que predominava nesse período.

Bakhtin (2010) fala na criação de uma linguagem carnavalesca. Na verdade, eram usadas expressões banidas do cotidiano pelas normas de boa conduta. Suassuna utiliza uma linguagem simples, porém sem expressões grotescas como muitas vezes ocorria no período

medieval, onde era muito comum recorrer a palavras que impactavam muitas pessoas. Bakhtin reitera que,

Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica (BAKHTIN, 1987, p.9).

Bakhtin (2010, p. 279) afirma que é possível que o interior do homem, sua subjetividade pura e natural só tenha sido revelada com a ajuda das figuras do bufão e do bobo, pois não foi possível encontrar para ele uma forma de existência adequada, direta (não alegórica do ponto de vista da vida corrente). Surgiu, então, a figura do excêntrico que exerceu um papel capital na história do romance e do teatro. Pois,

na história do realismo, todas as formas de romance ligadas à transformação das imagens do trapaceiro, do bufão e do bobo, têm um alcance imenso, o que até hoje não foi totalmente compreendido na sua essência. Para um estudo mais profundo destas formas, é preciso antes de mais nada uma análise genética do sentido e das funções das personagens universais do trapaceiro, do bufão e do bobo, desde as profundezas do folclore primitivo até a época do Renascimento (BAKHTIN, 2010, p. 281).

Os grandes representantes da paródia, da farsa, do humor, da ironia e do grotesco, criaram para si seus termos (dos nomes dos seus heróis): “pantagruelismo”, “quixotismo”, “shandyismo” e outros. Portanto, depois de comprovar, através da teoria de Bakhtin, que João Grilo e Chicó representam as funções do trapaceiro, do bufão e do bobo, arrisca-se criar o termo “grilismo” referenciando João Grilo, personagem principal da peça *Auto da Compadecida*, como fizeram os criadores de heróis como João Grilo; dessa forma, pode-se afirmar que João Grilo e Chicó possuem o caráter satírico e paródico que os remetem à literatura da Idade Média.

Sendo assim, neste item de análise, propusemos mostrar aspectos que envolvem a construção dos personagens João Grilo e Chicó no texto cênico *Auto da Compadecida*, demonstrando de que forma estes personagens se manifestam no texto. Procurou-se, então, explanar sobre o trapaceiro, o bufão e o bobo representados nas figuras de João Grilo e Chicó, sob os aspectos teorizados por Bakhtin.

Pode-se afirmar que os vestígios da Idade Média, em Suassuna, são recriados com a intenção de propiciar a comicidade e reflexão. A partir do pensamento de Bakhtin, nota-se que o riso não estabelece fronteiras entre erudito e popular. Assim, em *Auto da Compadecida* há uma troca entre culturas, rompendo as possíveis barreiras que as separam para a construção do riso.

3.3 Entre a peça teatral e o filme – a popularização dos personagens pelo cinema.

O personagem é considerado o elemento mais importante de uma obra, seja ela prosaica, teatral ou cinematográfica. Somente através do personagem é possível o desenvolvimento da trama. Por isso, dedica-se a parte final desse estudo ao personagem, colocando-o numa posição privilegiada, reconhecendo, assim, a sua significação. Nesse aspecto, é necessário esclarecer que não se propõe uma análise de todos os personagens do texto cênico *Auto da Compadecida*, pois não é esse o objetivo, contudo propõe-se destacar aspectos relevantes das principais personagens da peça e do filme homônimo, dirigido por Guel Arraes.

Tendo em vista que a obra precede ao filme, convém analisar o personagem primeiramente na obra e, em seguida, no filme, traçando um paralelo para que se possam discutir rupturas e continuidades entre ambas as produções. É preciso esclarecer que essa análise contempla algumas características e destaca determinados elementos dos personagens principais, no caso, João Grilo e Chicó, ressaltando sua representação para o povo nordestino.

Pallottini (2010, p. 63), no início de seu texto sobre as características da personagem, ressalta que “se alguma coisa, no texto de uma peça de teatro, precisa ser bem conhecida pelo seu autor, e bem analisada por quem a examina, essa coisa é o conjunto de personagens, seu corpo e sua alma”. Ela comenta que o “autor deve saber tudo a respeito de suas criaturas, de sua aparência física às suas preferências, de seus defeitos às suas recônditas alegrias”. Especificamente sobre o *Auto da Compadecida* Pallotini comenta que,

naturalmente, a criação de obstáculos aparentemente intransponíveis – a morte, a danação eterna – forçará o autor a avançar para outros campos de criação, para outro estilo; desde que se afaste do realismo, o autor pode, perfeitamente, criar obstáculos aparentemente impossíveis, e resolvê-los. É o que acontece, por exemplo, no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. A um certo momento, todos os personagens, menos um, morrem. Poder-se ia supor que a peça vai terminar aí. Mas, dado o seu estilo, as suas regras de

jogo, de imensa fantasia, pode-se acompanhar, na peça, o julgamento final dos participantes, com a presença de Nosso Senhor, de Nossa Senhora, a Compadecida, e do próprio Diabo. O obstáculo que pareceria intransponível, a morte, foi elidido. Ocorre, também, o caso contrário; certas peças que teriam tudo para ser bem-sucedidas não convencem devido ao obstáculo de pequena monta, ou que nos parece insubsistente, a nós, os espectadores (PALLOTTINI, 2010, p.88).

Suassuna não faz uma descrição dos aspectos físicos dos personagens na peça, é preciso reconhecê-los através de indicativos, tais como suas ações e também as características físicas que são próprias da região onde se passa a trama, para então, visualizar como esse personagem pode ser construído. Assim, o cenógrafo vai idealizá-lo através desses pressupostos. Mas, sem dúvida, completando as sugestões do texto, ou inventando de acordo com o que a imaginação permite recriar. O criador do espetáculo ou a equipe criadora, na qual se compreendem cenógrafo, figurinista, iluminador, maquiador, compositor da música e outros – contribui poderosamente para a caracterização dos personagens.

É interessante lembrar que o que move o protagonista da peça é a vingança, uma constante busca pela justiça social, pois ao ficar doente e com fome foi ignorado por seus padrões que preferiram dar a comida para o cachorro de estimação que possuíam do que para ele, de forma que se percebe sua revolta numa de suas falas e que a repete no decorrer da peça até chegar o momento do julgamento. Jesus, porém, o interpela dizendo que não é preciso repeti-la, pois já a conhecia de tanto que ele se lamentava, como se essa reclamação insistente fosse uma ladainha. Jesus deixa claro que o fato não o isenta das suas responsabilidades, nem justifica suas atitudes enganosas e mentirosas. Pode-se observar o sentimento de rancor de João Grilo na seguinte cena:

CHICÓ

Ih, olha como isso está pegado com o patrão! Faz gosto um empregado dessa qualidade.

JOÃO GRILO

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

CHICÓ

Com qual? Com a do padre?

JOÃO GRILO

Com as duas. Estou acertando as contas com o padre, a qualquer hora acerto com o patrão! Eu conheço o ponto fraco do homem, Chicó!

(...)

Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno? Pensam que são o Cão só porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pro cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingó!

(SUASSUNA, 2008, p. 26, 28).

O autor lança mão do texto literário para criar uma noção de proximidade com o real, descortinando, por intermédio dos personagens, a avareza dos grandes poderes, a igreja e o estado, o que Suassuna intenciona nessa cena é evidenciar a desigualdade e o descaso do poder público com os menos favorecidos, principalmente o povo que é atormentado pela seca do sertão e, conseqüentemente, pela fome; considera-se um descaso porque se sabe que o problema ocasionado pela falta de água se arrasta por séculos, mas que poderia ser solucionado se essa situação não fosse usada como uma forma de manipulação e coerção desse povo que sofre com esse abandono.

Chicó, assim como João Grilo, possui características bem peculiares, enquanto as atitudes de João Grilo são norteadas pela vingança, as de Chicó são impregnadas pela mentira. No decorrer da peça, Chicó conta histórias fantasiosas que se aproximam das lendas regionais e as concluiu com a famosa fala: “Num sei, só sei que foi assim!”. Suassuna revelou, no Programa do Jô da emissora Globo, exibido em 2010, que gostaria de ter a inteligência e a astúcia de João Grilo, mas na verdade se identifica com o mentiroso Chicó. Conta que esse personagem foi inspirado numa pessoa com o mesmo apelido e que o conheceu em sua infância, um mentiroso convicto que tentava convencer até a si mesmo de suas mentiras, ficou conhecido por suas histórias mirabolantes que encantavam as pessoas, mas não enganava e nem prejudicava ninguém, pois seus ouvintes tinham plena consciência de que eram invenções absurdas, porém criativas.

A cena seguinte revela como Chicó, após contar uma de suas mentiras, consegue se desviar dos exigentes questionamentos de João Grilo.

CHICÓ

Saiu mesmo não, João. Isso eu ouvi um padre dizer uma vez. Foi no dia em que meu pirarucu morreu.

JOÃO GRILO

Seu pirarucu?

CHICÓ

Meu é um modo de dizer, porque, pra falar a verdade, acho que eu é que era dele. Nunca lhe contei isso não?

JOÃO GRILO

Não, já ouvi falar de homem que tem peixe, mas de peixe que tem homem, é a primeira vez.

CHICÓ

Foi quando eu estive no Amazonas. Eu tinha amarrado a corda do arpão em redor do corpo, de modo que estava com os braços sem movimento. Quando ferrei o bicho, ele deu um puxavante maior e eu Caí no rio.

JOÃO GRILO

O bicho pescou você!...

CHICÓ

Exatamente, João, o bicho me pescou. Para encurtar a história, o pirarucu me arrastou rio acima três dias e três noites.

JOÃO GRILO

Três dias e três noites? E você não sentia fome não, Chicó?

CHICÓ

Fome não, mas era uma vontade de fumar danada. E o engraçado foi que ele deixou pra morrer bem na entrada de uma vila, de modo que eu pudesse escapar. O enterro foi no outro dia e nunca mais esqueci o que o padre disse, na beira da cova.

JOÃO GRILO

E como avistaram você da vila?

CHICÓ

Ah, eu levantei um braço e acenei, acenei, até que uma lavadeira me avistou e vieram me soltar.

JOÃO GRILO

E você não estava com os braços amarrados, Chicó?

CHICÓ

João, na hora do aperto dá-se um jeito em tudo!

JOÃO GRILO

Mas que jeito você deu?

CHICÓ

Não sei, só sei que foi assim! Mas deixe de agonia que o povo vem aí.
(SUASSUNA, 2010, p. 44, 45, 46).

Repensando sobre os personagens da peça *Auto da Compadecida*, é interessante destacar os artistas precursores das primeiras encenações da peça,

Auto da Compadecida foi encenada pela primeira vez em 11 de Setembro de 1956, no Teatro Santa Isabel, pelo Teatro Adolescente do Recife, sob direção de Clênio Wanderley, sendo os papéis criados pelos seguintes atores:

PALHAÇO	José Pinheiro
JOÃO GRILO	Ricardo Gomes
CHICÓ	Clênio Wanderley
PADRE JOÃO	Sandoval Cavalcanti
ANTONIO MORAES	José de Sousa Pimentel
SACRISTÃO	Alberique Farias
PADEIRO	Luís Mendonça
MULHER DO PADEIRO	Nina Elva
BISPO	Eutrópio Gonçalves
FRADE	Mário Boavista
SEVERINO DO ARACAJU	Otávio Catanho
CANGACEIRO	Artur Rodrigues
DEMÔNIO	Mário Boavista
O ENCURADO (DIABO)	José de Sousa Pimentel
MANUEL (NOSSO SENHOR JESUS CRISTO)	José Gonçalves
A COMPADECIDA (NOSSA SENHORA)	Maria do Socorro
Raposo Meira	

Em 11 de Março de 1957, a peça foi encenada em São Paulo pelo “Studio Teatral”, sob direção de Hermilo filho, no Teatro Natal, sendo os papéis representados pelos seguintes atores:

PALHAÇO	José Pinheiro
JOÃO GRILO	Armando Bogus
CHICÓ	Nelson Duarte
PADRE JOÃO	Felipe Carone
ANTONIO MORAES	Teotônio Pereira
SACRISTÃO	Samuel dos Santos
PADEIRO	Taran Dach
MULHER DO PADEIRO	Cici Pinheiro
BISPO	Thales Maia
FRADE	Ângelo Dias
SEVERINO DO ARACAJU	Renato Master
CANGACEIRO	Jorge Nader
DEMÔNIO	Milton Gonçalves
O ENCURADO (DIABO)	Dalmo Ferreira
MANUEL (NOSSO SENHOR JESUS CRISTO)	Milton Ribeiro
A COMPADECIDA (NOSSA SENHORA)	Córdula Reis
(SUASSUNA, 2010, p. 12, 13)	

Antes desses grupos citados, já se trabalhava para o engajamento de grupos teatrais em Pernambuco, os grupos que lutavam para a institucionalização das artes cênicas na capital. Apesar de muitas dificuldades sociopolíticas e econômicas, Elpídio Câmara e Samuel Campelo formam o *Grupo Gente Nossa*, marco do teatro moderno pernambucano. Em seguida, com o desaparecimento do *Grupo Gente Nossa*, surgiu o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), sendo formado por alguns atores remanescentes do grupo anterior. O TAP se destacava pelo alto padrão de qualidade.

GOMES & RAMALHO (2012, p. 30) destacam que esses grupos teatrais abriram caminhos para que na década de 1940, Ariano Suassuna e seus companheiros, com orientação

de Hermilo Borba Filho, atuassem de forma engajada e crítica no cenário cultural e artístico de Recife. Desenvolvendo as suas concepções sobre cultura, sobre a sua região, sobre o Brasil e a criação de um teatro radicado na cultura popular nordestina e no reencontro com a tradição ibérica e mediterrânea. Assim,

através dessas companhias, mesmo que amadoras, tem-se o início da projeção da peça. O Teatro de Estudante de Pernambuco (TEP) liderado por Hermilo Borba buscava na experiência com a realidade cultural que o circundavam a matéria-prima para a criação de um teatro nordestino e brasileiro. Entretanto, o grupo não queria apenas incorporar os dramas do povo ao seu repertório cênico, mas aplicar-lhe um sentido popular no qual viria toda uma nova atmosfera, uma nova técnica de montagem, de fixação de personagem, toda uma nova forma de exprimir-se teatralmente. Apesar do vigor de um projeto teatral, que buscou uma escrita dramática e cênica originadas nas manifestações e representações populares nordestinas, como o teatro de mamulengos e o bumba-meu-boi, o TEP desapareceu em 1952 por motivos financeiros, mas contribuiu efetivamente para o desenvolvimento do teatro pernambucano e com a formação de dramaturgos e artistas, através do olhar atento para região e as suas necessidades (GOMES & RAMALHO 2012, p. 36).

BOSI (1992, p. 351) declarou que o teatro de Suassuna trouxe uma perspectiva popular à dramaturgia brasileira, colocando, tanto na escrita dramática como cênica, a sua visão do Brasil a partir da criação de um teatro erudito baseado nas raízes da cultura popular nordestina. Portanto, Ariano, ao desenvolver o seu trabalho como dramaturgo, torna-se um pensador da cultura de fronteira, ou seja, daquele espaço de intersecção entre a cultura oral tradicional e as culturas letradas, buscando recriar o espírito popular na sua escrita dramática.

Ariano realiza um teatro que critica muitos segmentos da sociedade e situações degradantes do Nordeste, porém, o autor não concorda com uma arte excessivamente engajada e por isso elabora uma arte que critica, mas de forma cômica. O dramaturgo discorda, inclusive, do teatro político do dramaturgo alemão Bertold Brecht. Entretanto, isso não significa que seu teatro não possa vincular-se a questões políticas, mas não deve ser panfletário.

O teatro é considerado por Ariano uma arte síntese do Movimento Armorial por fundir o folheto de cordel, as máscaras, o canto, a dança, a música e as roupas dos espetáculos populares do Nordeste. É nessa concepção que nasce a caracterização dos personagens, tanto na peça como no filme, já que o dramaturgo paraibano deixa a liberdade do criador do espetáculo ou da equipe criadora para compor os personagens. Dentro do conceito de

encenação armorial que é puramente agregação de elementos dos espetáculos populares, que vão desde o figurino até a encenação, do aproveitamento da música e da poeticidade do romanceiro.

As obras literárias nordestinas, que retratam o sertão e o homem desse lugar, trazem um personagem sertanejo com características semelhantes; por isso, as suas adaptações para o cinema elaboram um personagem com características sempre muito parecido, reproduzem homens de baixa estatura, de pele queimada pelo forte sol que assola a região diariamente, de mão marcada pela labuta diária no plantio da cana ou do algodão, do cacau, do tabaco; de roupas simples e de pés no chão. Porém, essa não é, definitivamente, a caracterização do personagem criado por Suassuna. Em *O auto da Compadecida* do diretor Guel Arraes, os personagens João Grilo e Chicó não possuem essa caracterização, divergem da ideia de sertanejo triste e conformista, são personagens alegres, vibrantes, que reagem às suas condições sociais, questionam e criticam vários segmentos sociais, inclusive a igreja. Não são, de forma alguma, dignos de compaixão, pertencem ao drama do sertão, mas não se subjugam a ele. Têm a força e a esperteza adquiridas pelas agruras dessa terra e as usa pra sua própria sobrevivência.



Fig. 09 Ariano Suassuna. Foto: Anchieta Xavier

CONCLUSÃO

A escolha do objeto de pesquisa nasceu do desejo de trabalhar com uma obra literária nordestina que possui raízes profundas na cultura popular. Dessa forma, elegeu-se a obra *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna para adentrar num espaço extremamente fascinante que é o Nordeste, descortinando os detalhes em que a cultura popular se manifesta na obra.

Com um olhar cuidadoso para o Nordeste e para a cultura produzida pelo povo nordestino, Ariano Suassuna cria suas obras, reconhecendo e sistematizando a cultura regional para torná-la universal. Mais que representante dessa cultura, Suassuna orgulha-se de pertencer a ela.

A maior dificuldade em analisar uma obra de Ariano Suassuna é manter-se imparcial ante a sua sensibilidade, arriscando-se a comprometer-se com seus ideais e paixões; por isso, há a necessidade de ser prudente enquanto pesquisador, desvencilhando-se de tais armadilhas. À medida que se aproximava de sua obra, era necessário reforçar a postura de pesquisador, pois um caminho indicava outros caminhos, de modo que não foi difícil trilhar por vários elementos que contribuíram para a formação de *Auto da Compadecida*, por isso foi importante construir objetivos claramente definidos para não cair num labirinto de informação e não conseguir desenvolver o que foi inicialmente proposto.

Tornou-se interessante pesquisar sobre a cultura popular nordestina por ser algo sedutor e enriquecedor, a partir do momento em que se mergulha na sua essência, na sua forma peculiar de existência; cada vez que a peça se revela em sua formação histórica e a importância de sua representação para o povo, aprofunda-se também na própria história de um lugar, revelando a alma de sua gente.

A pesquisa é fruto de uma investigação acadêmica, mas tornou-se também a realização de um trabalho docente que vem se intensificando cada vez que se trabalha com o teatro em sala de aula, principalmente com o teatro suassuniano. Assim, foi surgindo uma mescla de variadas realizações, a pesquisa, a prática docente, a cultura popular relativamente subjacente em todos nós e o caráter crítico.

Esta não é, de forma alguma, uma conclusão definitiva, encerrada; é uma conclusão com prerrogativas de continuidade, pois a pesquisa ora iniciada terá possibilidades outras e contribuições a serem incitadas num futuro não muito longínquo.

Além do processo crítico e investigativo que se estabeleceu nessa pesquisa, pensou-se também sobre as contribuições para futuros pesquisadores sobre a obra de Suassuna, sem

almejar ser propriamente uma referência, sobretudo um elemento a mais de busca, de um novo olhar em torno do processo criador do autor.

O teatro escrito por Ariano Suassuna ganhou uma forte ascensão após as inúmeras encenações de *Auto da Compadecida*; por isso, é conveniente afirmar que essa peça trouxe reconhecimento e sucesso ao autor, além de passar a fazer parte do cânone e a integrar livros de críticos de teatro de relevância no cenário nacional e internacional.

A escritora Lígia Vassalo (1993) realizou uma pesquisa criteriosa sobre as principais peças teatrais de Ariano Suassuna, na qual estabelece uma proposição bastante interessante sobre a produção do escritor. A autora revela, através de uma tabela bem elaborada, como Suassuna escreveu suas obras, pois além de recorrer à fonte popular, o autor recorre também às obras anteriores, ocasionando o entremez e a intertextualidade. Assim, é possível identificar na peça, por exemplo, os folhetos da Literatura de cordel *O enterro do cachorro* (folheto), *História do cavalo que defecava dinheiro* (folheto), *O castigo da soberba* (folheto), *A peleja da alma* (folheto) e o entremez com a peça anterior ao *Auto*, *O castigo da soberba*.

Ao se apropriar dos folhetos de cordel para suas criações, o escritor foi duramente criticado, pois pareceu uma atitude oportunista, uma forma de tirar vantagem daquilo que já existia e que pertencia ao povo, pois são obras muitas vezes anônimas. Porém, defende-se dizendo que elabora textos de um gênero completamente diferente, no qual adquire novo estilo, nova formatação. Mas o que na verdade ocorre a seu favor é sua postura flexível e eclética em relação à arte, ou seja, promove a revitalização e divulgação da arte popular nordestina em suas diferentes manifestações através do projeto Movimento Armorial. Desse modo, o escritor incentiva e resignifica essa cultura.

Lígia Vassalo (1993) considera que o fato de o autor ter escolhido retirar as fontes de suas obras do âmbito periférico de cultura popular para inseri-las no espaço central de literatura citadina, configura uma visão crítica sobre o que é regional e o que é universal, bem como um movimento de inversão carnavalesca em relação ao preconceito de considerar que o que é regional deve permanecer nas regiões periféricas.

No que diz respeito ao diálogo com a cultura popular e as experiências vivenciadas pelo povo nordestino, uma das constatações da pesquisa está relacionada à projeção dessa cultura popular através da obra de Suassuna. Assim, foi imprescindível analisar como as manifestações culturais se delineiam na obra, por isso dedicou-se parte desse estudo envolvendo a Literatura de Cordel, as cantigas e as rezas, apontando como elas são construídas na peça e a intencionalidade do autor ao inseri-las em suas obras. Sobre seu fazer teatral, Suassuna declara,

Procuro um teatro que tenha ligações com o clássico e com o barroco: na minha opinião, esta é a posição que pode atingir o melhor, o real, no que se refere a mim e a meu povo. Faço da originalidade um conceito bem diferente do de hoje, procurando criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever, em minha opinião, 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 romancista popular, um teatro que se possa montar, sem maiores mistérios, até nos recintos de circo (2008, p. 47).

Através da simplicidade e da comicidade das personagens, identificou-se uma crítica à desigualdade social no país, ao abandono político e econômico do sertão nordestino, às contradições e ambições da igreja. Percebeu-se que Suassuna realiza um teatro cômico, porém comprometido, com denúncias de problemas sociais que tornam o povo cada vez mais submisso; por isso seu teatro é a voz desse povo, é o grito que expressa o seu pedido de socorro.

Borba Filho *apud* Prado (2008, p.79) já declarava que “todo o Nordeste é um drama de primeira grandeza, com tragédias das secas, escravidão do açúcar e o cangaceirismo”. Chamava a atenção para a necessidade de um teatro para o povo “é o povo lutando. São dramas do povo, que a ele interessa, que ele compreende. É poesia viva, é poesia explodindo pelos cantadores de ABC das figuras heroicas do sertão”. E alertava que “o teatro sempre se manteve afastado, era preciso conquistar a alma do povo”.

A inter-relação entre teatro e cultura popular possibilitou a análise do texto *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, podendo contribuir significativamente para o estudo das relações do teatro com outras artes. Destacou-se, portanto, apontamentos que demonstraram essa aproximação, dentre eles, a relação do teatro com a Literatura de Cordel, a religiosidade que se faz presente pela utilização de rezas e cânticos, o teatro de mamulengos, o bumba-meu-boi, o circo, atingindo, assim, o princípio armorial da integração das artes.

REFERÊNCIAS

ABREU, Joana, **Teatro e culturas populares: diálogos para a formação do ator**. Ed. Dulcina, Brasília/DF, 2010.

ABREU, Márcia, **Cultura letrada: literatura e leitura**. Ed. UNESP, São Paulo/SP, 2006.

AGUIAR E VASCONCELOS, Flávio & Sandra Guardini T. **Regiões, Culturas e Literaturas**. Editora da Universidade de São Paulo-Edusp, São Paulo/SP, 2001.

BAKHTIN, Mikhail, **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**, Ed. Hucitec 6ª Ed. São Paulo/SP, 2010.

_____, **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, o contexto de François Rabelais**, Ed. Hucitec, 7ª edição, São Paulo/SP, 2010.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BONFIM, Manuel, **América Latina: Males de Origem**. Rio de Janeiro, Topbooks, 1993.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAIT, Beth, **Dialogismo e Polifonia**, Ed. Contexto, São Paulo/SP, 2009.

BURKE, Peter, **Cultura popular na Idade Moderna**. Tradução: Denise Bottmann, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

CÂNDIDO, Antônio, **Literatura e sociedade**, Ed. Ouro sobre azul, Rio de Janeiro, RJ. 11ª Edição, 2010.

_____, **A personagem de Ficção**, Ed. Perspectiva, 11ª Ed. São Paulo/SP, 2009.

CASTRO, Telma Cristina Jesus de, **A Memória Cultural nas Recriações de Auto da Compadecida e Farsa da Boa Preguiça Sob O Viés Da Polifonia De Bakhtin** Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, Programa de Mestrado em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura Departamento de Letras, Artes e Cultura. Dezembro de 2010.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**. São Paulo: Ateliê, 1998.

FILHO, Hermilo Borba. **“O dramaturgo do Nordeste”**. Em **Uma mulher vestida de sol**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

GOMES & RAMALHO, André Luís Gomes, Fabíula Martins. **Ariano Suassuna: pensador teatrarmorial**. Brasília/DF, Editora UNB, 2012.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de, **Raízes do Brasil**, São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

MACHADO, João Luís de Almeida, **Na Sala de Aula com a Sétima Arte – Aprendendo com o Cinema**. São Paulo, Editora Intersubjetiva, 2008.

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 6. ed., São Paulo: Global, 2008.

_____. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 2004.

MASSAUD, Moisés, **A criação Literária**. Editora Melhoramentos, 9ª edição, São Paulo/SP, 1979.

PADILHA, Priscila Genara, **O bufão e sua condição liminar nas manifestações carnavalescas da idade média e início do renascimento**, revista Cena em Movimento - Edição nº 1, 2010.

PALLOTTINI, Renata, **Dramaturgia: a construção do personagem**, Ed. Ática, São Paulo/SP, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker**, Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

REIS, Livia de Freitas. Transculturação e Transculturação Narrativa. In FIGUEIREDO, Eurídice (org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora/MG, Editora da UFJF, p. 465 – 488, 2005.

REVISTA PREÁ, **Revista de Cultura do Rio Grande do Norte**, ISSN 1679-4176, Ano III, nº14, Setembro/ Outubro de 2005.

REVISTA, **Discutindo Literatura**, ISSN 1807-6033-19, Ano 4, nº19, Outubro de 2008.

REÑONES, Albor Vives. **O riso doído - atualizando o mito, o rito e o teatro grego**. São Paulo: Ágora, 2002.

REPILLINO, Angela Maria. **Maiakovski e o teatro de vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

RODELLA, Gabriela *et al*, **Português, a sua Língua**, São Paulo, Ed. Nova Geração, 2005.

ROSENFELD, Anatol. **O mito e o herói moderno no teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. **Primas do teatro**, Ed. Perspectiva, São Paulo/SP, 1993.

_____. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa, **Um discurso sobre as ciências**, Ed. Cortez, São Paulo, SP. 2010.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SUASSUNA, Ariano, **Auto da Compadecida**, Editora PocketOuro, 1ª Ed. Rio de Janeiro, 2008.

_____. **O Movimento Armorial**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.

VASSALO, Lúgia, **O Sertão Medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna**, Ed. Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro/RJ, 1993.