

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO – UNEMAT
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
EM ESTUDOS LITERÁRIOS – MESTRADO/DOCTORADO**

REILA MÁRCIA BORGES RODRIGUES

**DO RISO À CRÍTICA: UM PERCURSO PELOS EFEITOS CÔMICOS NO TEATRO
DE ARIANO SUASSUNA**

**Tangará da Serra/MT
2018**

REILA MÁRCIA BORGES RODRIGUES

**DO RISO À CRÍTICA: UM PERCURSO PELOS EFEITOS CÔMICOS NO TEATRO
DE ARIANO SUASSUNA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários, na área de Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura e Vida Social nos Países de Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.

**Tangará da Serra/MT
2018**

R696d	<p>RODRIGUES, Reila Márcia Borges Rodrigues Borges. Do Riso À Crítica: um Percurso Pelos Efeitos Cômicos no Teatro de Ariano Suassuna / Reila Márcia Borges Rodrigues Borges Rodrigues - Tangará da Serra, 2018. 194 f.; 30 cm.(ilustrações) Il. color. (sim)</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2018. Orientador: Agnaldo Rodrigues da Silva</p> <p>1. Moderno Teatro Brasileiro. 2. Ariano Suassuna. 3. Sociedade e Política. 4. Cultura Popular. 5. Riso e Crítica. I. Reila Márcia Borges Rodrigues Borges Rodrigues. II. Do Riso À Crítica: um Percurso Pelos Efeitos Cômicos no Teatro de Ariano Suassuna:</p> <p>CDU 821.134.3(81)-2</p>
-------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

DO RISO À CRÍTICA: UM PERCURSO PELOS EFEITOS CÔMICOS NO TEATRO DE ARIANO SUASSUNA

Reila Márcia Borges Rodrigues
Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Examinada por:

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

Prof^a. Dr^a. Jane Fraga Tutikian (Avaliadora externa)
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS)

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Avaliador externo)
(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS)

Prof^a. Dr^a. Elisabeth Battista (Avaliadora interna)
(Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT)

Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia da Rocha Maquêa (Avaliadora interna)
(Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT)

Prof^a. Dr^a. Olga Maria Castrillon Mendes (Suplente)
(Universidade do Estado de Mato Grosso-UNEMAT)

Prof^a. Dr^a. Tania Celestino de Macêdo (Suplente)
(Universidade de São Paulo – USP)

Dedico esta pesquisa,

Ao professor Agnaldo Rodrigues da Silva, por acreditar em mim, por iluminar minhas ideias e me fortalecer na busca pelo conhecimento. Estamos juntos nessa jornada desde o mestrado, espero continuar nossos estudos, enaltecendo e fortalecendo o teatro cada vez mais. Desejo-te uma vida plena, de sabedoria e amor.

Ao meu filho Antônio Rodrigues Moraes, com todo meu amor, sempre juntos, sempre amigos.

À minha irmã Waghma Fabiana Borges Rodrigues, por sua bondade e inúmeras contribuições para a realização desse curso, sem sua ajuda, tudo isso seria impensável!

À minha irmã Ellen Cristina Borges Rodrigues, por suas palavras de incentivo e ânimo.

À minha sobrinha Marina Borges Rodrigues Figueredo, “luz das nossas vidas”, sempre nos encorajando a ir além.

Aos meus sobrinhos Guilherme Rodrigues Melo da Silva e Davi Borges Rodrigues Isidoro, pelo amor e carinho que tenho por vocês!

Aos meus pais, Vivalda Rodrigues Muniz e Durvalino Borges Muniz, que me amam e pela preocupação com minha formação inicial na escola. Lutas constantes para que não faltassem os livros, uniformes, sapatos, e outras coisas essenciais para uma criança, uma adolescente, uma jovem.

Ao meu primo amado, Mateus Rodrigues Ferrari (*In memoriam*).

Aos meus gatos Chicó e Ariano, pelo carinho e companhia silenciosa durante momentos de leitura, reflexão e produção.

Meus sinceros agradecimentos,

À Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT).

À Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Aos professores da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Aos professores do programa de pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso, Câmpus de Tangará da Serra/MT.

Ao meu orientador, professor Agnaldo Rodrigues da Silva.

À banca de qualificação, professores Agnaldo Rodrigues da Silva, Jane Fraga Tutikian, Wagner Corsino Enedino, Elizabeth Battista.

À banca de defesa, professores Agnaldo Rodrigues da Silva, Jane Fraga Tutikian, Wagner Corsino Enedino, Elizabeth Battista e Vera Lúcia da Rocha Maquêa.

Aos professores e colegas da Universidade do Estado de Mato Grosso, Câmpus de Cáceres.

Aos alunos do estágio, que me receberam com carinho e respeito na Universidade do Estado de Mato Grosso, Câmpus de Cáceres/MT.

Aos professores, colegas e alunos da Universidade do Estado de Mato Grosso, Câmpus de Colíder.

À Secretaria de Estado de Educação, Esporte e Lazer (SEDUC).

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso (FAPEMAT).

A Universidade de Aveiro/Portugal.

Ao meu filho Antônio Rodrigues Moraes por sua companhia carinhosa e compreensiva durante o estágio em Portugal.

Aos professores e colegas da Universidade Aveiro/ Portugal, Departamento de Línguas e Cultura, especialmente, professora Maria Fernanda Amaro de Matos Brasete e professor António Manuel dos Santos Ferreira (coorientador durante o estágio sanduíche).

À Universidade de Coimbra/Portugal.

À Universidade de Lisboa/Portugal.

À Academia portuguesa de Belas Artes de Aveiro//Portugal.

Aos Amigos do Brasil (São muitos, graças a Deus!).

Aos amigos de Portugal.

Aos amigos da Colômbia.

À Família Borges.

À Família Silva.

À Família Gattass.

À Família Oliveira Pereira.

À Família Rodrigues.

À Família Ferrari.

À Família Duarte.

À Família Langrange.

À Família Pereira.

À Família Ramos Oliveira.

À Família Ferretti.

À Família Ribeiro Botelho.

À Família Brito.

À família Carvalho.

À Família Bueno Pagel.

À Família Cruvinel.

À Família Landivar Barbosa.

À Família Cintra e Moura.

Ao grupo que estuda o teatro no PPGEL- UNEMAT.

Ao grupo das viagens.

Ao grupo do Ciclo de Estudos - UNEMAT.

Aos queridos colegas de Mestrado em Estudos Literários (PPGEL).

Aos caríssimos colegas de Doutorado em Estudos Literários (PPGEL).

A todos meus alunos e ex-alunos, desses 26 anos de docência!

Aos professores da rede pública de ensino de Mato Grosso.

Aos professores da rede particular de ensino de Mato Grosso.

A Deus, por tudo!

Galope à Beiramar

escrito no século dos Cantadores mordetinos,
para comemorar a restauração da Fa-
taleza de Pau-Amarelo, em Olinda, e dedica-
do ao poeta Marcus Accoly.

Aqui, neste Forte de Pau-Amarelo
em sonho o Brasil em seu sangue de Brasa.
Reforço o alívio de pedra da Lira
e, ao sol do sertão, este Azul desmantelo.
Que eu canto o Pardalco, o pardalco amarelo,
velando as entradas da Terra e do Mar
E a minha Viola se põe a esturrar,
ferida no sangue do Povo que é pobre,
que é grande, que é raça, que é Onça, que é nobre,
cantando Galope na beira do Mar!

Eu vi-lo o sertão em teu sol, hitual,
e o verde da mata florida do Engenho
é outro dos Reinos que forço a que tenho.
Belorão, do Mar, este verde e o Sal.
Eu sou o meu Fogo na trompa de Cal
e imito os estalos do Vento a queimar.
No som do Canhão vejo o Bronze sagrar
os Fortes de pedra da Guerra Holandesa
e a Rega e Vermelha da Mar portuguesa
cantando Galope na beira do Mar.

Porque, no Sertão, as três Onças sinadas
- a Rega, a Vermelha e a Branca da Moura -
cruzaram seus Saques de ferro, em terra,
parando, no Sol, a Fil, a Pintada
Costanha da parte, vermelha e malhada,
seu pelo é do suor da Rosa lunar!
Um olho aberto, a Brasa solar!
E eu, sangue do Sol de uma Onça-malhada,
ultra esta Raça costanha e saquiada,
cantando Galope na beira do Mar!

Ariano Suassuna

RESUMO

RODRIGUES, Reila Márcia Borges. **Do riso à crítica: um percurso pelos efeitos cômicos no teatro de Ariano Suassuna.** Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT. Tangará da Serra/MT, 2018. Orientador: Agnaldo Rodrigues da Silva.

As peças *Auto da Compadecida* (1955), *O Santo e a porca* (1957), *A Pena e a lei* (1959) e *Farsa da boa preguiça* (1960), do escritor brasileiro Ariano Suassuna, constituem o *corpus* de análise desta tese, pois representam o olhar do dramaturgo sobre o funcionamento político e social do país, que através da comicidade das obras, denuncia a desigualdade, os desmandos e a corrupção de alguns segmentos públicos, bem como a postura mesquinha do homem em suas variadas situações de interação. Dessa forma, esta tese sustenta a hipótese de que os textos de Suassuna tendem a provocar uma discussão em torno do riso, que instiga o pensamento crítico do público sobre os problemas sociais e políticos do país, naquelas décadas de intenso crescimento das cidades, movido pela migração do setor agrário ao industrial. No intuito de discutir a matéria, realizamos um percurso pelos efeitos cômicos que o dramaturgo utilizou para instigar esse riso, cujo objetivo seria levar o espectador à consciência dos dramas social e existencial, nos contextos em que estão submetidos. Os recursos cômicos da linguagem, identificados nos gestos e na construção das situações de cada cena, configuram a relação entre a ficção e a realidade, diante da relevância da cultura popular, que o escritor considerava a autêntica e erudita arte brasileira, em seu projeto estético armorial. Ambientadas no cenário nordestino, as peças discutem questões universais, que exercem influência no comportamento do homem e contribuem à divisão social das classes. Nessa direção, a análise teve um aporte crítico de intelectuais como Antonio Candido (2010), Darci Ribeiro (2006), Márcia Abreu (2006), Boaventura de Sousa Santos (2010), Manuel Bonfim (1993), Alfredo Bosi (1992), Sérgio Buarque de Holanda (1995), Augusto Boal (2005), Sábato Magaldi (2008), Benjamim Abdala Junior (2003), entre outros nomes que somam uma imprescindível leitura para a construção da coerência que se estabeleceu entre a teoria, a crítica e os textos de criação. Recorreremos também aos escritores Arnold Hauser, Peter Burke (1995), Mikhail Bakhtin (2010), Roland Barthes (2007), Gerd A. Bornheim (1992), Peter Szondi (2001), Jean-Pierre Ryngaert (2013), Henri Bergson (2004), Minois (2003) e demais pensadores da teoria do drama e da literatura. A aproximação do pensamento dá-se a partir de uma proposta não só cultural, estética e acadêmica, mas também política, pois as peças atestam a articulação crítica da produção do dramaturgo, diante da complexidade das situações dramáticas representadas, capaz de nos conduzir a uma importante reflexão sobre o mundo.

Palavras-chaves: Moderno Teatro Brasileiro; Ariano Suassuna; Sociedade e Política; Cultura Popular; Riso e Crítica.

ABSTRACT

RODRIGUES, Reila Márcia Borges. **From laughter to criticism: a journey by the comic effects in the Ariano Suassuna's theater.** Doctoral thesis. Graduate Program in Literary Studies – PPFEL/UNEMAT. Tangará da Serra/MT, 2018. Advisor: Agnaldo Rodrigues da Silva.

The plays *Auto da Compadecida* (1955), *O Santo e a porca* (1957), *A Pena e a lei* (1959) and *Farsa da boa preguiça* (1960), from the Brazilian writer Ariano Suassuna, constitute the analysis corpus of this thesis, because they represent the playwright's glance about the political and social operation of the country, that through the comicalness of the plays, report the inequality, violations and the corruption of some public segments, as well as the mean attitude of the man and his varied situations of interaction. Therefore, this thesis sustains the hypothesis that the texts from Suassuna tend to provoke a discussion around the laughter, that instigates the critical thought of the public about the social and political problems of the country, in those decades of intense growing of the cities, moved by the migration from the agrarian to industrial sector. In order to discuss the subject, we carried out a journey by the comic effects that the playwright used to instigate this laughter, whose goal would be lead the spectator to the awareness about the social and existential dramas, into the contexts that are submitted. The comic resources of the language, identified into the gestures and in the construction of the situations in each scene, configure the relation between fiction and reality, in the face of relevance from popular culture that the writer considered authentic and erudite Brazilian art, in his armorial aesthetic project. Set in northeast scenery, the plays discuss about universal questions that exercise influence into the man's behavior and contribute to the social division of the classes. In fact, the analysis had a critical input of intellectuals such as Antonio Candido (2010), Darci Ribeiro (2006), Márcia Abreu (2006), Boaventura de Sousa Santos (2010), Manuel Bonfim (1993), Alfredo Bosi (1992), Sérgio Buarque de Holanda (1995), Augusto Boal (2005), Sábato Magaldi (2008), Benjamim Abdala Junior (2003), among other names that add to an indispensable reading to the construction of coherence that established among the theory, the criticism and the texts of creation. We also turned to writers Arnold Hauser, Peter Burke (1995), Mikhail Bakhtin (2010), Roland Barthes (2007), Gerd A. Bornheim (1992), Peter Szondi (2001), Jean-Pierre Ryngaert (2013), Henri Bergson (2004), Minois (2003) and other thinkers from drama and literature theory. The thinking approach happens through a proposal that is not only cultural, aesthetic and academic, but also politics, because the plays attest a critical articulation from the playwright production, in the face of complexity of the dramatic situations represented able to conduct us to an important reflection about the world.

Key-words: Modern Brazilian Theatre; Ariano Suassuna; Society and Politics; Popular Culture, Comic Effects; Laughter and Criticism

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 01 – Foto do dramaturgo Ariano Suassuna que data seu nascimento e falecimento.

Fonte: <<http://3.bp.blogspot.com>>, acesso em 25/08/2016, às 19 horas.

Fig. 02 – Foto: Silvana Marques. Cena da *Farsa da boa preguiça*: personagem Clarabela (Bianca Byington).

Fonte: <<http://2.bp.blogspot.com>> acesso em 20/12/2016, às 20 horas.

Fig. 03 – Foto: Silvana Marques. Cena *Farsa da boa preguiça*: personagens Joaquim Simão (Guilherme Piva) e Nevinha (Daniela Fontan).

Fonte: <<http://2.bp.blogspot.com>> acesso em 20/12/2016, às 21 horas.

Fig. 04 – *Farsa da boa preguiça*, Ariano Suassuna. Ilustração de Zélia Suassuna para abertura do Primeiro, segundo e terceiro atos. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. recurso digital: il.

Fig. 05 – *Farsa da boa preguiça*, Ariano Suassuna. Ilustração: Zélia Suassuna, representação de Nevinha. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. recurso digital: il.

Fig. 06 – *Farsa da boa preguiça*, Ariano Suassuna. Ilustração: Zélia Suassuna, representação de Clarabela. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. recurso digital: il.

Fig. 07 – *Farsa da boa preguiça*, Ariano Suassuna. Ilustração: Zélia Suassuna. – 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. recurso digital: il.

Fig. 08 – Chicó, vivido pelo ator Marco Piggosi, e João Grilo, interpretado pela atriz Gláucia Rodrigues (de gorro), que foi indicada ao prêmio Shell, em 2009, pela atuação.

Fonte: <<http://2.bp.blogspot.com>> acesso em 20/12/2016, às 18 horas.

Fig. 09 - Foto de Layza Vasconcelos. Personagem Joaquim Simão interpretado pelo ator Allan Santana e Nevinha interpretada pela atriz Bárbara Vilela, do Grupo de Teatro Guará. PUC-Goiás.

Fonte: <<http://www.portaldoservidor.go.gov.br>> acesso em 20/12/2016, às 19 horas.

Fig. 10 – Foto de João Suassuna no início de sua carreira.

Fonte: <<https://tokdehistoria.com.br>> acesso em 03/02/2017, às 20 horas.

Fig. 11 – Foto de Ariano Suassuna em sua casa em Recife/PE.

Fonte: <<https://barradascomunicacao.wordpress.com>> acesso em 03/02/2017, às 21 horas.

Fig. 12 – Foto da Fazenda Acauhan na atualidade. Fonte:

<<http://artenapedrapolida.blogspot.com.br>> acesso em 03/02/2017, às 21 horas.

Fig. 13 – Foto de Rita de Cássia Dantas Villar e seus seis filhos, Suassuna, o caçula, o último do lado direito.

Fonte: <<https://tokdehistoria.files.wordpress.com/2014/08/ariano-saulo-joao-lucas-e-marcos.jpg>> acesso em 11/05/2017, às 18 horas.

Fig. 14 – Iluminogravura do poema *Acahuan*, de Ariano Suassuna. Fonte:

<<https://baralhoarmorial.files.wordpress.com>> acesso em 10/02/2017, às 14 horas.

Fig. 15 – Iluminogravura do poema *O mundo do Sertão*, de Ariano Suassuna.
Fonte: <<https://baralhoarmorial.files.wordpress.com>> acesso em 10/02/2017, às 15 horas.

Fig. 16 – Seleta em prosa e verso, de Ariano Suassuna. Ilustrações de Zélia Suassuna para o entremez *O rico avarento*. Rio de Janeiro/RJ, Ed. José Olympio, 2007.

Fig. 17 – Seleta em prosa e verso, de Ariano Suassuna. Ilustrações de Zélia Suassuna para o entremez *O homem da vaca e o poder da fortuna*. Rio de Janeiro/RJ, Ed. José Olympio, 2007.

Fig. 18 – Seleta em prosa e verso, de Ariano Suassuna. Ilustrações de Zélia Suassuna para o entremez *O castigo da soberba*. Rio de Janeiro/RJ, Ed. José Olympio, 2007.

Fig. 19 – Seleta em prosa e verso, de Ariano Suassuna. Ilustrações de Zélia Suassuna para o entremez *Torturas de um coração*. Rio de Janeiro/RJ, Ed. José Olympio, 2007.

Fig. 20 – Suassuna e Dona Zélia Suassuna, esposa e ilustradora de algumas obras de Ariano Suassuna.

Fonte: <<https://ogimg.infoglobo.com.br/in/13337343-c0e-b5/FT1086A/zelia.jpg>> acesso em 05/03/2017, às 15 horas.

Fig. 21 – Foto de Ariano Suassuna ainda bebê, época em que seu pai faleceu assassinado. Fonte:
<http://s2.glbimg.com/mPiQ5uk7OW24AzLI7zQnFeB4XQ4=/620x465/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2014/07/22/ariano_bebe_acervo_pessoal.jpg> acesso em 06/05/2017, às 18 horas.

Fig. 22 – Foto de Ariano Suassuna na fase adulta.
Fonte: <<https://conteudo.imguol.com.br/c/entretenimento/2013/09/06/o-escritor-poeta-e-dramaturgo-ariano-suassuna.jpg>> acesso em 06/05/2017, às 18 horas.

Fig. 23 – Foto de Ariano Suassuna em sua casa em Recife/PE, na qual viveu por 60 anos. Fonte: <<http://4.bp.blogspot.com/suassuna.jpg>> acesso em 06/05/2017, às 18 horas.

SUMÁRIO

PRELIMINARES	10
CAPÍTULO I.....	18
<i>FARSA DA BOA PREGUIÇA E AUTO DA COMPADECIDA: O RISO</i>	
TRANSFORMADOR DE SUASSUNA.....	18
1.1 Teatro e comicidade.....	18
1.2 A sátira como (des) construção da hipocrisia.....	30
1.3 Da preguiça à esperteza: entre a simplicidade e a astúcia.....	60
1.4 As convenções sociais desmascaradas	68
CAPÍTULO II.....	84
O GUERREIRO ARMORIAL E O CAVALEIRO DO SERTÃO	84
2.1 <i>Sem lei nem Rei</i> : a morte transfigurada em arte	84
2.2 A cultura popular disseminada nos textos	106
2.3 A avareza e suas amargas consequências em <i>O santo e a porca</i>	115
2.4 Para além de um ato: os entremezes e a intertextualidade	121
CAPÍTULO III.....	137
<i>AUTO DA COMPADECIDA E A PENA E A LEI: PECADO, CASTIGO E</i>	
PERDÃO.....	137
3.1 O riso nos espaços cênicos.....	137
3.2 Alegoria, sociedade e política em <i>A pena e a lei</i>	149
3.3 Os donos do mamulengo: <i>entre bonecos e gentes</i>	156
CONCLUSÃO	163
REFERÊNCIAS.....	169
WEBGRAFIA	177
APÊNDICE.....	178

PRELIMINARES

A produção teatral do escritor Ariano Suassuna destaca-se, especialmente, pelo amálgama de suas peças à cultura popular nordestina, cultura que emerge do povo e que é a representação crítica de uma sociedade marcada por uma natureza austera e por políticas públicas frágeis, com um alto nível de desigualdade e complexas divergências sociais. Nessa direção, escolhemos quatro peças do dramaturgo paraibano como *corpus* de análise, *Auto da Compadecida* (1955), *O Santo e a porca* (1957), *A Pena e a lei* (1959) e *Farsa da boa preguiça* (1960), pois elas concretizam a comicidade e a visão crítica do dramaturgo sobre os aspectos políticos e sociais do sertão.

Dessa forma, o propósito principal desta tese será realizar um estudo analítico sobre o riso que as peças suscitam, bem como identificar os recursos cômicos que o dramaturgo utiliza para provocá-lo, detalhando como ele pode se transfigurar em crítica, a partir do momento em que as situações representadas nas obras são problemas ocasionados pela desorganização da sociedade em que vivemos, articulados à extrema desigualdade social e econômica, que são intensificadas pela corrupção nos segmentos administrativos e políticos do país.

Quando se trata de engajamento, sobretudo no teatro, é muito comum relacionar essa postura com o descontentamento político, partidário e ideológico, especialmente no contexto da ditadura militar em que algumas de suas peças foram criadas e encenadas. No entanto, é bom destacar que os discursos engajados não estão somente voltados a essas contestações, mas também à crítica das falhas sociais provocadas pela desigualdade, é nesse contexto que Ariano Suassuna se insere. Nessa direção, Benjamim Abdala Junior (2003) expressa que o “escritor participante” é um produtor, isso indica uma exigência para o seu escrito, a exigência de rever, de refletir sobre a sua própria posição no processo de produção. Esse reavaliar não é neutro, ao contrário, pede ao escritor engajado a consciência do risco histórico de que participa. Esse momento solicita-lhe uma atitude de atrevimento para que articule as novas configurações formais em oposição às marcas conformistas que podem neutralizar o imaginário político.

O autor acrescenta ainda que “ninguém cria do nada”, há a matéria da tradição literária que o escritor absorve e metamorfoseia nos processos endoculturativos, desde a apreensão mais espontânea da chamada oralidade (literatura oral) até textos da literatura erudita, porta voz de um patrimônio cultural coletivo. Dessa forma, é possível afirmar que Suassuna integra a confluência dessa *práxis* coletiva em sua escrita. Em sua reflexão, Abdala Junior nos propõe pensar a arte como algo que está associada à história do homem e atravessou várias etapas de existência e utilização, pois já foi praticada com diversas intencionalidades.

Atualmente, mesmo com todo o aparato tecnológico que circunda a população, o teatro e a arte continuam sendo, permanentemente, um espaço de ruptura, crítica sociopolítica e existencial. Nesse sentido, o escritor Borba Filho, estudioso da cultura popular e do teatro brasileiro, destaca que,

o teatro é um dos mais expressivos e úteis instrumentos para a edificação de um país e o barômetro que marca a sua grandeza ou o seu declínio. O teatro é uma escola de pranto e de riso e uma tribuna livre onde os homens podem denunciar morais velhas e enganadoras e explicar com exemplos vivos, normas eternas do coração e do sentimento do homem. Por isso, um povo que não ajuda e não fomenta o seu teatro, não está morto, está moribundo (1947, p. 06).

Reavaliando o teatro à maneira que Borba Filho expressa, como um instrumento artístico que denuncia “morais velhas e enganadoras e explica com exemplos vivos, normas eternas do coração e do sentimento do homem”, reconhece-se que é nesse contexto que a produção teatral de Suassuna se insere, pois, o dramaturgo tem o poder de cultivar, no recôndito da imaginação do leitor, os elementos que compõem a cultura popular nordestina e destaca, através das situações e das personagens, a denúncia e o combate a essas “morais velhas e enganadoras” da sociedade, lançando mão de elementos contestadores envoltos às cenas, o que tentaremos mostrar nesta análise.

Dessa forma, mantendo a consciência da inviabilidade em destacar algumas dicotomias, partindo do pressuposto de que as fronteiras entre os universos popular e erudito são fluidas e dinâmicas, a pesquisa indica caminhos para reconhecer o riso que leva à consciência crítica social e política, bem como os elementos da cultura popular nordestina, intrínsecos nas obras.

Nessa direção, debruçaremos sobre um ato humano extremamente vago e fugidio: o riso, e, dentre as inúmeras análises que foram realizadas sobre o dramaturgo e o riso, escolheremos a mais abrangente, além de vir ao encontro dos propósitos que interessam a esta pesquisa: o riso como uma possibilidade de ampliar o conhecimento, propondo novas formas de se olhar o mundo.

Nesse sentido, procuraremos desvelar também a fortuna crítica de Suassuna, na qual envolve as suas principais peças, destacando textos críticos relacionados as suas obras, explicitando também as impressões de diferentes autores sobre seu estilo e 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/repercussão desta pelo leitor/espectador.

A tese está constituída por três capítulos; no primeiro, “*Farsa da boa preguiça e Auto da compadecida: o riso transformador de Suassuna*”, percorreremos a historicidade do teatro cômico para entendê-lo melhor em nossos dias, com destaque para o teatro que nasce nas praças públicas, com a intencionalidade de provocar o riso, mas tem seus afluentes na crítica, pois ao fazer rir, leva o espectador à consciência dos seus problemas sociais.

Nesse caminho, será importante recorrer a Bergson (1983) que inicia seu texto questionando: “O que significa o riso? Que haverá no fundo do risível? Que haverá de comum entre uma careta de bufão, um trocadilho, um quadro de teatro burlesco e uma cena de fina comédia?”, além das respostas a esses questionamentos, o escritor reavalia o sentido do riso, que acontece com uma proposição reflexiva, possibilitando afirmar que o riso expõe, por meio da arte, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediato reparo, dessa forma, “o riso é essa própria correção”.

Outro importante teórico que destacaremos é Albor Vives Renões, que em sua obra *O riso doído* (2002) confronta e questiona os preceitos de Aristóteles sobre os gêneros trágico e cômico. Apontaremos também como o escritor Minois, em sua importante obra *História do riso e do escárnio* (2003), detalha os movimentos do riso em diferentes períodos, nesse sentido, o historiador ressalta que,

[...] o riso esconde seu mistério. Alternadamente agressivo, sarcástico, escarecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo, pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia. É isso que faz sua riqueza e fascinação ou, às vezes, seu caráter inquietante (2003, p.16).

Dessa forma, Alvarce (2008) esclarece que o riso instaura, em vez da certeza, a possibilidade; em lugar do unísono, o ambivalente; em vez do maniqueísmo, a tensão e o elemento instável. Outro aspecto relevante é a proximidade entre as manifestações do riso, da paródia e da ironia, modalidades que compartilham, quase sempre, a função de questionar as certezas, as verdades absolutas, as rígidas divisões entre certo e errado, enfim, de questionar o modelo maniqueísta, seja ele qual for.

No item “A sátira como (des) construção da hipocrisia” realizaremos uma análise da peça *Farsa da boa preguiça*, explicitando os aspectos críticos intrínsecos no texto, considerando os detalhes estruturais e estéticos do texto. Para tanto, utilizaremos os ensaios organizados por Beti Rabetti (2005) no livro *Teatro e comichades*, resultado de seu grupo de pesquisa, que analisa diversas obras teatrais de Suassuna, dentre elas, *Farsa da boa preguiça*.

Na sequência, estabelecendo uma conexão entre os temas, explanaremos sobre a preguiça, a simplicidade e a humildade dos protagonistas da *Farsa* e do *Auto*, Joaquim Simão e João Grilo, respectivamente, sem deixar de mencionar a sagacidade e o ímpeto de sobrevivência de ambos, numa sociedade corrompida pela desigualdade e marcada pela miséria que a seca provoca. Nessa direção, perseguiremos desmascarar esse desequilíbrio social por meio das ações e diálogos dos personagens das peças, fundamentando essa análise com autores como Pallottini (1989), Abreu (2010), Prado (2010), Gomes (2010) e outros, pois focaremos na construção e repercussão do personagem no teatro, bem como sua caracterização e representação no contexto das artes.

No segundo capítulo intitulado “O Guerreiro Armorial e o Cavaleiro do Sertão”, destacaremos como a cultura popular e a política engendram a vida de Ariano Suassuna, formando-o e transformando-o. Por meio da análise das obras que desenharam e recriaram sua biografia, será possível compreender

que tipo de tradução do Brasil ele realizou e de que modo assumiu suas posições artísticas. Nesse capítulo, apresentaremos um percurso da trajetória pessoal e acadêmica do escritor, que partiu deste mundo no dia 23 de Julho de 2014, aos 87 anos, deixando suas impressões sobre a sociedade, a partir de um vasto repertório literário. Em várias entrevistas, em revistas e jornais, o escritor paraibano deixava claro que muitas marcas de sua produção têm uma ligação intensa com sua história de vida, considerando, especialmente, a sua ligação com o Sertão e o assassinato de seu pai, provocado por divergências políticas; tais fatos redimensionaram seu olhar para determinados setores da sociedade, permeando a construção de suas obras e de seu caminhar enquanto cidadão brasileiro.

Os acontecimentos e a vida no sertão têm considerável relevância para a composição de muitas de suas criações, portanto algumas biografias serão de suma importância para explanarmos sobre essa construção, bem como pesquisas acadêmicas sobre o autor e suas obras. Dessa forma, nos debruçaremos sobre os livros: *Ariano Suassuna: O cabreiro tresmalhado*, de Maria Aparecida Lopes Nogueira; *Seleto em prosa e verso*, de Ariano Suassuna (organizado e comentado por Silvano Santiago); *ABC de Ariano Suassuna*, de Braulio Tavares; *O Brasil dos espertos, uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura*, de Eduardo Dimitrov; *Teatro e comichões: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*, de Betti Rabetti e *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*, das autoras Adriana Victor e Juliana Lins.

Destacaremos no item “Sem lei nem Rei: a morte transfigurada em arte” que os primeiros anos de vida do escritor foram marcados por uma luta política de proporções nacionais, que feriu tragicamente sua família. Os reflexos desse momento estão perpetuados em diversas obras, pois o escritor construiu uma narrativa que traz uma espécie de genealogia familiar, evidenciando a sua estirpe sertaneja, associando os Suassuna ao mundo real e popular, em oposição ao urbano e cosmopolita, pois assim autentica suas posturas estéticas e políticas.

O sentimento trágico da vida se manifesta no escritor desde muito cedo, foi um menino marcado pela presença da morte, não só pela vivência no sertão, o convívio com as secas, as lutas de família, as incursões dos

cangaceiros, os tantos casos de morte por motivos de vingança ou honra, as lutas pela terra, mas especialmente, pelo assassinato do seu pai (NEWTON JR. 1999, p.162). De acordo com o autor, a temática é recorrente em suas obras, numa espécie de causalidade circular. Em alguns momentos de seus escritos, ela aparece de uma forma tão constante que nos leva a crer que o sertão não pode ser compreendido fora da morte.

Em seguida, no item “A cultura popular disseminada nos textos” realizaremos uma incursão pela cultura popular, reconhecendo *à priori*, que os conceitos relacionados à cultura popular, tradição e contemporaneidade não foram e nem são entendidos da mesma maneira ao longo da história da literatura. Do mesmo modo, será importante mostrar como a cultura popular e as situações de subalternidade nas relações trabalhistas se despontam na peça *O santo e a porca*, que aborda também temas universais, tais como a avareza, a ambição, a arrogância, e suas amargas consequências. Por meio de personagens populares, Suassuna, nessa obra, prepara o leitor para um desfecho surpreendente, no qual mantém os preceitos do cristianismo católico, mas de uma forma crítica e cômica.

No terceiro capítulo “*Auto da compadecida e A pena e a lei: pecado, castigo e perdão*”, iniciaremos a análise abordando a *transitoriedade da vida* nos espaços cênicos, que representam a terra, o céu e o inferno. A efemeridade e a fragilidade da vida expostas nas peças provocam uma reflexão sobre o comportamento humano e as consequências das atitudes do homem ao se relacionar. Nesse capítulo, mostraremos que um comportamento típico dos protagonistas é a mentira, eixo norteador da trama e do riso. São como os pícaros que estão cercados por um mundo de mentiras, sátira e riso. Esse riso e algumas mentiras, de acordo com Horovits (2013, p.10), “nos protegem da aspereza do mundo, (re)criam a realidade, são uma forma única de enfeitar a língua e interpretar o que nos cerca, o que é parte sofisticada e intrigante da literatura”.

O espaço em que as histórias de *A pena e a lei* e de *Auto da Compadecida* se concretizam é o sertão nordestino, sertão que é “terra de ninguém”, “sertãomundo”, sertão amado e odiado. As tramas se desenvolvem num mesmo espaço (cenário) que representa o Município de Taperoá, no Estado da Paraíba (Brasil), 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 da sua produção teatral. Daí a importância de Taperoá.

Esses são os sentidos do diálogo que propomos, que visa apontar como as peças se relacionam, por meio das recorrências e rupturas dos espaços dramáticos, das caracterizações dos personagens e das relações sociais que permeiam cada uma das histórias. Nessa direção, ao final desta investigação, espera-se identificar como o riso pode se transformar em crítica, a partir do momento em que o leitor/espectador incorpora a consciência de seus próprios dramas. Com base nesses aspectos, a presente tese propõe desvelar os recursos de comicidade das peças, apontando o seu processo de elaboração, bem como seus propósitos críticos.



Fig. 01 – Foto do dramaturgo Ariano Suassuna que data seu nascimento e falecimento.

Fonte: <<http://3.bp.blogspot.com>>, acesso em 25/08/2016.

CAPÍTULO I

FARSA DA BOA PREGUIÇA E AUTO DA COMPADECIDA: O RISO TRANSFORMADOR DE SUASSUNA

A paz não pode existir sem a igualdade; esse é um valor intelectual que precisa desesperadamente de reiteração, demonstração e reforço.
(EDWARD W. SAID)

1.1 Teatro e comicidade

Ariano Suassuna declara que seu teatro não possui uma essência política, porém, observa-se em seus textos teatrais um comprometimento com o país, uma preocupação com a desigualdade e a corrupção que assolam o Brasil. Os textos estabelecem uma conexão implícita aos seus ideais de justiça e de humanidade; as injustiças sociais provocadas pela desordem pública e pela corrupção são expostas e criticadas nos discursos de suas personagens, bem como nas situações em que estão inseridas. As peças *Auto da Compadecida* (1955), *O Santo e a porca* (1957), *A Pena e a lei* (1959) e *Farsa da boa preguiça* (1960) concretizam a comicidade e a visão crítica do dramaturgo, a aparente simplicidade dos enredos e das cenas revelam um compromisso com a sociedade nordestina, mas é preciso ter um olhar atento para perceber que em sua obra cômica reside uma crítica provocativa e audaz.

Dessa forma, iniciando o percurso do riso, é importante considerar que durante a década de 1920 surgiu uma imagem crítica e divertida de um país, até então, pouco conhecido e que integrou um movimento artístico atuante e a “um conjunto de obras que demonstra a continuidade de uma produção dramaturgicamente predominantemente cômica, popular, cujo objetivo é a tentativa de decifrar, compreender e, sobretudo, explicar o Brasil” (FARIA, 2012, p.387). Os primeiros anos do século XX caracterizam-se especialmente pela rapidez e pelas mudanças sociais, cujo reflexo se observa na cena. Nesse aspecto, o escritor acrescenta que,

foi pelo viés da observação mais distanciada provocada pelo riso que os dramaturgos brasileiros captaram, cada qual a seu tempo, os sinais identificadores de determinados tipos que lhes eram contemporâneos e, por meio da ironia, da sátira, do deboche, divertiram seus espectadores com a fina crítica de seus próprios costumes. Conhecimento técnico, fluência nos diálogos, habilidade na construção dos textos, intimidade com a carpintaria teatral foram qualidades comuns à maioria dos escritores cômicos da dramaturgia até os dias atuais, o que se explicaria, basicamente, pela inegável tradição cômica do teatro brasileiro (IBIDEM, p. 403).

O escritor evidencia que as formas mais utilizadas na dramaturgia cômica foram: o teatro musicado, as burletas e as operetas, bem como no teatro declamado e nas comédias de costumes. O maior representante do teatro musicado foi Artur Azevedo e na comédia de costume foram Martins Pena, Macedo, Alencar e França Júnior.

Mas o caminho do riso foi complexo, embora bem aceito pelo público em geral, a dramaturgia brasileira sofreu severas críticas da parte da nossa intelectualidade. Especialmente a voltada ao riso, esta era apontada como superficial e inócua por analistas da época. Nesse aspecto, é importante destacar porque havia tanto desprezo pelo riso, por seu apelo popular, por seu confessado objetivo de agradar. É possível responder a tais questionamentos refletindo sobre o pensamento de Faria ao dizer que,

Agradar é o principal objetivo dessa arte. Por outro lado, em relação à utilidade, desde Aristófanes, um dos propósitos confessados da comédia foi o de chamar atenção das plateias sobre os desvios, os erros nos quais incorriam grupos sociais, vistos como um todo, ou determinadas figuras daquela sociedade. Sendo assim, para alcançar o objetivo de correção desses eventuais desvios, a comédia, necessariamente, deveria ser, como afirmava Cícero, 'uma imitação da vida, um espelho dos costumes e uma imagem da verdade' tendendo a uma ligação direta e imediata com a plateia (IBIDEM, p.423).

O que a comédia brasileira propôs ao longo da história foi fazer rir e agradar, mas também corrigir, por meio da exposição ao ridículo, diferentes desvios de conduta, obedecendo, assim, aos mais tradicionais pressupostos da comédia. Nesse aspecto, Bergson (1983, p. 11) revela que a "comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo,

o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida”. Exprime, pois uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção, “o riso é essa própria correção”. A comicidade se infiltra numa forma, numa atitude, num gesto, numa situação, numa ação, numa palavra, dessa forma, riso tem significado e alcance sociais, exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade.

Todos os sentimentos dizem respeito ao essencial da vida, essa relação dos sentimentos é séria, às vezes, trágica mesmo. Quando a pessoa do próximo deixa de nos comover, só então pode começar a comédia. E começa com o que se poderia chamar de enrijecimento para a vida social. É cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar em entrar em contato com os outros. O riso estará lá para corrigir sua distração e para tirá-la de seu sonho. Por isso, ele faz pairar sobre cada um, senão a ameaça de correção, pelo menos a perspectiva de uma humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida. Essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social (BERGSON, 2004, p.100). O escritor destaca que,

no teatro, o prazer de rir não é um prazer puro, um prazer exclusivamente estético, absolutamente desinteressado. A ele se mistura uma segunda intenção que a sociedade tem em relação a nós quando nós mesmos não temos. Mistura-se a intenção inconfessa de humilhar, portanto, é verdade, de corrigir pelo menos exteriormente. Por isso a comédia está bem mais perto da vida real que o drama. Quanto mais grandeza tem um drama, mais profunda é a elaboração à qual o poeta precisou submeter a realidade para dela depreender a tragicidade em estado puro. Ao contrário, é somente em suas formas inferiores, o *vaudeville* e a farsa, que a comédia contrasta com a realidade, pois, quanto mais se eleva, mais tende a confundir-se com a vida, e há cenas da vida real tão próximas da alta comédia que o teatro poderia apropriar-se delas sem mudar uma palavra. Segue-se disso que os elementos de caráter cômico serão os mesmos no teatro e na vida. A verdade é que a personagem cômica pode, a rigor, andar em dia com a moral estrita. Falta-lhe apenas andar em dia com a sociedade. O caráter de Alceste é de uma honestidade perfeita. Mas ele é insaciável, e por isso mesmo cômico. Um vício flexível seria menos fácil de ridicularizar que uma virtude inflexível (IBIDEM, p.102).

A comicidade dirige-se à inteligência pura; o riso é incompatível com a emoção. Um caráter pode ser bom ou mau; pouco importa: se for insociável, poderá tornar-se cômico. A gravidade do caso não importa, grave ou não grave, ele poderá fazer-nos rir se tudo for arranjado para que não nos comova. Insociabilidade da personagem, insensibilidade do espectador, eis em suma as duas condições essenciais. Nesse sentido, Bergson destaca que há uma terceira, implicada nas duas outras, é o automatismo, só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado. Num defeito, numa qualidade mesmo, a comicidade é aquilo graças a que a personagem se entrega sem saber, o gesto involuntário, a palavra inconsciente. Toda distração é cômica. E, quanto mais profunda é a distração, mais elevada é a comédia. Uma distração sistemática como a de Dom Quixote é o que de mais cômico se pode imaginar no mundo: ela é a própria comicidade, haurida o mais próximo possível de sua fonte (2004, p.110).

A dificuldade de reconhecimento e absorção dos valores nacionais, enquanto valores culturais, pelas elites urbanas – que ainda buscavam identificar-se com os modelos europeus – e pela massa populacional para quem essa preocupação, de certa forma, inexistia, se deu entre outros fatores, por meio da linguagem. Para essas elites, era fundamental demarcar seu distanciamento do brasileiro comum, símbolo, para elas, do atraso do país. E entre as possibilidades de demonstração dessa sofisticação à europeia o uso de palavras e expressões francesas entremeadas ao português foi uma das mais comuns (FARIA, 2012, p. 416).

Na dramaturgia, com relação aos dois tipos de nacionalismo, observa-se que as obras regionalistas se caracterizavam, entre outras coisas, por serem ambientadas no interior do país, tematizando situações também tipicamente interioranas. Constata-se, nesse período, que o conjunto de comédias produzidas compõe um vasto quadro da sociedade brasileira dos primeiros anos do século, tanto pelos temas abordados, quanto pelos tipos desenhados. O nacionalismo que começava a se fortalecer, as transformações do pensamento e da cena, tudo por que passou a sociedade da época, lá está, nas obras do período, formando o painel representativo de todos os aspectos de nossa sociedade e de suas formas de representação. Buscando mais que ser o reflexo crítico de seu tempo, a comédia de costumes foi a continuidade de

um movimento teatral ativo, atraente para as plateias de então, e o degrau onde se puderam apoiar as buscas de novas formas e estilos dramáticos nos anos que se seguiram.

Entre os anos de 1930 a 60, período em que Suassuna escreveu diversas peças, entre as quais *Auto da Compadecida*, o estudo da dramaturgia ofereceu uma oportunidade singular de retornar a textos e espetáculos de autores que habitaram o passado do teatro brasileiro. Entre esta, destaca-se o julgamento expresso pela visão historiográfica de Décio de Almeida Prado (2012) quando identifica, nessas décadas, certo “gênero de teatro despretensioso artisticamente e de êxito comercial seguro”.

Dentro desse contexto, no lastro do riso despretensioso da época, relembremos quando Bergson (1983, p.06) levanta os seguintes questionamentos: “Que significa o riso? Que haverá no fundo do risível? Que haverá de comum entre uma careta de bufão, um trocadilho, um quadro de teatro burlesco e uma cena de fina comédia?”. Tais questionamentos nos fazem pensar sobre o que está por traz do riso, se o simples ato de rir pode ter uma significação maior, objetivos maiores. Nessa direção, o crítico francês apresenta três observações fundamentais para encontrar a fonte do cômico: primeiro: não há comicidade fora do que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana. Destacando que,

riremos de um chapéu, mas no caso o cômico não será um pedaço de feltro ou palha, senão a forma que alguém lhe deu, o molde da fantasia humana que ele assumiu. Como é possível que fato tão importante, em sua simplicidade, não tenha merecido atenção mais acurada dos filósofos? Já se definiu o homem como ‘um animal que ri’. Poderia também ter sido definido como um animal que faz rir, pois se outro animal o conseguisse, ou algum objeto inanimado, seria por semelhança com o homem, pela característica impressa pelo homem ou pelo uso que o homem dele faz (1983, p.10).

Bergson chama a atenção para a desconsideração dos filósofos da época pela comédia, diante de seu alto poder de crítica, destacando também que o homem é o único animal que ri e que faz rir, princípio básico do cômico. Na segunda e terceira observações, o escritor destaca a importância da

inteligência e da indiferença para produzir o cômico e destaca que na comédia o riso é um ato coletivo, vai acontecer em qualquer lugar, mas sempre em grupo. O segundo aspecto é que a indiferença é o seu ambiente natural. O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade. O cômico exige algo com certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito, ele se destina à inteligência pura (1983, p.11).

Na terceira observação, o crítico ressalta que essa inteligência deve permanecer em contato com outras inteligências. Ou seja,

esse é o terceiro fato para o qual desejávamos chamar a atenção. Não desfrutaríamos o cômico se nos sentíssemos isolados. O riso parece precisar de eco. Ouçamo-lo bem: não se trata de um som articulado, nítido, acabado, mas alguma coisa que se prolongasse repercutindo aqui e ali, algo começando por um estalo para continuar a rir em bando, como o trovão nas montanhas. E, no entanto, essa repercussão não deve seguir ao infinito. Pode caminhar no interior de um círculo tão amplo quanto se queira, mas, ainda assim, sempre fechado. O nosso riso é sempre o riso de um grupo. Ele talvez nos ocorra numa condução ou mesa de bar (IBIDEM, p.11).

O riso do espectador, no teatro, é tanto maior quanto mais cheia esteja a sala. Por outro lado, já se notou que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, pois traz os costumes e ideias de certa sociedade. Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se, sobretudo, determinar-lhe a função útil, que é uma função social.

Dessa forma, o riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum e ter uma significação social. É o que acontece com as criações de Suassuna, submersas na cultura do Nordeste brasileiro, só é possível compreendê-la e perceber seu tom cômico a partir do conhecimento dessa cultura e dessa sociedade. Porém, isso não impede a tradução de suas obras, desde que se façam as devidas adequações¹.

¹ Mostramos as diversas traduções de *Auto da Compadecida* no texto em apêndice desta tese e o cuidado que os seus respectivos tradutores tiveram na reelaboração de algumas especificidades da obra.

Nesse sentido, Bergson destaca a diferença essencial entre a comédia e o drama para visualizar as características gerais dos personagens de ambos. Revela que no drama o nome próprio é adequado, mas na comédia ele é, às vezes, desnecessário, basta um substantivo adjetivo pois,

um drama, mesmo quando nos comove com paixões ou vícios que têm nome, encarna-os tão bem no personagem a ponto de esquecermos os seus nomes, de se esfumarem as suas características gerais e não mais pensarmos neles, mas na pessoa que os absorve; por isso, só um nome próprio é adequado à peça dramática. Já, pelo contrário, muitas comédias têm como título um substantivo comum: O Avarento, O Jogador etc. Se peço ao leitor para imaginar uma peça que se possa chamar O Ciumento, por exemplo, acorrerá ao espírito Sganarelle ou George Dandin, mas não Otelo; O Ciumento só pode ser título de comédia. Isso porque o vício cômico, por mais que o relacionemos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples; ele continua a ser o personagem central, invisível e presente, do qual são dependentes os personagens de carne e osso no palco (1983, p. 12).

Exemplo disso é o título *O rico avarento*, do terceiro ato de *Farsa da boa preguiça* no qual o personagem se destaca por ser rico, ambicioso, porém avarento; e que não se compadece com a desigualdade e nem mesmo com a miséria dos que lhe pedem esmolas, tem uma postura autoritária e soberba, é um representante de alguns tipos sociais. Assim, “se essas pessoas vissem um público rir de sua avareza, não digo que se corrigisse, mas que a exibiria menos, ou então, a mostraria de outro modo. Nesse sentido é que o riso castiga os costumes” (BERGSON, 1983, p. 12). Obriga as pessoas a cuidarem imediatamente de parecer o que deveriam ser.

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.

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. Aristóteles conseguiu definir os limites do riso e da dor, porém vários teóricos, vêm desmitificando esse fato, pois a tragédia e a comédia podem ser uma coisa só. 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”.

A comédia assim 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.

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 dionisíacos 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 Ranões (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. 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, especialmente 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, não há um herói, mas 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 cômico acaba sendo-nos simpático (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. Esse 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 o 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 (IBIDEM, p. 178).

O estudioso finaliza sua teoria em torno do teatro cômico propondo a seguinte reflexão: “pelo riso um grupo se compromete a uma mudança. Desde que esse riso vise a certo ‘algo mais’” [grifo do autor]. Nesse aspecto, 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).

O escritor declara ainda que 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 (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.

O fato é que há uma imensa dificuldade em tratar de um tema tão amplo e complexo como o risível; a diversidade de sua manifestação faz que o problema se converta em areia em nossas mãos, escorrendo por nossos dedos quando pensamos que o capturamos. Nesse sentido, podemos concluir que não há teorias rígidas sobre o riso, elas vão se construindo e se movimentando conforme as necessidades, a sociedade em que se manifesta e o período em que se estabelece.



Fig. 02 – Foto: Silvana Marques. Cena da Farsa *da boa preguiça*: personagem Clarabela (Bianca Byington). Grupo de teatro Opinião, com direção de João da Neves.
Fonte: http://www.nossadica.com/farca_da_boa_preguica.php, acesso em 20/12/2016, às 20 horas.



Fig. 03 – Foto: Silvana Marques. Cena da Farsa *da boa preguiça*: personagens Joaquim Simão (Guilherme Piva) e Nevinha (Daniela Fontan). Grupo de teatro Opinião, com direção de João da Neves.
Fonte: http://www.nossadica.com/farca_da_boa_preguica.php, acesso em 20/12/2016, às 20 horas.

1.2 A sátira como (des) construção da hipocrisia

Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem e o teatro é uma delas.
(AUGUSTO BOAL)

Suassuna apresenta a peça *Farsa da boa preguiça* dizendo que os poetas e os artistas têm a sorte de poder unir o trabalho escravo com o trabalho criador numa só atividade, e é isso que tenta mostrar, por meio do personagem Joaquim Simão, o poeta “preguiçoso”, uma característica que não pertence apenas ao brasileiro, mas se estende à humanidade. Outra questão que o dramaturgo tenta tocar na peça é a existência de dois “Brasis”, definindo, no prólogo, esses “Brasis”, relacionando as dicotomias de um país em constante contradição.

Um, o Brasil do povo e daqueles que ao povo são ligados, pelo amor e pelo trabalho. É o Brasil da ‘Onça castanha’, o Brasil que, na minha mitologia literária, há de se ligar, sempre, ao nome de Euclides da Cunha, que o chamou, aliás, de ‘a rocha viva da nossa Raça’. É o Brasil peculiar, diferente, singular, único, que o povo constrói todo dia, na Mata, no Sertão, no Mar, fazendo-o reerguer-se, toda noite, das cinzas a que tentam reduzi-lo a televisão, o cinema, o rádio, a ordem social injusta - enfim, todos esses meios dominados por forças estrangeiras e por seus aliados, e que tentam, até agora em vão, descaracterizá-lo, corrompê-lo e dominá-lo (SUASSUNA, 2013, p. 20,21).

Farsa da boa preguiça foi montada pela primeira vez no dia 24 de janeiro de 1961, no Teatro de Arena do Recife, pelo Teatro Popular do Nordeste, sob a direção de Hermilo Borba Filho, com cenários e figurino de Francisco Brennand. Antes de explicitar sobre os aspectos críticos intrínsecos no texto; é relevante considerar alguns detalhes estruturais e estéticos da peça (enredo, estrutura, cenário, personagem) e sobre o gênero farsa. Para tanto, utilizar-se-á os ensaios organizados por Beti Rabetti (2005) no livro “Teatro e comichidades”, resultado de seu grupo de pesquisa, que analisa diversas obras teatrais de Suassuna, dentre elas, *Farsa da boa preguiça*.



Fig. 04- Farsa da boa preguiça, Ariano Suassuna.
Ilustração de Zélia Suassuna para
abertura do Primeiro segundo e terceiro atos.
Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. recurso digital: il.

A *Farsa*, como outras peças de Suassuna, foi escrita com base em histórias populares nordestinas. O primeiro ato fundamenta-se, ao mesmo tempo, numa notícia de jornal e numa história tradicional, anônima, de mamulengo². O segundo, na história, também tradicional, de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas, história que é a origem do “romance”, também de autor anônimo, sobre o homem que perde a cabra, e que também serviu de fonte. O terceiro ato baseia-se num conto popular, o de *São Pedro e o queijo*, e também noutra peça tradicional de mamulengo, chamada *O rico avarento*.

As linhas temáticas da peça aparecem de forma antagônica, a saber, pobreza /riqueza; popular/erudito; trabalho/preguiça, céu/inferno, morte/vida, sem olvidar, a moral cristã, evidenciada pela constituição da família, fidelidade no matrimônio e a fé. A trama se desenvolve a partir do protagonista Joaquim Simão, o poeta preguiçoso, e sua esposa Nevinha, que vendo as necessidades imediatas da família, insiste para que ele trabalhe, porém Simão se esquivava, sempre antecipando um acidente que poderia ocorrer nos tipos de trabalho sugeridos por ela, e, ao perceber que convence a mulher a aceitar suas desculpas, repete o refrão na toada de mamulengo: “Ô mulher, traz meu lençol, que eu estou no banco deitado” (Estes dois últimos versos são cantados, como

² O Mamulengo da Zona da Mata, estado de Pernambuco, caracteriza-se pela interação do público com bonecos manipulados pelos mamulengueiros de dentro de uma estrutura chamada torda, uma espécie de moldura para o brinquedo. Os bonecos apresentam passagens que são como histórias curtas, acompanhadas de música, executadas por um conjunto de tocadores, e com a intervenção do Mateus, uma pessoa que atua como uma espécie de mediador, articulando as falas dos bonecos com as do público. Dentre os praticantes, há o dono do Mamulengo que é quem mantém a estrutura do brinquedo, sendo responsável por comandar, organizar e pagar os demais integrantes da brincadeira (AZEVEDO, 2011, p.09).

no “mamulengo”. Simão canta-os, deitando se no banco). Como se observa no fragmento:

Nevinha

Aqui perto estão fazendo uma construção. Eu fui lá, falei com o pedreiro, e ele disse que arranja um lugar de ajudante pra você!

Simão

Acho meio desonesto aceitar um trabalho que não sei fazer!

Nevinha

Eu já disse que você era novato! Mas eles explicaram que não havia dificuldade não, o trabalho é de ajudante: é só o povo mandando e você trabalhando!

Simão

Bem, se é assim, eu quero!
Corre, Nevinha, vai buscar minha calça velha pra eu começar a trabalhar!

Nevinha

Boa, meu filho! Vou buscar a calça, já!
Vai saindo.

Simão

Ô mulher, sabe do que mais? Não vá não!
Eu pensei melhor, sabe? Isso vai dar é confusão!
Com essa história de construção mandam eu subir uma escada com uma lata na cabeça, cheia de calça, eu escorrego, caio, morro, e aí nem mulher, nem folheto, nem pedreiro, nem nada!
E ainda fico desmoralizado!
Sabe do que mais? **Ô mulher, traz meu lençol, que eu estou no banco deitado!**

Nevinha, catucando-o.

Simão! Simão!

Simão, pacientemente.

Que é, Nevinha?

Nevinha

Então, faça o seguinte: o trem chega já aqui! Você fica por ali feito carregador, pega uma maleta, outra, quando chegar de noite, a bolacha da gente está garantida!

Simão

É mesmo, Nevinha! Corre, vai buscar uma rodilha, que é pra eu botar na cabeça e carregar as maletas! Ô mulher, sabe do que mais? Não vá não, sabe? Eu fico por ali, me distraio olhando as

coisas, lá vem o trem, pá! em vez de eu pegar o trem, o trem é quem me pega! E eu tenho uma agonia tão danada de morrer atropelado! Sabe do que mais? **Ô mulher, traz meu lençol, que eu estou no banco deitado!** (SUASSUNA, 2012, p. 54).



Fig. 05 - Farsa da boa preguiça, Ariano Suassuna.
Ilustração: Zélia Suassuna, representação de Nevinha.
Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. recurso digital: il

A falta de ganância e a felicidade simples de Simão incomodam o rico e avarento Aderaldo que faz de tudo para conquistar Nevinha, mas não consegue. Por outro lado, a esposa de Aderaldo, dona Clarabela, a típica *madame* fútil, que finge o tempo todo entender de cultura e arte, se encanta por Simão, que diante das investidas dela, repete a frase: “não me tente não, porque tenho três fraquezas na vida: preguiça, verso e mulher!”

CLARABELA

Simão, eu vou lhe ser franca:

deixei sua mulher lá dentro de propósito, porque queria ter uma entrevista, sozinha, com você. Eu preferia à noite, é mais puro e mais poético! Mas, se não tem outro jeito, faz-se, mesmo, à luz do dia. Ô Simão! Se eu quisesse conseguir um amorzinho com você, podia?

SIMÃO

Dona Clarabela, a senhora **não me tente não, que eu tenho três fraquezas na vida: preguiça, verso e mulher!**

CLARABELA

Ai, que coisa pura! Agora, sim! Agora estou vendo que você é Poeta! Simão, o que é que você diz de mim?

SIMÃO

Primeiro, que a senhora é uma mistura de cabra e cachorra. Depois, que é branquinha e lisa! A senhora é branca como macaxeira e deve ser aproveitada enquanto não vira maniva!

CLARABELA

Ai, aproveite, Simão! Me mate, enquanto eu sou Anjo!

SIMÃO

Ai, meu Deus! Só queria que Nossa Senhora me ajudasse para eu não cair nos embelecões dessa mulher!

CLARABELA

Oi, Simão, que é isso? Afracou? Não me diga que você está com medo!

SIMÃO

Estou, Dona Caravela!

CLARABELA

Francamente! Era o que faltava! Um rústico, medroso! Você é medroso, é?

SIMÃO

Sou! E lhe digo mais: tem que ser assim! O homem, pra viver certo, tem que respeitar três coisas: a mulher, o que é certo e Deus! (SUASSUNA, 2012, p. 87)

Os substantivos: *preguiça*, *verso* e *mulher* é a definição de vida que Joaquim Simão sustenta, pois é o poeta “preguiçoso” que transforma o que seria um defeito em seu ócio criador, usando a preguiça a seu favor para criar seus folhetos de cordel, a preguiça o leva ao verso e o verso o leva às suas conquistas femininas.

SIMÃO

Ô de casa! Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo!

CLARABELA, aparecendo, mas sem vê-lo logo.

Quem terá sido? Vou botar os óculos, a vista está meio escura! Quem foi que bateu aqui, dizendo esta frase tão autêntica, tão pura? Deve ser algum remanescente medieval, inteiramente folclórico, sensacional, ainda capaz de bater nas portas com esta linda saudação anacrônica! Quem é esse puro, esse pajem, esse infanção?

SIMÃO

Sou eu!

CLARABELA

Eu, quem? Não diga! É Joaquim Simão!

SIMÃO

Sou eu, Dona Clarabela! Aqui estou, de volta, depois de tantos anos de separação!

CLARABELA

E sua mulher?

SIMÃO

Ficou! Se as condições melhorarem, ficou combinado que eu mandaria buscá-la!

CLARABELA

Meu caro poeta, estou quase sem fala! Não me leve a mal, mas eu posso rir? Que condições são essas em que você me volta?

SIMÃO

É, estou mais ou menos desgraçado! Perdi tudo o que tinha: seca no algodão, fome e cobra no gado, e, quando dei acordo de mim, tinha se acabado tudo aquilo que, como por milagre, eu tinha juntado!

CLARABELA

E agora vem bater na minha porta, depois de me ter abandonado? Depois de ter interrompido, sem nenhuma razão plausível, um caso de amor tão puro, tão autêntico e tão bem iniciado? Você pensa que é assim? Pensa que o nosso amor vai começar de novo, depois que você mesmo lhe deu fim? Está muito enganado! Saia daqui! Não quero mais vê-lo! O caminho é por ali!

SIMÃO, *representando dramaticamente para que NEVINHA ouça.*

Não, Dona Clarabela! A senhora está enganada! Não vim aqui reatar a nossa ligação despedaçada! Minha mulher me perdoou: entendeu que tudo aquilo foi porque eu estava com a cabeça transtornada, por causa daquela riqueza que me apareceu de repente e que, agora, foi, também de repente, liquidada! De maneira nenhuma eu seria capaz de vir aqui reatar o que está acabado, e que, morto e sepultado, deve continuar! Vim aqui, muito humildemente, pedir um emprego a seu marido, porque estou com fome, sem trabalho, cansado e doente!

CLARABELA

O quê? Um emprego para o Poeta? Primeiro, não sei se fica bem! Depois, não sei se Aderaldo...

SIMÃO

Ele não está, já sei! Isso é hora de trabalho! Trabalhador como sempre foi, a essa hora ele deve estar pegado!

CLARABELA

Ah, não, Joaquim Simão, Aderaldo está muito mudado! Depois que viu você prosperar mais ou menos e sem fazer força, ficou tão ressentido e transtornado, que resolveu tomar seu exemplo, isso ao modo dele, é claro! Vendeu tudo, juntou dinheiro, passou a viver de juros e tentou viver descansado! Não conseguiu: já estava habituado e começou a se sentir aposentado! Pior: tornou-se tão avarento que só você vendo! Pra mim, ele está com o juízo perturbado! Ele, que fazia questão de se mostrar rico, que era tão largo com a casa, tão

generoso comigo, agora nem me liga! Vive catando migalhas, como um... Não sei nem como diga! Como um herói de Balzac! Não encontro melhor definição: Aderaldo, agora, é um herói de Balzac! Você já leu Balzac, Simão?

SIMÃO
Não!

CLARABELA
E Joyce? E Proust? E Maiakoviski?

SIMÃO
Também não!

CLARABELA
Precisa ler! Principalmente Joyce e Maiakoviski, para saber o que é uma forma concreta de vanguarda, e um conteúdo de participação! Mas está bem, Simão! Vou falar com Aderaldo! Pode ser que, pra você, ele abra uma exceção! Mas, não seria duro, para você, passar a ser nosso empregado?

SIMÃO
É, será a grande vitória de Seu Aderaldo! Mas é o jeito, Dona Clarabela! Eu já estou lascado! (SUASSUNA, 2012, p. 198).

O primeiro encontro de Joaquim Simão e Clarabela é controverso e confuso, nota-se a diferença entre eles e o descompasso do diálogo, destacando as características de uma mulher moderna que tem conhecimento e um homem simples do sertão que tem como principal fonte de renda a confecção de folhetos de cordel:

Clarabela

Joaquim Simão, Poeta, grande prazer em conhecê-lo!
Sou uma amante das Artes, uma colecionadora,
um marchã de saias, uma aficcionada!
Já realizei sete exposições de Pintura
e cinco festivais de canções, jograis e poesias!

Simão

Tudo isso a senhora faz? Danou-se!

Clarabela

Não!
Eu apenas organizo as coisas, com os quadros dos pintores
e os versos dos poetas que frequentam meu salão!

Simão

Mas Dona Clarabela, isso tudo é uma piteira?
Tá, agora já posso morrer
e dizer a todo mundo que já vi uma piteira!

Que piteira comprida amolestada!
Isso é que é uma piteira arretada!
Chega a ter meio metro?

Nevinha

Meu Deus, o que é que ela vai pensar?
Simão, você podia era mostrar...

Simão, tomando a piteira.

Dona Clarabela, me ceda aqui essa piteira!
É de ouro ou é somente amarela?
Danou-se! Dois palmos e uma chave! A fumaça
já chega na boca fria, hein, Dona Clarabela?

Clarabela, retomando a piteira.
Deixe isso pra lá!

Nevinha

Simão, você podia era mostrar
uns folhetos e romances a Dona Clarabela!

Clarabela

É! Joaquim Simão, disseram-se que você é Poeta!
Mas me diga uma coisa: seus versos são puros?

Joaquim Simão

Às vezes são meio safados, Dona Clarabela!

Clarabela

Estou falando é de outra coisa! Desta vez
achei o Sertão já se corrompendo, já sem aquela pureza,
já com ônibus... Da outra vez em que vim, era uma beleza:
A gente vinha nuns caminhões e nuns cavalos duma pureza...
Você não acha?

Simão

Dona Clarabela, eu prefiro o ônibus, é muito mais macio!

Clarabela

Joaquim Simão, não me decepcione! Não venha me dizer
que você não é autêntico! Você é autêntico?

Simão

Não senhora, eu sou um pouco asmático, autêntico não!
(SUASSUNA, 2012, p.68).

Bergson propõe que o riso consiste em um comportamento, cuja função primordial é coagir certas manifestações potencialmente nocivas ao grupo que ele pertence (por extensão, aquilo que faz mal à sociedade; o indivíduo que ri, objetiva, essencialmente, corrigir (humilhando) algum tipo de conduta excêntrica). Nessa cena, fica evidente o comportamento esnobe da personagem Clarabela, que finge gostar do que ela denomina “puro e

autêntico”, porém o que ela vê como interessante, o sertanejo enxerga como um atraso social, que inviabiliza a locomoção, destacando os meios de transportes atrasados e desconfortáveis.

Tomando como exemplo, podemos mencionar a linguagem no fragmento citado, da qual se espera que imite a vida, sendo flexível e capaz de se ajustar às situações da realidade; porém essa linguagem, cedo ou tarde, adquirirá hábitos, padrões rígidos, que solidificam seu uso, e nascerá disso toda ordem de elementos risíveis associados à linguagem, como os trocadilhos, as ambiguidades, as imprecisões e os sotaques. É o que se observa no diálogo entre Simão e Clarabela, que evidencia o julgamento de valores e o contexto literário de cada um, bem como o conceito de arte estabelecido em situações e lugares diferentes:

CLARABELA

Um pouco vulgar, mas às vezes é assim mesmo! Simão, vamos ao assunto principal, os versos! Que é que você pode me mostrar?

SIMÃO

Eu posso mostrar tudo contanto que não seja contra a lei do Juiz, de Deus e da Igreja! Rá, rá, rá!

CLARABELA

Eu me referi, naturalmente, a mostrar obras poéticas! Que é que você faz, nisso, e agora pode me mostrar?

SIMÃO

Conforme! A senhora quer uma obra ligeira ou uma demorosa?

CLARABELA

Ai, que coisa pura! Eu quase diria mística! Que é ligeira? Que é demorosa? É algo ligado à forma de vanguarda, ou é coisa mais conteudística?

NEVINHA

Ligeira é pequena, que passa depressa! Demorosa é grande, que demora a contar! Simão, a solução é essa: Você canta uma ligeira, e aí, se ela gostar, canta uma mais demorosa! Não é, Dona Clarabela?

CLARABELA

Não sei, Simão é quem decide! O artista, pra mim, é sagrado! Vamos respeitar a integridade do Poeta! Não vamos violentá-lo!

SIMÃO

Epa! Me violentar? Como?

CLARABELA

Ih, que homem puro! Sertanejo típico! Tão pundonoroso e delicado!

SIMÃO

Delicado, uma peida! Eu nasci foi pra ser homem, e o homem, quando é homem mesmo, dá a cabeça pra lascar mas não grita!

CLARABELA

Ai, que vulgaridade! Assim, não vai não! Vulgar, metido a engraçado, cheio de trocadilhos de mau gosto! Poeta, quando é poeta, tem logo escrito no rosto! Mas assim, desse jeito, cheio de coisas, de agonia? Pode ser Poeta, mas não tem a vivência da Poesia!

ADERALDO

Eu bem que lhe dizia!

SIMÃO

Como é? Vai a ligeira ou a demorosa?

CLARABELA

A ligeira! Pelo menos acaba depressa!

SIMÃO

A senhora quer cantiga de bicho, de pau ou de gente? Quer de estilo penoso ou de estilo amolecado?

NEVINHA

Simão, cante a cantiga do canário! É tão triste, tão penosa, tão bonita!

CLARABELA

Ah, é? Então, eu quero essa! Sou louca por coisas românticas! Sou a última abencerragem do Romantismo, não é, Simão?

SIMÃO

Sei não! Mas se a senhora é quem confessa, pra que vou eu desmentir? Bom, vai a do canário, não é? É a mais 'penosa', tanto porque é triste como porque é de canário e canário tem pena! Rá, rá, rá! Lá vai:

'Lá de baixo me mandaram
um canário de presente.
O canário é cantador:
muito cedo acorda a gente.
Mandei fazer uma gaiola,
o carpina prometeu:
antes da gaiola feita,
meu canário adoeceu.
Mandei chamar um Doutor
com uma lanceta na mão
pra sarjar o meu canário

na veia do coração.
Na primeira lancetada
meu canário estremeceu.
Na segunda bateu asa,
na terceira ele morreu.
O enterro do meu canário
foi coisa pra muito luxo:
veio o gato da vizinha
e passou ele no bucho!
Comprei uma galinha
por cinco mil e quinhentos:
bati na titela dela,
meu canário cantou dentro!

Então, Dona Clarabela, gostou?

CLARABELA

Joaquim Simão, você é um Poeta, um artista, e com os artistas a gente deve ser sempre franca: de modo que vou lhe confessar que não gostei! Não gostei de modo nenhum, nem podia gostar!

SIMÃO, à parte.

Essa, eu já vi que é burra!

CLARABELA

Não há, na cantiga, nenhuma unidade de estilo e a estrutura é muito mal amarrada! O canto é sempre romântico, mas a história é misturada, ora sentimental, ora metida a engraçada! O enterro do canário, com aquele gato e aquele bucho, francamente, é de péssimo gosto! Quanto ao fim, é inteiramente sem sentido. Como é que diz, mesmo?

SIMÃO, recitando, de má vontade.

'Comprei uma galinha por cinco mil e quinhentos. Bati na titela dela, meu canário cantou dentro!'

CLARABELA

É, é inteiramente sem sentido! Podia-se pensar num pouco de surrealismo — talvez seja o que você pense! — mas surrealismo com titela de galinha, francamente, não convence! Em suma e para resumir: no começo, trivialidades sem pretensões; no fim, sublitteratura com pretensões!

Nesse diálogo cheio de contradições e desencontros, Clarabela demonstra um conhecimento equivocado sobre filosofia e literatura e uma postura preconceituosa em relação aos textos de criação de Joaquim Simão, ele, por outro lado, através da fala: *Essa mulher, o que é, é muito da burra!*, em resposta às negativas de Clarabela, o personagem levanta a questão do preconceito e da incompreensão em relação aos folhetos de cordel, uma arte

tipicamente nordestina, com uma linguagem simples e com histórias que nos remete às fábulas.



Fig. 06 - Farsa da boa preguiça, Ariano Suassuna.
Ilustração: Zélia Suassuna, representação de Clarabela.
Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. recurso digital: il

O cenário da Farsa representa uma espécie de pátio ou praça, com a casa do rico de um lado (com alpendre, janelão e um baú) e a casa do pobre do outro. Perto desta há um banco, no qual o poeta se deita ao sol, nos momentos de maior preguiça. “Mas a peça pode ser montada sem cenário, como, aliás, acontece nos espetáculos populares do Nordeste, em cujo espírito ela se baseia” (SUASSUNA, 2012).

Manuel carpinteiro na primeira fala da peça indica três níveis/planos espaciais: “embaixo” (possível metáfora de inferno) “daqui” (possível metáfora de terra) e “de cima” (possível metáfora de céu, paraíso).

O espetáculo inicia-se com um diálogo entre os santos Simão Pedro, Miguel Arcanjo e Jesus sobre os personagens e a trama que os envolve. Manuel carpinteiro (Jesus) é alto, moreno, veste terno e camisa brancos, com sapatos brancos e de sola de borracha, e usa gravata borboleta azul; na cabeça, um chapéu de massa, de cor cinza e de abas curtíssimas. Miguel Arcanjo, seu secretário, é um homem gordo, de bigode e costeletas, com chapéu igual ao do chefe, camisa de malha escarlate, brilhante, e tem na mão uma maleta, de onde retira, de vez em quando, uma balança e uma cobra, dessas que se mexem. Presume-se, com certo matiz cômico, que, dentro da maleta, estão uma cobra e um jacaré enormes, como, aliás, acontece com os “homens-da-cobra”, nos camelôs da propaganda popular dos pátios e das

feiras do Nordeste. Simão Pedro veste pobremente e tem utensílios populares de pesca na mão.

Suassuna (2012 p. 27) destaca que,

para as roupas usadas na Farsa, como em todas as suas peças, duas coisas devem ser levadas em conta: primeiro, que o povo nordestino em geral e em particular os atores dos espetáculos populares conseguem, com imaginação maravilhosa, criar a beleza, a grandeza e o festivo partindo da maior pobreza; em segundo lugar, que, no meu teatro, a roupa nunca é somente um acessório apenas decorativo: tem sempre uma função teatral a desempenhar.

Manuel Carpinteiro (Jesus) anuncia a peça, em tom de camelô:

Manuel Carpinteiro

Vamos ver e apurar:

depois se tem um roteiro para este caso julgar!

Vamos, então, começar!

As Cobras contra o Pássaro de Fogo,

o Escuro contra a Luz,

o Ócio contra o mito do Trabalho,

o Espírito contra as forças cegas do Mundo!

Os homens nesse meio, sepultados

e ligados às Cobras pelo Mundo,

pela desordem do Pecado,

e ligados ao Lume, ao claro, ao solar,

por um Santo de carne, um Anjo de fogo

e por aquele que é carne e fogo

e se chamou Jesus!

Vai começar! Comecem! Luz!

(SUASSUNA, 2012, p.36).

Logo em seguida, os três personagens travam um diálogo cantado no ritmo da leitura de Literatura de cordel³ destacando a musicalidade tão presente em todas as peças de Suassuna.

³ Literatura de cordel é um tipo de poema popular, oral e impressa em folhetos, geralmente expostos para venda pendurados em cordas ou cordéis. A literatura de cordel começou com o romancista luso-holandês da Idade Contemporânea e na época do Renascimento. Foram os portugueses que introduziram o cordel no Brasil, e na segunda metade do século XIX os folhetos já possuíam características próprias brasileiras. Os temas incluíam fatos do cotidiano, episódios históricos, lendas, temas religiosos, e etc. O nome de cordel é original de Portugal, que tinha a tradição de pendurar folhetos em barbantes. Essa tradição se espalhou para o Nordeste do Brasil, onde o nome acabou sendo herdado, porém a tradição do barbante se manteve. A literatura de cordel é escrita em forma rimada e alguns poemas são ilustrados com xilogravuras, o mesmo estilo de gravura usado nas capas. As estrofes mais comuns são as de dez, oito ou seis versos. Os autores recitam esses versos de forma melódica e cadenciada, acompanhados de viola, além de fazerem as leituras ou declamações muito empolgadas e animadas para conquistar os possíveis compradores. <https://www.significados.com.br/literatura-de-cordel/>

Manuel Carpinteiro

Aqui, como no palco deste mundo,
essas forças se vão entrecruzar.
Aqui é a casa do pobre,
do Poeta Joaquim Simão.

Simão Pedro

Em frente, mora o ricoço
Aderaldo Catacão.

Manuel Carpinteiro

Aqui se passa a história,
vamos ver quem tem razão.

Miguel Arcanjo

Eu quero lhe contar o que há, Senhor!
O senhor sabe: como Anjo,
não posso ser mentiroso!
O tal do Joaquim Simão
é um Poeta preguiçoso,
que, detestando o trabalho,
vive atolado e ainda tem coragem
de se exhibir alegre e animoso!
(SUASSUNA, 2012, p.37).

Dentro desse contexto, desenvolve-se uma trama simples, na qual o rico é infeliz e o pobre é ingenuamente feliz, o rico está sempre com inveja dessa felicidade do pobre, porém o que Suassuna explicita no texto é que as desigualdades existem e devem ser combatidas, essa “preguiça” do protagonista é um ócio criador, que acaba sendo um ato subversivo e entra em confronto com o seu antagonista, o incomoda e o provoca. Assim como todo artista engajado e/ou preocupado com sua sociedade o faz, Simão não se curva ao poder e à ganância, mantendo uma postura contestadora e libertária. Nesse aspecto, pode se perceber esse “aperreio”, por meio do fragmento:

Simão Pedro

Eu gosto é da paciência,
E não vejo como exista
Paciência sem preguiça

Miguel Arcanjo

Mas veja aí esses dois:
Aderaldo Catacão
Que é rico, trabalha muito!

Simão Pedro

Pode haver safadeza no trabalho

e na preguiça pode haver criação!
Agora, existe um costume
Dos ricos endemoninhados: como trabalham, se sentem no
resto justificados
Pagam mal aos operários,
Oprimem os camponeses, acusam quem defende os pobres
De ser Mal instrumento,
Sopram dureza e maldade
Nos atos e pensamentos,
Dão-se à avareza, à luxúria,
Comem fogo, bebem Ventos!

Miguel Arcanjo

Estes invejam dos pobres até a pura alegria!
Pensam que o Cristo é um deles!

Manuel Carpinteiro

E o Cristo foi sempre pobre!
(SUASSUNA, 2013, p.51).

Dessa forma, é importante lembrar a peça *O bobo do rei* (1931), de Joracy Camargo que escrevia suas peças direcionadas à atuação de Procópio Ferreira⁴. Nessa peça, um personagem é um deprimido milionário que traz para junto de si um habitante do Morro do Querosene, mestre em fazer graças, por sugestão de um amigo, que lhe deseja melhorar o humor para usufruir de facilidades em futuros negócios. Aristides, que logo assenhora do lugar de o “bobo do rei”, entra em cena e o código de comunicabilidade teatral já começa a funcionar pelo contraste entre o ambiente de riqueza e austeridade e a figura alegre e descontraída da personagem. O recurso dramaturgico se estabelece pelo contraponto do diálogo em perguntas e respostas. De início, o jogo é travado entre o homem rico e o vagabundo, quando então, o maltrapilho revela-se rapaz inteligente e culto, colocando a sua verve a serviço de verdades elementares, imediatamente reconhecidas como sentenças de um grande filósofo.

⁴ Procópio Ferreira era tão popular que chegou a fazer 18 apresentações por semana. Seu primeiro êxito como empresário e ator foi em "A Juriti", de Viriato Correia. Seguido de sucessos como: "Deus lhe Pague", de Joracy Camargo; "O Avarento", de Molière; "A Capital Federal", de Artur Azevedo; e "Esta Noite Choveu Prata", de Pedro Bloch. Em 62 anos de carreira atuou em 461 peças no Brasil e na Europa. Seu maior sucesso foi "Deus lhe Pague", remontado pela filha Bibi em São Paulo, em 1999. A peça foi encenada pela primeira vez em 1932, no Teatro Serrador, no Rio de Janeiro e registrou a incrível marca de 3.621 montagens em 30 anos, no Brasil e também na Europa. Além de ator, Procópio foi autor de nove peças: "Briga em família", "Arte de Ser Marido", "Banho de Civilização", "Convidado de Honra", "A Grande Pantomima", "Não Casará", "Presente do Céu", "Boca do Inferno" e "Família do Antunes". <http://hid0141.blogspot.com.br/2011/06/procopio-ferreira-ator-brasileiro.html>

Em *Farsa da boa preguiça* o personagem Aderaldo Catracção (o rico avarento) traz para perto de si, por meio de uma proposta de emprego de secretário, o poeta pobre, de espírito alegre, Joaquim Simão, para manipular sua vida e roubar-lhe sua esposa. Simão, enquanto está na companhia de Aderaldo tenta fazer o patrão ser uma pessoa melhor e dar esmolas a três miseráveis que aparecem com disfarces diferentes. Quando percebem que Aderaldo nega-lhes a caridade, os mendigos rogam-lhe uma maldição. A morte imediata só não terá efeito se Aderaldo conseguir alguém para rezar um *Pai Nosso* e uma *Ave Maria* para ele, como o rico avarento não consegue com que alguém interceda por ele, acaba morrendo de forma trágica e vai para o inferno. Um elogio do sofrimento e da fé, como uma espécie de passaporte para a extrema virtude. Comprova-se esse episódio por meio da cena:

Simão

Quais são minhas obrigações?

Aderaldo

Suas obrigações são o que eu mandar!
Fale o menos possível!
Praticamente você deve se limitar
a responder ao que eu perguntar!
Por enquanto, como é tempo de seca,
seu trabalho principal vai ser despachar
os mendigos que vêm me importunar!

Simão

Chegou aqui, eu boto pra fora, é?

Aderaldo

Sim, mas com jeito, para não despertar
antipatia contra mim! O fardo da antipatia
é você quem vai carregar!
Tenho feito sacrifícios, economias,
mas já equilibrei a receita
com um mínimo de despesas!
Basta que eu lhe diga que, atualmente,
eu não vou na casa de minha Mãe
para ela não visitar a minha
e não desequilibrar meu orçamento
com o aumento do feijão e da farinha!
Está ouvindo como é, Simão?
Você tem que me servir, senão fica malvisto!
E, para bem me servir, lembre-se disto:
eu, sou um homem que não dou esmola a ninguém,
e não visito a casa da minha Mãe,
para ela não visitar a minha!
Então? Vai tomar o serviço a peito?

Que acha de seu trabalho?

Simão

Apaixonante!

O senhor é um homem equilibrado e direito,
por essas duas coisas, a gente vê logo!

Aderaldo

Bem, então fique aí e assuma suas funções!

Veja lá, viu? Abra o olho com os mendigos!

Até já, homem elegante!

Sai, rindo, com CLARABELA.

Simão

Está aí, um sujeito decente!

Faz gosto trabalhar com ele!

Não dá esmola a ninguém,

e não visita a casa da Mãe,

para ela não visitar a dele!

Estou arranjado!

E que fome, meu Deus!

(SUASSUNA, 2013, p.218).

Simão tem uma fala pontuada de ironia em relação às atitudes mesquinhas do patrão. Essa cena traz relevantes reflexões em torno da desigualdade social em que vivemos, e especialmente, a relação egoísta e de poder que se estabelece em relação ao outro, que tem menor poder aquisitivo. O duelo entre o orgulho preconceituoso e a humildade generosa encontra companhia com situações típicas de enredos de folhetos de cordel, Miguel, Simão Pedro e Manuel estão disfarçados de mendigos para testar a generosidade de Aderaldo e de Simão é o que se vê na didascália e no diálogo que segue.

Aparece Miguel, como mendigo, e com máscara de cego. Talvez seja conveniente usar apenas uma meia máscara, para não prejudicar a emissão da voz; e, se possível, é melhor que ele só coloque a máscara quando já estiver à vista do público, para que este logo o reconheça.

Miguel

Ai, meu Deus! É possível que eu não ache, neste mundo,
uma pessoa bondosa, uma pessoa que preste?

Ai, minha Nossa Senhora! Me dê uma esmola,

pelo amor de Deus e de todos os anjos

e santos da corte celeste!

Simão

Quem é você? Que é que há, meu velho?

Miguel

Sou um velho cego! Tenho um olho furado,
estou no fim da vida,
e peço uma esmola, pelo amor de Deus!

Simão

Ai, patrão! Patrão, pelo amor de Deus!

Aderaldo

Não interessa! Você tem que se pautar
por minha lei e minha escola!

Simão

Mas Dom Aderaldo, é um velhinho, cego,
que está pedindo uma esmola!

Aderaldo

Dou nada, oxente!

Simão

Mas patrão, é a coisa mais horrível,
mais triste deste mundo!
Faça uma exceção na sua lei!
Ele tem um olho furado!

Aderaldo

Oxente, e fui eu que furei?
Diga a ele que não estou!
Não, tem melhor:
diga a ele que venha aqui
para eu furar o outro olho,
que aí eu fico devendo alguma coisa a ele
e dou!
Mas assim, sem nada, não!
Vai desequilibrar meu orçamento!

Simão

Meu velho, não posso lhe dar esmola não,
que vai desequilibrar o orçamento do patrão!
Olhe, eu sou somente empregado:
foi o patrão quem disse, não sou eu não!
Eu só fiz foi trazer o recado!

Miguel

Como é?
Ah, é assim? Pois então esse peste
vai perder quem ainda lutava por ele!
O Diabo do inferno que persiga
esse miserável, na comida,
na bebida, no estudo, na dormida,
de noite, de dia
e no pino do meio-dia!

Sai.

Simão

Patrão! Patrão!

Aderaldo, *aparecendo à porta.*

Que é, Simão?

Simão

Ai, patrão, pelo amor de Deus!
O velho rogou-lhe a pior praga
que eu já vi outro rogar a um cristão!

Aderaldo

E daí?

Simão,

praga não pega em rico não,
só pega em pobre, que é quem tem de pagar!
E eu, já estando rico de novo,
tenho dinheiro pra comprar a terra, o céu e o mar!

Simão

Ave-Maria! Nossa Senhora!
São Bento! São Simão Zelote!
(SUASSUNA, 2013, p.224).

A pobreza não está ligada apenas à falta de dinheiro, mas também às formas de agir e pensar. É o que se pode observar no diálogo entre os personagens Miguel Arcanjo, Simão Pedro, e Manuel Carpinteiro (Esses personagens só aparecem na história nos momentos de reflexão sobre as atitudes das personagens principais) e fazem a introdução do espetáculo. Os versos iniciais possuem um diálogo reflexivo sobre a preguiça e o trabalho, esses versos trazem as características peculiares dos folhetos de cordel, podendo recitá-los também de forma musicada.

Simão Pedro

O que ele acha, eu não sei!
Mas pergunte a São José,
o velho dele, o pai dele,
junto de quem eu morei:
garanto que o Carpinteiro
se pauta por minha lei!

Miguel Arcanjo

Ah, isso não! São José
foi um Santo tão perfeito,
que era uma espécie de Anjo,
puro, limpo e satisfeito!
Nunca enrolou no serviço:
age assim quem é direito!

Simão Pedro

Se ele deu duro na vida,
garanto que preguiçou.
Quando as costas lhe doíam
quantas vezes não gritou:
'Ô Jesus! Ô Maria! Me armem aí uma rede
pois a preguiça chegou!'
Foi ou não foi, Nosso Senhor?

Manuel Carpinteiro

Talvez, talvez, São Pedro!
Nem tanto assim, nem tão pouco!
Preguiçar demais, é ruim!
Mas você também, São Miguel,
não pense que duas vezes oito é dezessete!
Ninguém, também, é obrigado
a quebrar pedra de bofete!

Miguel Arcanjo

Mas, se amamos mais os pobres,
Não vamos idealizá-los!
Vamos amá-los sabendo
Dos seus defeitos e qualidades!

Simão Pedro

Ah, isso é!
Os intelectuais de boates
É que vivem feito rapariga e mulher-dama
Apaixonados pelos operários,
Pelos embarcadiços,
E vendo no povo só bondades,
Como se o povo não fosse gente!

Miguel Arcanjo

Eu não sou assim não!
No tal do Joaquim Simão.
Vejo esse moço, espichado,
Tocando sua viola,
Na toada do baião,
Enquanto o rico trabalha
De sol a sol, de inverno a verão!

Simão Pedro

Não sei como é que se tem coragem
de reclamar contra o ócio criador da Poesia!
O que acontece, nosso senhor,
É que esse rico desgraçado, cada dia cria mais raiva de
Joaquim Simão
Só e unicamente porque ele é poeta
E sendo pobre, vive contente,
Sem a sede e a doença da ambição!
(SUASSUNA, 2013, p.55).

A peça se estrutura em três atos, com os títulos: O peru do cão coxo; A cabra do cão caolho; O rico avarento. Este último é um entremez⁵. Quanto a essa 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 *Farsa da boa preguiça* 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.

Os diálogos da farsa são escritos em versos livres, ora rimados, ora brancos, com trechos musicais cantados. Os versos são basicamente de média extensão; há alguns mais curtos, e outros mais longos; não há rigidez na métrica, em geral. Há trechos em redondilha, e, ao mesmo tempo, trechos com uma palavra apenas, ou de longa extensão. São identificadas também estrofes que se estruturam como sextilhas (com rimas na disposição ABCBDB). O texto vai da paródia ao erudito, via principalmente a personagem Clarabela quando se refere ao Simão como poeta “autêntico”: “Você é autêntico? / Não senhora, eu sou um pouco asmático, autêntico não!”

Há utilização de repetições em vários aspectos: situações, ações, termos, expressões, frases, versos, além de repetição sonora, pelas rimas. Alguns exemplos; Simão sempre repete: “Vamos tirar uma pestana, que o mal da gente é sono! Ê Vida velha desmantelada”. Há também diferentes referências musicais, tais como aboio, seresta, sertaneja, canto gregoriano, xaxado e mamulengo.

O tom farsesco, devido aos disfarces que se multiplicam, é a marca característica dos personagens. Pode-se dividi-lo, do ponto de vista estrutural, em duas qualidades: os arquetípicos (santos e demônios) e os típicos, (avarento, o preguiçoso, etc).

⁵ Peça curta, um ato, escrita anteriormente, e que Suassuna retoma no terceiro ato de *Farsa da boa preguiça*. (Trataremos desse tema no próximo capítulo)

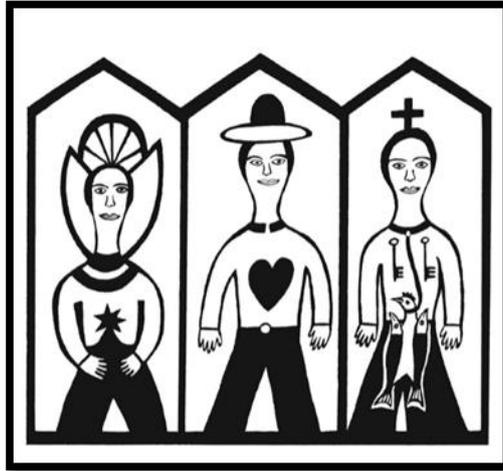


Fig. 07 - Farsa da boa preguiça, Ariano Suassuna.
Ilustração: Zélia Suassuna. – 1. ed.
Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. recurso digital: il.

Em *Auto da Compadecida* há um parentesco com gêneros mais antigos, de outras épocas e regiões que, todavia, devem ter sido de algum modo a origem remota daqueles que o inspiraram. OSCAR (1971, p. 09) destaca que enquadramo-la, inicialmente, na tradição das peças da Alta Idade Média, geralmente designadas como *Os Milagres de nossa Senhora* (do séc. XIV), em que, numa história mais ou menos, e às vezes, muito profana, o herói em dificuldades apela para nossa senhora, que comparece e o salva, tanto no plano espiritual como temporal. Isso fica exposto numa das cenas do julgamento:

O Diabo

Lá vem a compadecida! Mulher em tudo se mete!

Maria

Meu filho perdoe 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 bênção.

Jesus

Pois minha mãe leve a alma,
Leve em sua proteção,
Diga às outras que recebam,
Façam com ela união.
Fica feito o seu pedido,
Dou a ela a salvação
(SUASSUNA, 2008, p.15).

Quanto à forma e ao tratamento de suas peças, a tendência é aproximar as obras do dramaturgo aos dos autos de Gil Vicente e do teatro espanhol de séc. XVII. Também é possível encontrar algo em comum com a *comédia dell'arte*, tanto no desenvolvimento da ação como na concepção das personagens, particularmente na figura de João Grilo, que lembra muito as características do arlequim, embora seja um tipo autenticamente brasileiro e não copiado da tradição italiana, mesmo porque é figura lendária da literatura popular nordestina, tanto que é herói de dois romances intitulados as *Proezas de João Grilo*. Nesse sentido, Henrique OSCAR (1971, p. 11) reitera que,

o autor conseguiu um diálogo teatral, vivo e saboroso, colorido e descritivo, popular sem ser vulgar, e paradoxalmente literário, nada tendo de precioso ou alentejoulado. E essa *pseudogrosseria* e o jeito direto de indicar situações ou comentá-las, não lhe tiram o sentido cristão que lhe encontramos. É preciso não esquecer que se quis evocar uma representação de circo, uma farsa muito marcada, portanto em que a caricatura tinha de ser forte.

Pode-se destacar que *Auto da Compadecida* é um marco na vida do dramaturgo, pois nesse período, Suassuna declarou se sentir mais seguro, criativo e autêntico. Diz que foi somente em 1955, com a peça, 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, especialmente o Bumba-meu-boi e o Mamulengo.

A essência do dramaturgo paraibano está intimamente ligada à concepção da arte armorial⁶. O seu projeto estético possui uma interligação ao 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.

⁶ A arte armorial brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro popular do Nordeste (Literatura de cordel), com a música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus cantares, e com a xilogravura que ilustra suas capas, assim como o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados (TAVARES, 2007, p. 103).

Lígia Vassalo (1993) 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 romancista, 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 cancionário medieval e no nordestino” (p. 85).

A autora 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. Revela 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 (Ibidem, p. 81).

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. Nessa direção, 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'.

Para 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 (1987, p.10).

Machado (1995) reitera 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. **conceituar**

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 carnalizada, 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 carnalizados são, antes de tudo, processos invertidos de representação, dominadas pela ótica do avesso e pelo rebaixamento: o sério, o sagrado e 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). Nesse sentido, Machado explica que

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 (1995, p. 184).

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. Inspirado 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 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 desta peça aconteceu instantaneamente? Será que sua aceitação 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?

Esses questionamentos 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. Nesse aspecto, convém lembrar um fato contado e recontado pelo escritor Ariano Suassuna e que Braulio Tavares (2007), 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 retoma 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, o dramaturgo 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.

Suassuna, assim como Maiakovski, considera o circo um espetáculo terrestre, sem subentendidos simbólicos que propõe 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).

O circo e o teatro ampliaram seu contato com o imaginário. Ariano conheceu *O terror da serra morena*, o palhaço Gregório e o auto popular *O castigo da soberba* e o cantador Silvino Pirauá no livro de Leonardo Mota. Assistiu, em uma ribalta armada pelo ator Barreto Junior, em um velho armazém de algodão, as peças *O grande marido*, *A ladra*, de Silvino Lopes, e *Deus lhe pague* de Joraci Camargo. Essa fórmula mágica de teatro entrou no seu sangue. Revelaram-se a comédia brasileira, o drama, o romanceiro, os espetáculos populares e o circo.

Nos circos sertanejos da minha infância, havia figuras importantíssimas de homens e mulheres. Havia o Dono-do-Circo que se vestia um pouco como Capitão de cavalo-marinho e que dirigia o espetáculo. Havia mulheres que eu achava belíssimas, as equilibristas do arame ou dos cavalos, moças que usavam saiotas, meias até as coxas e sombrinha na mão como versões sertanejas e pobres das dançarinas do balé tradicional. Depois, elas reapareciam como atrizes e dançarinas nas peças trágicas ou cômicas e nas pantomimas que encerravam o espetáculo. Havia o mágico e o palhaço. Às vezes, o palhaço era o próprio Dono-do-Circo, caso em que se fundiam nele a venerável tradição do Chefe dos comediantes, de Plauto e da comédia latina, e a importante figura do nosso Velho do pastoril, também palhaço e diretor, com seu espetáculo dionisíaco, no qual se fundem, como em todo grande teatro, o canto, a poesia, o jogo, a mímica, a música, os diálogos e a dança. O circo é, portanto, uma das imagens mais completas da estranha representação da vida, do destino do homem sobre a terra. O Dono-do-Circo é deus. A arena, com seus cenários de madeira, cola e papel pintado, é o palco do mundo - e aí desfilam os rebanhos de cavalos e outros bichos, entre os quais ressalta o cortejo do rebanho humano – os Reis, atores trágicos, dançarinas, mágicos, palhaços e saltimbancos que somos nós (SUASSUNA, 1975, p.05).

Mais que uma marca dos tempos de criança, o circo é a metáfora que comanda sua cosmovisão. No grande espetáculo da vida, talvez atendendo aos apelos do “Dono-do-Circo”, Ariano é um palhaço frustrado, um saltimbanco, um cavaleiro errante nos caminhos tortuosos e pedregosos do Sertão.

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, por meio do palhaço, o escritor recorre à infância para fomentar sua criação, assim retoma-se ao pensamento de Candido que disse ser possível entender e avaliar a obra de um determinado escritor por meio 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).

O escritor paraibano promove o 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.

1.3 Da preguiça à esperteza: entre a simplicidade e a astúcia

O Sertão é um palco desmedido, no qual o homem sertanejo, como qualquer outro, coloca para si mesmo as questões existenciais comuns a todos os homens de todos os tempos e lugares.
(SUASSUNA)

Farsa da boa preguiça demonstra a preocupação que o escritor paraibano tinha com a sociedade brasileira, princípio do seu pensamento criador, bem como a necessidade de justiça e de igualdade. Ao escrevê-la, Suassuna não imaginou que seria duramente criticado pelos pensadores de certos setores - especialmente os marxistas, acusaram-no de estar aconselhando o povo brasileiro à preguiça e ao conformismo, fazendo o jogo dos que desejavam “impedir e entrar sua luta de libertação”. Isso aconteceu no período de estreia da peça, em 1961, no Recife. Naquele momento, o dramaturgo não fez nenhuma declaração para combater as críticas e explicitar o verdadeiro espírito da peça, alegando “que não daria explicações aos poderosos”. Anos mais tarde, resolveu fazer a seguinte declaração:

ao meu ver, a *Farsa da boa preguiça* tem dois temas centrais. Nela, não defendo indiscriminadamente a preguiça-coisa que, aliás, não poderia fazer, pois ela é um dos ‘sete vícios capitais’ do catecismo. De fato, creio que isso fica bem claro, na peça. Na verdade, o elogio que eu queria fazer na peça era, em primeiro lugar, o do ócio criador do poeta, do artista e do Santo,

era uma das duas ideias centrais da *Farsa da boa preguiça*. Em segundo lugar, o que eu desejava ressaltar, na peça, era a diferença da visão inicial que nós, povos morenos e magros, temos do mundo e da vida, em face da tal 'cosmovisão' dos povos nórdicos (SUASSUNA, 2013, p.20 e 21).

Silviano Santiago (2007, p.22) define que a presença de Suassuna se destaca de imediato dentro do panorama do teatro brasileiro contemporâneo, pois é ele o único dramaturgo que tem levado às últimas consequências o compromisso do artista brasileiro com as fontes populares da nossa cultura. Tomando como base, romances, autos populares, mamulengos, vai construindo enredos, personagens, que se distanciando do original pela imaginação criadora, com ele, no entanto, mantêm os laços que integram o novo produto no espaço universal em que circula o texto popular. Uma leitura atenta das suas peças, tanto das longas quanto das curtas, indicaria o seu propósito de simplicidade, de autenticidade, de despojamento artesanal, de despreocupação psicológica, características estas que assinalam o engajamento que mantém o dramaturgo paraibano com a origem legítima do teatro português, os autos de Gil Vicente.

O escritor acrescenta ainda que “o teatro de Suassuna, moralizante por excelência, reivindica, não tanto uma atitude anárquico-revolucionária, mas antes propõe uma leitura religiosa dos diversos problemas sociais que assolam a região nordestina” (Ibidem). Teatro engajado ou não, o texto de Suassuna não está isento de ideais políticos e de questionamentos críticos sobre determinadas situações sociais. Nessa direção, Boal ressalta que não é possível desvincular a arte de tais aspectos, o escritor declara, em seu texto *Revolução na América do Sul*, que:

há tempos, um crítico afirmou que não se deve meter política em teatro. Essa resistência ao tema proibido jamais teve razão. Teatro não é forma pura, portanto, é necessário meter alguma coisa em teatro, quer seja política ou simples história de amor, psicologia ou indagação metafísica. E se política é tão bom material como qualquer outro. (...) Grande parcela dos nossos dramaturgos preocupa-se com a defesa do operário, do *underdog*. Isto, para mim, é o que todos nós deveríamos fazer, independentemente da nossa profissão, sejamos dramaturgos ou químicos, médicos ou jornalistas (BOAL, 2010, p.06).

Nesse aspecto, o crítico Sábato Magaldi reitera 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 àquilo que se pode considerar sua obsessão de natureza religiosa e social”. 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 perdoadando 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).

Quando Abdala Jr. (2007, p. 85) aborda sobre literatura engajada, o escritor nos revela que a consciência de nossas carências referenciais que encontramos nos escritores engajados permite que se materializem em suas produções necessidades históricas de nossa condição subdesenvolvida. Nesse sentido, o trabalho de cada um desses escritores implicados na superação de nossas carências tem sentido ideológico mais amplo, coletivo.

A práxis histórica de um grupo social desenvolve modelos de trabalho que podem passar para o conjunto da cultura nacional. Nesse sentido, esses esquemas podem ter sua origem descaracterizada, quando são apropriados pela ideologia dominante. Os grupos socialmente marginalizados podem construir modelos de práxis convenientes para enfrentar a adversidade social. Na literatura, a apropriação desses modos de articulação pode propiciar uma escrita inovadora, bem elaborada do ponto de vista artístico e com identificação com linhas estruturais da cultura marginalizada (IBIDEM).

Denis (2002, p.10) esclarece que toda obra literária é em algum grau engajada, no sentido em que ela propõe certa visão de mundo e que ela dá

forma e sentido ao real. E é tudo igualmente exato que não há escritor que, consciente ou inconscientemente, não atribua ao seu empreendimento certa finalidade. Visto deste ângulo, entretanto, o engajamento se dissolve; ela está em toda parte e em nenhum lugar, e torna-se próprio de toda literatura.

Ariano Suassuna consegue criar uma imagem a partir do real 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.

Um jornalista nordestino, Marco Aurélio de Alcântara, acusou, recentemente, Suassuna de sofrer de complexo de inferioridade. O dramaturgo, sem muita indignação, respondeu que não se incomodou absolutamente. E acrescentou que “muita coisa grande tem surgido assim, inclusive na Arte e na Literatura. É melhor um nobre complexo de inferioridade que luta e reivindica, do que uma resignação conformista que se agacha”. Revelou que estava consciente de que “o elogio indiscriminado de nossas qualidades pode nos levar ao ufanismo e à mania de grandeza. Mas sei, também, que o deslumbramento diante de tudo o que nos vem de fora é perigoso para nós”.

SUASSUNA (2012, p.19) declarava ainda,

Que estava perfeitamente consciente de que, na Farsa, podem ter se refletido os ressentimentos e as indecisões de um escritor de origem rural, exilado, por força de circunstâncias alheias a sua vontade, no meio da burguesia urbana. Um escritor indeciso e mesmo meio desesperado com as opções políticas que seu confuso e perturbado tempo lhe oferece. Mas, de qualquer modo, não me arrependo de ter feito a distinção sem sutilezas e sem marcar as chamadas ‘honrosas exceções’. Isso era necessário, porque um dos chavões de que a classe burguesa urbana mais se vale, no Brasil, para falar mal do nosso grande Povo, é o da preguiça e da ladroeira.

E acrescenta que “esse era o elogio e essa era a condenação da preguiça que eu desejava fazer na minha Farsa”. O dramaturgo reconhece o perigo de se posicionar assim, pois não denuncia de forma eficiente uma

situação social injusta, na qual os brasileiros privilegiados têm aqui dentro, direito ao ócio, direito adquirido à custa da exploração do Povo brasileiro pobre. E declara que a atual situação do Brasil é:

[...] de um lado, uma minoria de privilegiados, com direito ao ócio, quase sempre mal aproveitado, danoso e danado; do outro, o Povo, colocado entre duas cruzes: a cruz do trabalho escravo, intenso e mal remunerado, e a cruz pior de todas, a do ócio forçado, a do lazer a pulso do desemprego, que é o que vivemos imerso numa crise econômica provocada pela corrupção e que se arrasta há muito tempo (SUASSUNA, 2012, p.20).

Destaca que o segundo perigo é o de que, exaltando a justa convicção brasileira de que o trabalho é, de fato, um castigo, de que o homem nasceu, mesmo, foi para as bem-aventuranças da *boa preguiça*, corre-se o risco de ser ultrapassado. “Não fiquemos somente a fazer o elogio humanista das nossas virtudes de ócio, senão os poderosos do mundo — que passaram por sua fase de trabalho intenso, sejamos justos em reconhecer — nos dominarão de uma vez para sempre” (SUASSUNA, 2012).

Ao falar da questão trabalho *versus* lazer, Suassuna faz uma declaração bastante curiosa e extremamente avessa às suas convicções em relação às novas tecnologias, dessa forma, é preciso reproduzir sua fala na íntegra, para que se possa observar que o escritor, embora defensor do artesanato, da arte regional, da simplicidade, do trabalho significativo e representativo para uma comunidade, revela um pensamento articulado aos tempos modernos.

Sejamos, também, justos em reconhecer: apesar de lhes sermos superiores sob vários pontos de vista, noutros eles ganham para nós, incluindo-se aí a organização e o trabalho tecnológico. Não escondo que, por mim, eu preferiria uma vida mais poupada, modesta, sóbria, uma espécie de pobreza honrada, repartida e honesta numa comunhão maior com as cabras e as pastagens da vida rural. Mas parece que isso é um sonho impossível e que, se ficarmos nesse sonho, nunca deixará de haver desempregados e famintos entre nós; sem se falar em que as nações poderosas, vendo o grande carneiro, enorme e inerte, em que nos tornaríamos, afiariam, logo, seus cutelos para nos retalharem e dividirem a carne (SUASSUNA, 2012, p. 22).

Nessa perspectiva de pensamento, Suassuna esclarece que a tecnologia e o trabalho intenso são, no mundo moderno, uma espécie de maldição inevitável, a única maneira que temos de nos libertar da inferioridade e da dominação econômicas. Sem essa libertação, o Brasil não alcançará aquela grandeza à qual o autor destacou a princípio.

No entanto, *Farsa da boa preguiça* mostra que é possível unir lazer e trabalho, pois o personagem Joaquim Simão é a representação desse estilo de vida, ele precisa do ócio para criar, para que sua imaginação flua e seus poemas possam nascer. A preguiça que Suassuna apresenta na farsa, por meio desse personagem, não é a mesma que Mário de Andrade apresenta em *Macunaíma*, um protagonista de “caráter híbrido”, que demonstra total desinteresse por qualquer tipo de atividade, sempre com a frase “Ai que preguiça!”. A peça traz uma representação diferente da preguiça, entendendo-a como “ócio criador”, nesse aspecto a principal diferença está na construção dos personagens, seus posicionamentos e ideologia.

Em *Macunaíma*, Mário de Andrade aborda questões polêmicas em relação à definição de cultura e à dificuldade de construção da identidade nacional, representando o “retrato” do povo brasileiro pela caracterização do herói fragmentado, instantâneo e sem identidade. De acordo com Bosi (1994, p. 353), “Simbolicamente, a figura de *Macunaíma*, o herói sem nenhum caráter, foi trabalhada como síntese de um presumido ‘modo de ser brasileiro’, descrito como luxurioso, preguiçoso e sonhador”. Mário de Andrade, assim como Suassuna, era um ávido estudioso da cultura popular brasileira, seus escritos carregam as marcas de um povo sofrido e com reais necessidades. Mostra um anti-herói, uma típica malandragem, esperteza e preguiça.

Nesse sentido, Suassuna dizia que “os povos castanhos” sabem que o único verdadeiro objetivo do trabalho é a preguiça que ele proporciona depois, e na qual podem se entregar à alegria do único trabalho verdadeiramente digno, o trabalho criador, livre e gratuito. Ressaltando que “é por isso que faço, na peça, o elogio da preguiça de Joaquim Simão e condeno a de Dona Clarabela. É claro que, por causa da própria natureza da sátira, está colocado na *Farsa*, com espírito de geometria, aquilo que, na vida, deve ser olhado com espírito de finura” (Ibidem).

O dramaturgo tem consciência de que, na Farsa, pode ter refletido seus ressentimentos e indecisões, pois exilado, por força de circunstâncias alheias a sua vontade, no meio da burguesia urbana, define-se como um escritor indeciso e mesmo meio desesperado com as opções políticas que seu confuso e perturbado tempo lhe ofereceu. Mas, de qualquer modo, declara não se arrepender de ter feito a distinção sem sutilezas e sem marcar as chamadas honrosas exceções.



Fig. 08 – Chicó, vivido pelo ator Marco Piggosi, e João Grilo, interpretado pela atriz Gláucia Rodrigues (de gorro), que foi indicada ao prêmio Shell, em 2009, pela atuação.

Fonte: <<http://2.bp.blogspot.com>> acesso em 20/12/2016, às 18 horas.



Fig. 09 – Foto de Layza Vasconcelos. Personagem Joaquim Simão interpretado pelo ator Allan Santana e Nevinha interpretada pela atriz Bárbara Vilela, do Grupo de Teatro Guará. PUC-Goiás.

Fonte: <<http://www.portaldoservidor.go.gov.br>> acesso em 20/12/2016, às 19 horas.

1.4 As convenções sociais desmascaradas

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

Quando se lê ou se assiste a uma peça, o leitor/espectador geralmente questiona a definição do termo “teatro”. Magaldi (1995) esclarece, 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, p. 62), assevera, 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”. Atores nada mais fazem, senão representar personagens: por meio de pessoas fictícias, que veiculam o conteúdo de uma peça. A autora define peça teatral como uma organização de seres e atos, e nada, nela, pode funcionar independentemente do conjunto.

O personagem é o núcleo para a existência do drama e para a efetivação do espetáculo. Aristóteles já apontava 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. Da ação deflui o 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 a 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).

Dessa forma, nota-se como é importante a presença do ator para transformar o personagem em algo tangível, que, aos olhos do espectador, seja apreciado, analisado e, sobretudo, cause a emoção idealizada no texto cênico. Nesse aspecto, Rosenfeld (2009, p.14) reitera que “o teatro apresenta muitos aspectos concretos, mas não pode, como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem o recurso da mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz”.

O escritor nos alerta que a preparação especial de selecionar “aspectos esquemáticos é de fundamental importância na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que dessa forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador”. Acrescenta ainda 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” (2009, p. 14).

O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como 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” (PALLOTTINI, 1989, p.29). Dessa forma, João Grilo carrega, em sua imagem de sertanejo, que vive de astúcias e trapaças para mascarar suas reais necessidades, uma população que se vê nas mesmas situações de pobreza a que é submetido. Portanto, um ator que interpreta esse personagem deve representar todo esse contexto, embora isso não signifique que a peça se vincule à transformação dos fatos sociais que acentua, pois esse não é o seu principal objetivo.

Nesse aspecto, 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 necessários, dá-lhe 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 nas/pelas didascálias (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 que 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).

Apesar de Aristóteles ter uma visão de seu tempo e seus conceitos ainda serem muito (re)visitados e (re)discutidos nos dias atuais, é importante destacar que seus princípios ainda são fundamentais para entender a construção de um personagem. Em *Poética*, Aristóteles (1981) diz que os principais caracteres de um personagem devem ser: *bons*, que significa ser bem construído, solidamente arquitetado ou adequado aos fins da ação; devem ter uma direção de pensamento (dianoia) e que se manifestem de acordo com seu caráter (*ethos*); *convenientes*, ter posição social, caráter, coragem; semelhantes (ou verossimilhantes), ter semelhança com o ser humano, ter relação com o que nós, espectadores, entendemos ser próprio de todo ser humano; *coerentes*, a coerência interna do texto nos dá, digamos, a ilusão de verossimilhança, enquanto a verdade em si, a relação positiva com os fatos, nem sempre convencerá; *necessários*, consequência de todos os caracteres, ou seja, há necessidade dos caracteres anteriores para os acontecimentos, as ações.

Pallottini (1989, p.39), objetivamente, classifica dois tipos de personagem: o personagem objeto e o personagem sujeito. O personagem objeto, aquele guiado por forças externas, é fortemente marcado por uma situação que lhe impõe um determinado posicionamento, diferente do personagem sujeito, “o verdadeiro sujeito da ação”.

Reavaliando essas classificações e conceitos, pode-se destacar que João Grilo e Simão, bem como os demais personagens da Farsa e do Auto, são levados a agir de acordo com as situações em que se encontram; até mesmo nas cenas do julgamento, a postura das personagens é um indicativo, uma forma de argumentar para se livrar da condenação e não ir para o inferno. São, portanto, personagens “objeto” a quem as “situações lhes impõem um determinado posicionamento”, repetindo Pallottini (1989, p.38).

A autora lembra que o escritor Augusto Boal pondera que o personagem nunca é sujeito absoluto, e sim objeto de forças econômicas ou sociais, às quais responde ou em virtude das quais atua. Acrescenta que Brecht por outro lado, ao expor as diferenças entre as chamadas formas dramáticas e as formas épicas de teatro, aponta que, na primeira hipótese, o pensamento determina o ser, enquanto na segunda, 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 e Simão não são apenas dois nordestinos obstinados, são os mestres da esperteza, são postos em situação de ter, de indicar os problemas sociais vigentes e até mesmo sugerirem soluções para as questões evidenciadas. Todas as ações desses protagonistas estão integradas com as de seus parceiros Chicó e Nevinha, respectivamente, e 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 dos acontecimentos sociais.

Pallottini conceitua que o alvo de um personagem, determinante da sua vontade e das suas ações, colide com o de outro ou outros personagens. Essa colisão produz a ação e faz o drama avançar. Dessa 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” (Ibidem, p.30).

Há inesgotáveis exemplos de personagens populares com elaborada composição cômica, que possuem algumas características semelhantes aos dos personagens em análise; João Grilo e Simão se aproximam muito dos

personagens de diversos folhetos de cordel, entre eles, *As proezas de João Grilo*, bem como do hilário personagem espanhol *Lazarinho de Tormes*; o companheirismo e amizade de João Grilo e Chicó, de Simão e Nevinha podem lembrar também as traquinagens de *Dom Quixote e Sancho Pança*, por exemplo, e como o próprio Suassuna sugere “*Auto da Compadecida* pode representar, no estilo de espetáculo, um circo e, conseqüentemente, isso se aplica aos artistas circenses”.

O personagem popular nasce da Cultura Popular⁷ e tem traços de pessoas comuns; e, ao vê-lo em cena ou ao ler sua atuação no texto, o leitor/espectador pode ver-se refletido nele. Ariano Suassuna buscou, na cultura popular, a inspiração para sua criação, pois percebeu, desde criança, que essa cultura sempre foi potência de sabedoria; potência considerada não científica e, por isso, pouco reconhecida. 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, por meio de sua influência política, enquanto secretário de Cultura, criou o projeto Movimento Armorial, que reúne várias artes da cultura popular nordestina (artes plásticas, música, dança, teatro e outras) buscando revitalizar e unir essas artes, que, ao se fundirem, reafirmam uma brasilidade recorrente.

O escritor assim define “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 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, Suassuna buscou, como origem para a construção dessa cultura erudita, o romanceiro popular nordestino, considerado pelo escritor como um espaço preservador das

⁷ Explanaremos sobre a cultura popular no segundo capítulo.

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 põe em ação seu conjunto de práticas, uma tradição renovada, uma tradição que se vincula muito mais com o futuro de que se diferencia do que com o passado com que se afirma e a que se fixa; mas, antes de tudo, que adere a um presente que se renova nele mesmo, que se dança, que se brinca. Ao conceber o projeto de arte armorial e criar obras com raízes na cultura popular, Ariano Suassuna visa romper algumas dicotomias, supostos opostos, a polarização entre global e local, erudito e popular, pesquisa acadêmica e práxis 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, a autora 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 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 entrelugar 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 (IBIDEM).

Os escritores regionalistas das primeiras décadas do século XX esforçam-se 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, cujos 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, o que Rama (2008) define como “plasticidade cultural”, que integra as novas estruturas formais sem recusar as próprias tradições.

A arte pode ser 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 Suassuna, em que se estabelece uma tentativa de captar o novo com redes antigas, nas quais novos “nós” vão sendo gerados e diálogos construídos.

Essas peças, sem nenhum aparato técnico e sem atores profissionais no elenco, chamou a atenção da crítica. Ao criá-las, o dramaturgo talvez não tenha imaginado a repercussão que teriam, as polêmicas que causariam e que o revelariam como escritor brasileiro aclamado pela crítica. Em entrevista à *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 dos meus textos 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 nas peças, pois, através dele, pode se reconhecer os traços geográficos, sociais e culturais do Nordeste.

Ao ser questionado sobre a apropriação dos folhetos de cordel para criar as peças, Ariano Suassuna sempre precisou 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 e a farsa textos cênicos, 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 obras de Suassuna, por isso parece apropriado o fragmento a seguir para complementar essa delicada questão:

o trabalho fronteiro 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).

T.S.Eliot (1998) em seu texto *Tradição e talento individual*, salienta a importância da tradição para o escritor de literatura, destaca que o que enaltece a nova obra, é estar pautada na tradição e na individualidade, a essência do homem, bem como a sua maturidade. Descreve que a crítica é tão inevitável quanto o ato de respirar, e que não estaríamos em piores condições pelo fato de:

articulamos o que se engendra em nossas mentes quando lemos um livro e ele nos emociona, por criticarmos as nossas próprias mentes em sua tarefa de criticar, um dos fatos capazes de vir à luz nesse processo é nossa tendência em insistir, quando elogiamos um poeta, sobre os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelha a qualquer outro. Em tais aspectos ou trechos de sua obra pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos, empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor, mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. E não me refiro à época influenciável da adolescência, mas ao período de plena maturidade (ELIOT, 1998, p.38).

O crítico reverbera que se, todavia, “a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração

imediatamente anterior à nossa, graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a tradição deve ser positivamente desestimulada”, pois muitas correntes acabaram se perdendo e a novidade passa a ser melhor do que a repetição. “A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la, através de um grande esforço” (Ibidem).

Quando Suassuna conquista, com muito esforço, a reunião das artes populares produzidas no Nordeste, criando, assim, o Movimento Armorial, reforça a importância dessa representação de arte para seu país. Toda escolha efetiva parece arbitrária quando é vista de fora, mas é inevitável e definitiva para os que a experimentam por dentro. Ariano escolheu o folheto como a “célula-mãe” de uma nova maneira de fazer arte, de enxergar o Nordeste, de enxergar o mundo e de recriar suas formas.

O movimento armorial nasceu de uma inspiração estética e afetiva, e não (como ocorre em outros movimentos) a partir de um conjunto de teorias prévias. Ariano e outros artistas armoriais defenderam e defendem a estética do Movimento, mas este é irredutível a uma fórmula que possa ser dividida por princípios sociológicos sem deixar resto. A natureza básica do Movimento Armorial é uma escolha estética e afetiva feita por Ariano Suassuna, e abraçada por outros artistas, em maior ou menor grau, a partir dos elementos com os quais eles se identificavam (TAVARES, 2007, P.104).

O Movimento Armorial foi (embora não tenha sido apenas isto) um movimento que incluía professores e estudantes universitários tentando estabelecer uma ligação entre a Tradição, que presa entre as paredes dos Conservatórios e das Universidades, tendia a se fossilizar e se tornar “peça de museu”, e o popular, a arte produzida em condições materiais precárias, não oficiais, com finalidade lúdica, cerimonial ou de integração comunitária.

Nesse sentido, João Grilo e Simão são personagens populares e cômicos (representantes da tradição e da arte popular), que perseguem um alvo em si ridículo, para cuja obtenção utilizam meios importantes; mas pode ocorrer o contrário, ou seja, que o personagem persegue um alvo importante, mas usa meios que não são adequados. Observando o tipo de ação desse personagem cômico, Palottini afirma que,

ocorre uma contradição entre o fim desejado e os meios propostos para alcançá-lo, produzindo o cômico. Não obstante, o personagem cômico 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, têm outro caráter. Não se fala, aqui, na destruição de um ser humano, vitimado pela fatalidade e por suas próprias ações, mas sim em alguém que se empenha para obter algo que, não obtido, apenas lhe causará uma frustração, ela mesma risível (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, normalmente, feliz, otimista. 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 essas circunstâncias os marcam. Mas são razoavelmente sujeitos. No acerto de contas final, quem pode mais chora menos.

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. Deve-se notar, conquanto critique e se burle dos valores vigentes, às vezes usa de suas armas para contrapor-se às mudanças. O equilíbrio ameaçado no início da comédia deve normalmente voltar a impor-se, por meio às vezes simples e mesmo simplórios, ainda que isso custe castigo a algumas personagens. Os castigos nunca são, no entanto, sangrentos ou cruéis, passando em geral pelo ridículo e pelo grotesco. Todos esses detalhes estão claramente expostos em *Auto da Compadecida* e *Farsa da boa preguiça*, legitimando os critérios de elaboração desse gênero, numa posição conservadora, pois as obras visam chamar a atenção para problemas sociais, sob um viés crítico e contestador.

Pallottini (2010, p. 63), 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*, a autora destaca:

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).

Nessa direção, 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 especialmente, 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).

O dramaturgo paraibano não faz uma descrição dos aspectos físicos dos personagens nas peças; é preciso reconhecê-los por meio de indicativos, tais como suas ações e as características físicas que são próprias da região onde se passa a trama, para, então, visualizar como esses personagens podem ser construídos. Assim, o cenógrafo vai idealizá-los por meio desses pressupostos, mas completando as sugestões do texto, ou (re)inventando de acordo com o que a imaginação permite (re)criar. O criador do espetáculo ou a equipe criadora, na qual se compreendem cenógrafo, figurinista, iluminador, maquiador, compositor da música e outros, contribuem poderosamente para a caracterização dos personagens.

Suassuna 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 intenciona, especialmente, é desvelar a desigualdade e o descaso do poder público com os menos favorecidos, destacando como o povo do sertão é atormentado pela seca e, conseqüentemente, pela fome. Considera-se um descaso porque se sabe que o problema ocasionado pela falta de água se arrasta por séculos, mas poderia ser solucionado se essa situação não fosse usada como uma forma de manipulação e coerção política desse povo que sofre com esse abandono.

Chicó e João Grilo possuem 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, em entrevista ao “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. Contou que esse personagem foi inspirado numa pessoa com o mesmo apelido, que conheceu em sua infância. Um mentiroso convicto que tentava convencer até a si mesmo de suas mentiras, mas que não enganava e nem prejudicava ninguém, pois seus ouvintes tinham plena consciência de que eram invenções absurdas. Um mentiroso que ficou conhecido por suas histórias mirabolantes e criativas, que encantavam as pessoas.

Bosi (1992, p. 351) declarou que o teatro de Suassuna trouxe uma perspectiva popular à dramaturgia brasileira, colocando, tanto na escrita dramaturgica 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 dramaturgica.

Ariano realiza um teatro que critica muitos segmentos da sociedade e situações degradantes do Nordeste, porém não concorda com uma arte excessivamente engajada e, por isso, elabora uma arte que crítica, mas de forma cômica. O dramaturgo discorda até mesmo 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, já que o dramaturgo paraibano deixa a liberdade do criador do espetáculo ou da equipe criadora para compor os personagens. O conceito é o de encenação armorial, que é puramente agregação de elementos dos espetáculos populares, que vão desde o figurino até a encenação, com aproveitamento da música e da poeticidade do romanceiro.

As obras literárias nordestinas que discutem o sertão e o homem desse lugar trazem um personagem sertanejo com características semelhantes; por

isso, as suas características são sempre muito parecidas, 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. Essa não é, definitivamente, a caracterização do personagem criado por Suassuna.

Os personagens João Grilo e Simão não possuem essa caracterização e 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 usam para sua própria sobrevivência. Nesse sentido, Suassuna esclarece que:

foi a partir de um verso de João Cabral de Melo Neto, que permitiu-lhe ver o Sertanejo como um homem que, 'sendo capaz de pedra', encara as tormentas e condenações de modo incansável, e, ao mesmo tempo, celebra sua festa, desperta, rodopia, não para de aprontar, 'reinventando o dom do maravilhoso e da graça'. Por outro lado, no sertanejo, as visões e profecias são indícios de uma religiosidade profunda. A união com a divindade ordena o mundo caótico e renova as esperanças do ambulante prisioneiro. É em tal sentido que o sertão é uma extraordinária sùmula do mundo em geral e do Brasil em particular – a imagem reveladora de um país comandado pela dialógica Dionísio-Apolo, um universo paradoxal, contraditório, conflitual (1974, p. 84).

O dramaturgo incentiva e ressignifica essa cultura. Na simplicidade e na comicidade dos personagens, identificou-se uma crítica à desigualdade social do país, ao abandono político e econômico do sertão nordestino, às contradições e ambições da Igreja. Percebe-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.

Nesse capítulo, foi possível observar os caminhos históricos do riso e reconhecer conceitos importantes que levam à compreensão da comicidade criada por Suassuna. Os recursos cômicos aos quais o dramaturgo recorre para compor as peças *Farsa da boa preguiça* e *Auto da Compadecida*, incitam o riso transformador, não alienante, provocando uma reflexão sobre a

hipocrisia de alguns segmentos sociais. Através das ações e diálogos de personagens aparentemente simples, mas que demonstram inteligência e astúcia para driblar situações de subalternidade, o dramaturgo desmascara as verdadeiras causas das desigualdades sociais e econômicas do país.



Fig. 10 – Foto de João Suassuna no início de sua carreira.
Fonte: <<https://tokdehistoria.com.br>> acesso em 03/02/2017, às 20 horas.

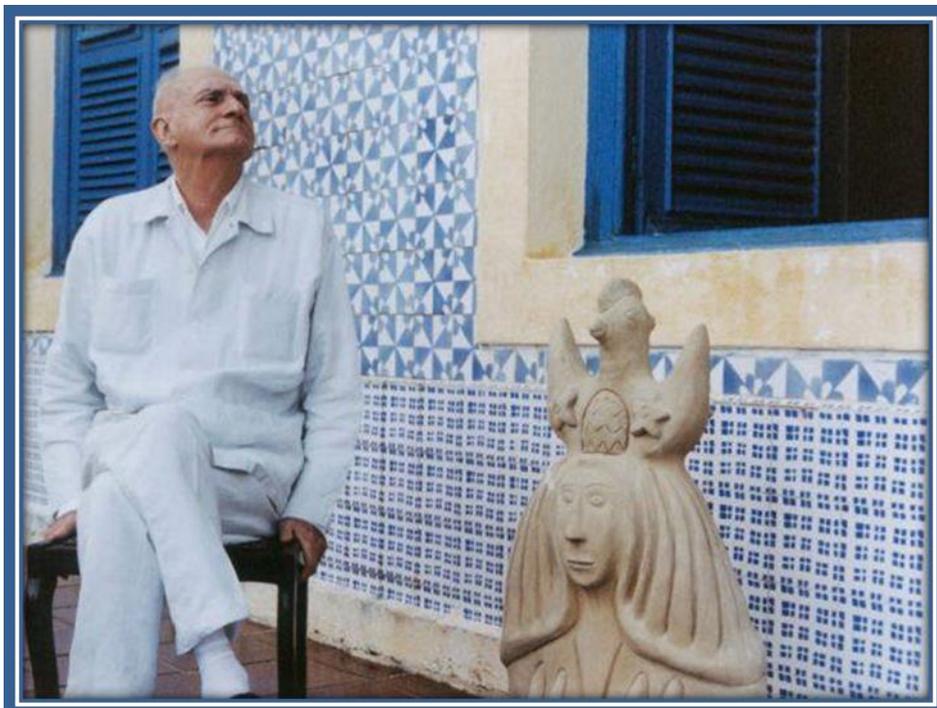


Fig. 11 – Foto de Ariano Suassuna em sua casa em Recife/PE.
Fonte: <<https://barradascomunicacao.wordpress.com>>
acesso em 03/02/2017, às 21 horas.

CAPÍTULO II

O GUERREIRO ARMORIAL E O CAVALEIRO DO SERTÃO

Eu vou morrer um dia, porque tudo o que nasce morre: bicho, planta, mulher, homem. Mas as histórias podem durar depois de nós. Basta que sejam postas em folhas de papel e que suas letras mortas sejam ressuscitadas por olhos que saibam ler.

(ILKA BRUNHILDE LAURITO)

2.1 *Sem lei nem Rei: a morte transfigurada em arte*

Para Ariano Suassuna, a arte é uma espécie de protesto contra a morte, uma temática que está presente em suas obras e assombrou sua infância, pois o assassinato de seu pai, causado por intrigas políticas, o marcou profundamente. Porém, apesar de a morte ser algo negativo, nas peças em análise, ele a expõe de forma cômica, sem a densidade trágica que ela realmente tem entendendo-a como um recomeço.

O escritor tinha uma memória consideravelmente fora do comum, a primeira percepção disso foi apontada por sua família, mas depois o próprio Suassuna teve essa clareza, pois suas lembranças de infância eram profundas. Ele guardou como um tesouro os fatos relacionados ao pai e os evocou numerosas vezes, tanto em entrevistas e palestras, como no livro *O rei degolado ao sol da onça caetana*. Num fragmento declara estar “*Sem lei nem Rei*”, ao lastimar o assassinato do pai:

Infância

Com mote de Maximiano Campos

Sem lei nem Rei, me vi arremessado,
bem menino, a um planalto pedregoso.
Cambaleando, cego, ao sol do Acaso.
Vi o mundo rugir, Tigre maldoso.

O cantar do Sertão, Rifle apontado,
Vinha malhar seu Corpo furioso.
Era o Canto demente, sufocado,
rugido nos Caminhos sem repouso.

E veio o Sonho; e foi despedaçado.
E veio o Sangue: o Marco iluminado,
A luta extraviada e a minha Grei

Tudo apontava o Sol; Fiquei embaixo,
Na Cadeia em que estive e em que me acho,
A sonhar e a cantar, sem lei nem Rei
(SUASSUNA, 1999).

Nesse poema, Suassuna dramatiza os percalços de uma infância “sem lei nem Rei” que se encontra protegida, contra o tigre maldoso que é o mundo, pelo rifle apontado que é o cantar do sertão. A partir daí uma série de experiências dolorosas salpicam os “Caminhos sem Repouso”, experiências indicadas em linguagem hermética, mas que talvez lembrem o episódio sangrento que culminou com a morte do Pai: o sangue e o marco (túmulo), são todos contatos penosos, difíceis, árduos, que apenas apontam o sofrimento. Salva o menino a figura do pai morto, transfigurado em Sol, que é luz e caminho (SANTIAGO, 2007, p.172).

Nogueira (2002) afirma que a construção do reino do sertão, presente em Suassuna, contém um conjunto de mitologias fincado na cultura humana universal. O real é transfigurado em um mundo menos cruel, visão de alguém que inventa um futuro pensando e torna-se a voz de seu povo e da humanidade. O sonho, que pode ser denominado a demanda do rei, ressoa como tonalidade solene no romance, na poesia e no teatro. A infância obscureceu a alma do poeta que, confuso, passou a assumir na realidade seu ideal de rei. A autora reitera que,

o rei simbólico, presente desde a infância, parece ser seu pai: no poema, o filho chora as saudades de um tempo para sempre perdido, mas o rei-pai não morreu, apenas está encoberto, tal qual D. Sebastião, o desejado, que um dia se desencantará por meio do castelo literário erguido pelo filho, com os alicerces do coração e da alma. O tumulto causado pelas dores íntimas silenciadas a muito custo, assim como a esperança de resgatar o rei-pai, tem perseguido como uma sombra a vida e as ideias. Pode-se falar também de um riso, presente sobretudo no *Auto da Compadecida* e em *A Pedra do*

Reino, para escapar da tragédia pelas vertentes do sonho, do delírio e da demência. O reconhecimento do sebastianismo, como um viés histórico em que pulsa o Brasil-real, é retroalimentado pelos movimentos de Canudos e da Pedra do Reino (IBIDEM, p.202).

Na década de 1950 Suassuna tentou escrever uma biografia de seu pai, a *Vida do presidente Suassuna, cavaleiro sertanejo*, deu esse título porque via em seu pai a figura de um rei e cavaleiro, entre outras coisas ele tinha três cavalos de sela, todos com nomes de cangaceiros do grupo de lampião: Passarinho, Bom-deveras e Medalha. Não conseguiu escrever o livro por causa da carga de sofrimento que acarretava ao dramaturgo. Foi nesse período que ele iniciou como dramaturgo, é de 1955 o *Auto da Compadecida*, a mais famosa dentre todas as suas peças; *O casamento suspeito* e *O santo e a porca* são de 1956, *a Pena e a lei*, de 1959. Ademais o *Auto* projetou Suassuna no cenário nacional como uma grande revelação do teatro moderno.

A Acauhan ficou como o símbolo de um paraíso perdido, evocado em poemas como “Sagrada morte” (1971) em que revela a sua dor:

Mas veio outro dia e, no fogo do aceiro
Passou-se algo negro, de negro lembrar
Senti de repente a memória queimar,
Perdi os caminhos, a chave perdi
E desde esse dia sem nada me vi
Um cego exilado na beira do mar
(IBIDEM, p. 245).

Foi na fazenda Acauhan, localizada no Sertão da Paraíba, onde a família se refugiou após o assassinato, do então governador do estado João Suassuna (pai de Ariano). Uma casa do século XVIII, tombada pelo Patrimônio Histórico Federal e Estadual, onde Frei Caneca pernitoiu, durante a Confederação do Equador, em 1824. Um espaço marcante para Ariano, o que se revela no poema:

Fazenda Acauhan

Aqui mora um Rei, quando eu menino
vestia ouro e Castanho no Gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava junto ao meu, seu Coração.

Para mim, seu Cantar era divino

quando, ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca, o Desatino,
o sangue, o riso e as mortes do Sertão.

Mas mataram meu Pai, Desde esse dia
eu me vi como um Cego, sem meu guia
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua Efigie me queima. Eu sou a Presa,
ele a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado
(SUASSUNA, 1974, p.99).



Fig. 12 – Foto da Fazenda Acauhan, na atualidade.
Fonte: <<http://artenapedrapolida.blogspot.com.br>>
acesso em 03/02/2017, às 21 horas.

Esse é, de acordo com Santiago (2007), um soneto lírico-sentimental, em que o autor justapõe infância junto ao pai e desespero depois da sua morte. Segundo o autor, essa justaposição é feita tendo em conta um esquema metafórico em que o *Rei se transforma em Sol e o ouro em brasa, a ausência que queima como brasa viva*. Assim como os poetas simbolistas, Suassuna grafa com maiúsculas os substantivos abstratos, como que os personalizando, esse processo já consagrado pela retórica tradicional, é de uso mais geral no *poemário* de Suassuna, levando a crer que o poeta deseja criar uma espécie de configuração geral por meio dos elementos simbólicos, como se eles fossem as representações, as figuras de um escudo heráldico.

No século XIX, a fazenda Acauhan era um ponto de pousada para bandos de tropeiros que percorriam a rota comercial entre o Ceará e Pernambuco, conduzindo boiadas ou tropas de burros com mercadorias. Passando pelas mãos de sucessivos proprietários, a fazenda foi adquirida, em 1919, por João Suassuna em sociedade com seu amigo, o engenheiro José Ferreira. A casa grande da fazenda é, na realidade, um conjunto que expressa

bem a arquitetura rude e austera das casas sertanejas. Concluída em 1757, possui também uma capela com uma pequena torre, um sobrado anexo e algumas casas baixas que serviam de armazém. Uma construção típica da colonização do Sertão paraibano a partir do século XVII.

Na transfiguração literária promovida por Ariano, a fazenda Acauhan foi transformada na fazenda Onça Malhada, onde se passam acontecimentos cruciais do *Romance d'A Pedra do Reino*, entre eles o misterioso assassinato de Dom Pedro Sebastião Garcia Barretto, morto no aposento superior da torre que se vê ao lado da capela. No livro, a *Onça Malhada* é destruída por um incêndio na noite do mesmo dia em que Dom Pedro Sebastião é assassinado. É ali que o narrador do romance, Pedro Dinis Quaderna, passa partes significantes de sua infância e de sua vida adulta. Nessa transfiguração literária realizada por Suassuna, a Acauhan ou Onça Malhada é o símbolo visual arquitetônico de algumas qualidades morais e intelectuais do sertanejo: resistência, austeridade, simplicidade, solidez.



Fig. 13 – Foto de Rita de Cássia Dantas Villar e seus seis filhos. Suassuna, o caçula, o último do lado direito.

Fonte: <https://tokdehistoria.files.wordpress.com/2014/08/ariano-saulo-joao-lucas-e-marcos.jpg>
Acesso em 11/05/2017, às 15 horas.

Ariano Suassuna é o oitavo dos nove filhos que João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar tiveram, ambos genitores pertenciam a grandes famílias rurais – de criadores, ou de plantadores de algodão – do interior da Paraíba. A narrativa das origens das famílias é fundamental para a “narrativa ficcional” e o mundo criado por Suassuna. O dramaturgo declara que:

em primeiro lugar, sou de uma família de criadores. Não exclusivamente de cabras, mas criadores inclusive de cabras. Meu pai foi criador; meu avô; o pai do pai do meu avô; e assim por diante. Eu ia, lá, admitir essa desmoralização de a única geração de Suassuna a não criar ser a minha? (SUASSUNA, 1999).

Devido aos acontecimentos da revolução de 1930, a família Suassuna seguiu fugindo de um local para outro, para escapar das perseguições políticas, Ariano não entendia direito o que estava acontecendo, percebia as constantes mudanças, mas não as compreendia. Foram morar na cidade da Paraíba, porém com as ameaças constantes da política do doutor João Pessoa, mudaram para Natal. Quando a situação foi amenizada, retornaram à Paraíba em julho de 1930, foi nesse período, que João Dantas matou o presidente João Pessoa. Sobre esse fato Suassuna escreve que:

João Dantas era primo de minha mãe, motivo pelo qual uma multidão enfurecida, orientada pela polícia e pelos presos que tinham sido soltos da cadeia para isso, tentou nos matar. A cidade, já com seu nome secular mudado para João Pessoa, estava com o ambiente irrespirável para nós. Garantidos e escoltados por tropas do exército, mudamo-nos para Paulista, em Pernambuco. Foi aí que soubemos, pelo jornal, que meu pai tinha sido assassinado no Rio, em 9 de outubro de 1930, como represália pela morte do doutor João Pessoa, com a qual, aliás, ele nada tinha a ver (SUASSUNA, 1974, p. 62).

João Urbano Pessoa de Vasconcelos Suassuna nasceu em Catolé do Rocha, Paraíba, em 19 de janeiro de 1886. Na juventude, foi estudar no Recife, onde se tornou advogado. Trabalhou como juiz de direito em várias cidades paraibanas e foi também procurador da Fazenda Nacional. Foi deputado federal e, entre 1924 e 1928, presidente do estado da Paraíba (cargo que corresponde, hoje, ao de governador). Era novamente deputado federal quando Washington Luís, presidente da República, foi deposto, no movimento armado conhecido como Revolução de 1930. Em 3 de novembro desse mesmo ano, o gaúcho Getúlio Vargas assumiria a Presidência, num governo chamado então de “provisório”. Era o fim da República Velha, que tinha como característica a alternância de poder entre os estados de Minas (com grande

bacia leiteira) e São Paulo (maior produtor de café do país), uma prática conhecida como a “política do café-com-leite”.

O Brasil vivia uma fase de inquietações, com o crescimento da classe média, a migração de cidadãos dos campos para as cidades, os movimentos operários e a crise do café, cuja produção era quase duas vezes maior do que o consumo no mercado mundial. No exterior o principal acontecimento fora a quebra da Bolsa de Nova York, em 1929. O fato apontado como o estopim da Revolução é o assassinato de João Pessoa, então presidente da Paraíba, que se candidatara a vice-presidente da República na chapa encabeçada por Getúlio, derrotada pela de Júlio Prestes nas eleições daquele ano. O crime foi cometido pelo advogado João Dantas. Apesar das muitas e conhecidas desavenças políticas entre os Dantas e os Pessoa, a motivação foi de ordem pessoal: a mando de João Pessoa, o escritório de Dantas fora invadido pela polícia em busca de armas, e logo depois algumas correspondências íntimas entre João Dantas e a professora Anayde Beiriz foram divulgadas pela imprensa oficial da Paraíba. Após o assassinato, João Dantas seguiu para a Casa de Detenção do Recife, onde foi encontrado morto, estrangulado em sua cela, em 3 de outubro de 1930. A tese de suicídio, alardeada pelas autoridades da época, foi contestada pela família e é hoje reconhecida como falsa.

Aliado político de João Dantas, o pai de Ariano, João Suassuna, foi perseguido e precisou deixar o Nordeste. Estava no Rio de Janeiro, no dia 9 de outubro, quando foi assassinado com um tiro pelas costas. Trazia no bolso do paletó uma carta para a sua mulher, em que dizia: “Se me tirarem a vida os parentes do presidente J. Pessoa, saibam todos os nossos que foi clamorosa a injustiça – eu não sou responsável, de qualquer forma, pela sua morte, nem de pessoa alguma neste mundo. Não alimentem, apesar disso, ideia ou sentimento de vingança contra ninguém. Recorram para Deus, para Deus somente. Não se façam criminosos por minha causa!”

Mesmo depois de morto, João Suassuna foi julgado e inocentado de qualquer responsabilidade na morte de João Pessoa. Por causa do que aconteceu a seu pai, Ariano e grande parte de sua família escolheram referir-se à cidade de João Pessoa sempre como “a capital”. A Revolução de 1930 mudou o rumo da história do Brasil – e também da vida de Ariano.

Dona Rita Suassuna atendia assim ao último pedido de João Suassuna. Incentivando os estudos de cada um, estimulando valores como partilha, companheirismo, humildade, dignidade e generosidade, dona Rita criou todos os filhos. Era uma figura forte, guerreira, referência para toda a família. Sobre ela, Ariano revelou que o maior desgosto que alguém podia dar à mãe era ficar se lamuriando da vida: “Ela foi muito forte. Usou luto a vida inteira, mas não deixou a gente usar. Pois com dor também se vive, e pode-se viver com alegria”. Como quase toda a família Suassuna, dona Ritinha exibia muito senso de humor. Com filhos crescidos e já formados em cursos como medicina, direito, filosofia e pedagogia, ela tinha consciência de que todos eram muito bons em suas profissões, competentes e com talentos devidamente reconhecidos. Mas não se preocupavam muito quando o assunto era dinheiro – nenhum deles acumulou riqueza. A mãe brincava, dizendo: “Meus filhos são ótimos para receber elogios.”

A morte do pai redireciona o destino da família, especialmente de Ariano pois, “a vida irrompeu com sua face implacável e desferiu o duro golpe da irreversibilidade. Em certo sentido, o tempo precedeu a obra, pois resultou de uma instabilidade que permitiu a Ariano a realização mais como devir do que como ser” (NOGUEIRA, 2002, p.84).

O mundo de Suassuna se remonta a partir da morte de seu pai, pois a família passa a sofrer ameaças, provocando a necessidade de mudanças e movimentação. Era preciso estancar a violência provocada por divergências políticas e pela relação de poder das famílias envolvidas, dessa forma, pode-se dizer que Dona Rita (mãe de Suassuna) é a principal articuladora dessa decisão, cessando a onda de vingança e mortes que circundava as famílias Pessoa, Dantas e Suassuna. Sobre a morte violenta do pai do dramaturgo, Nogueira revela que,

Mesmo com a dor pela perda, elemento criador da desordem, o encanto e deslumbramento de uma infância vivida em fazendas no sertão, elemento da criação da ordem, parecem ter permanecido em suas reservas de memória, essa desordem deve ser percebida como fator de um não-equilíbrio coerente, estruturador do universo suassuniano, amplificando suas experiências e levando-o a novas possibilidades. Essa amplificação fica evidente na influência que o pai exerceu no seu conhecimento sobre literatura popular. Amante desse tipo

de literatura, costumava receber em casa, como hóspede, o cearense Leonardo Mota para juntos ouvirem cantadores, lerem e anotarem cantigas, Leonardo Mota que transcrevia versos de cantadores, dos autores de folhetos (Ibidem, p.85).

Esse material foi de suma importância para o dramaturgo, que mesmo antes de aprender a ler já tinha decorado alguns versos de cordel. Além da influência da literatura oral e as leituras de muitos autores brasileiros, leu também Dostoiévski, Tolstói, Cervantes, Homero, da biblioteca de seu pai, contribuições importantes para sua visão de mundo. Seus irmãos mais velhos, já morando em Recife, sempre lhe levavam novos livros, assim foi se formando o leitor e escritor, que aos 12 anos publicou seu primeiro conto. Nesse sentido, Eliot destaca que,

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. O sentido histórico que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (1998, p. 39).

Nessa direção, Dimitrov (2011) revela que a distinção entre o país real e o país oficial é central e fundamental para entender o modo como Suassuna opera e classifica o mundo: a partir de uma clara dicotomia. O Brasil real é aquele representado pelo povo de Canudos; são os pobres, os excluídos, os analfabetos, os sertanejos. Já o Brasil oficial é representado pela elite governante que tem seus quadros formados pelas melhores escolas e universidades do país (país real: Sertão/ país oficial: Litoral).

Diante dessa divisão, o dramaturgo, embora assumisse seu pertencimento à família oriunda do Brasil oficial, diz ter sua atenção voltada ao Brasil real. Foi por esse motivo que se tornou um defensor da cultura popular. Por mais que o resultado de seu trabalho pertencesse ao Brasil oficial, as

bases de sua inspiração são, em grande parte, provindas da cultura do povo sertanejo; dois mundos que não se comunicam, já que cada um dos mundos é composto por elementos que confrontam suas identidades.

Foi do seu pai, João Suassuna, que Ariano diz ter herdado, entre outras coisas, o amor pelo Sertão, principalmente o da Paraíba, e a admiração por Euclides da Cunha. Dessa forma, declara que,

posso dizer que, como escritor, eu sou de certa forma, aquele mesmo menino que, perdendo o Pai assassinado no dia 9 de outubro de 1930, passou o resto da vida tentando protestar contra sua morte através do que faço e do que escrevo, oferecendo-lhe esta precária compensação e, ao mesmo tempo, buscando recuperar sua imagem, através da lembrança dos depoimentos dos outros, das palavras que o pai deixou (SUASSUNA, 1990, p. 34).

O sentimento trágico da vida se manifesta no escritor desde muito cedo, Ariano foi um menino marcado pelo problema da morte, não só pela vivência no sertão – o convívio com as secas, as lutas de família, as incursões dos cangaceiros, os tantos casos de morte por motivos de vingança ou honra, as lutas pela terra, mas principalmente, pela morte violenta do seu pai (NEWTON JR. 1999, p.162).

Tornou-se um escritor conhecido nacionalmente, inventando um olhar muito peculiar sobre o Nordeste brasileiro, configurando-se como um tradutor desse estado, seleciona uma série de elementos aos quais atribui o caráter genuinamente brasileiro, compondo a cultura popular e a identidade nacional, agencia essas noções, tanto na construção de sua memória familiar, como na empreitada de edificação de um teatro que se quer nacional (DIMITROV, 2011).

A imagem da sua terra, a crueza do Sertão se desdobra de modo multifacetado, na visão do dramaturgo,

o Sertão é bruto, despojado e pobre, mas, para mim, é exatamente isso o que me dá coragem para enfrentar o sofrimento e a degradação que me despedaçam e mancham todos os momentos de minha vida – ao ver a fome, feiura e a injustiça-, ao ter pressentimento da morte, da tristeza e da insanidade, em mim e nos outros. O que me dá ainda coragem é poder esperar pelo dia em que minha vida se identificará – pelo Deserto ou pela Morte, não sei! – com essa áspera Terra

– pedregosa, crestada pelo Sol divino, misericordioso e cruel, pela faca da poeira e pelo chicote da ventania, e onde galopa, em cavalos magros, facínoras bronzeados, sujos e maltrapilhos – esses que são os heróis da minha epopeia pobre e extraviada (SUASSUNA, 1977, p. 65).

Mas a terra dura cede ao olhar assombroso do escritor, que forja um significado de beleza ao reconsiderar que o Sertão, por várias razões, possui uma beleza crua, estonteante e única. O escritor destaca, especialmente, as pessoas do lugar, atribuindo lhes uma beleza forte e impactante, uma força e uma resistência que configuram sua estirpe.

[...] reconheço que o Sertão é pobre, pardo, espinhento, pedregoso e empoeirado. Mas, ao contrário deles, é por isso mesmo que o acho belo e bruto, grandioso e austero – o Reino Encantado do Sete-Estrela do Escorpião. Quer dizer, eu acho o Sertão bonito exatamente por causa daquilo que os delicados acham feio nele – o nosso povo mameluco, tapuio-ibérico, de cara de bronze e pedra; o Sol implacável; os nossos estranhos heróis, personagens de uma Legenda obscura e extraviada; as casas-fortes quadradas, brancas, achatadas e baixas, meio mouras, de paredes de pedra-e-cal ou de taipa, e de chão de tijolo; e a caatinga espinhosa e selvagem, povoada de répteis envenenados, de aves de rapina, escorpiões, maribondos e piolhos-de-cobra (IBIDEM, p. 65-66).

A memória dos fatos na virada dos anos 20 aos 30 na Paraíba, foram refeitos por Ariano, como história e como uma chave familiar e socializada. Ele estabelece dicotomias, deixa evidente os seus “heróis”, assim como prepara a sua própria ficção. Com efeito, fica difícil estabelecer os limites entre ficção e não ficção, mito e metáfora. A obra e a vida de Suassuna se misturam: fato e ficção/ficção e fato (DIMITROV, 2011).

Por isso o Sertão é o cenário de sua peça *Uma mulher vestida de sol*, espécie de tragédia nordestina, expressa no personagem Juiz:

Juiz

Vim por uma estrada parda, por entre pedras calcinadas e escorpiões, arriscando a vida diante das cobras cascavéis e das corais de cores radiosas. Pobreza, fome, seca, fadiga, o amor e o sangue, a possessão de terras, as lutas pelas cabras e carneiros, a guerra e a morte, tudo o que é elementar no homem está presente nesta terra perdida.

Manuel

Numa terra desgraçada em que os mortos são enterrados no chão duro, a coisa mais fácil é se esquecer do lugar onde foi a sepultura.

Rosa

Quanto a mim, quero ser enterrada aqui. Minha terra é esta: dura e seca. Cheia de pedras e espinhos, mas quero ficar nela, quando morrer
(SUASSUNA, 1964, p. 21,22).

Ariano sempre nos põe diante da poética aspereza da terra, ao mesmo tempo que tece uma estranha e íntima teia entre terra e fogo, relacionando-os de maneira irrevogável. Esse cenário rude, árido e belo explode nas expressões imaginais presentes nos poemas, nas peças e nos romances. Para Nogueira (2002), a morte é forjada em constantes “desencantos e reencantos, razão e desrazão, começo e fim”. Representa o destino para o sertanejo, e, simultaneamente, sua redenção e resgate. Na mitologia suassuniana, a morte é sua fera favorita, e se expressa em diversos momentos, como no poema *A morte – O Sol do terrível – Com tema de Renato Carneiro Campos*.

Mas eu enfrentei o sol divino
O olhar sagrado em que a pantera arde
Saberei porque a teia do destino
Não houve quem cortasse ou desatasse.

Não serei orgulhoso nem covarde,
Que o sangue se rebela ao toque e ao Sino
Verei feita em topázio a luz da tarde,
Pedra do sono e cero do assassino.

Ela virá, mulher, afluindo as asas,
Com os dentes de cristal, feitos de brasas,
E há de sangrar-me a vista o Gavião.

Mas sei, também, que só assim verei
A coroa da chama e Deus, meu Rei,
Assentado em seu trono do sertão
(SUASSUNA, 1977, p. 86, 87).

Nogueira (2002, p.68) esclarece que a consciência da morte se revela fundamental para a existência da cultura, e torna-se necessário que as gerações morram para que o patrimônio coletivo de saberes seja transmitido às novas gerações. Nesse contexto, a arte representa um registro claro da busca

da imortalidade. Porém, é a morte que torna a rondá-lo nas inquietações do personagem Quaderna⁸ de *A Pedra do Reino*:

somente o fato de essa morte possuir tal significado no meu mundo particular, no mundo doido, pessoal e arbitrário de um homem só, dá-lhe importância para qualquer pessoa. Todos nós, sr. Corregedor, repetimos a mesma vida, a mesma áspera e estranha desventura da vida e da morte. Todos nós sonhamos em nos unir pela morte com o sangue do divino, superando os demônios e tornando-nos iguais a Deus. Aqui no sertão, a morte é uma mulher, e, desde menino, foi diante dessa encruzilhada de fogo que eu vivi atraído e fascinado: a vida e a morte, a mulher e a sina; Deus e o Demônio; o mundo e a cinza. A morte era uma mulher chamada Caetana, e eu sempre a vi jovem, cruel, bela, impiedosa, vestida de vermelho, negro e amarelo como uma dama de espadas, com uma cobra na mão, com unhas felinas, com dois carcarás, mas também com Gavião de ouro e fogo do Divino coroando sua cabeça (SUASSUNA, 1977, p. 87).

Mas a morte pode ser tratada com humor, como nas peças *A pena e a lei*, *Auto da compadecida* e *Farsa da boa preguiça*. Nesses enredos muitos personagens morrem. Nas duas primeiras eles são submetidos a um julgamento, cujo juiz é Jesus Cristo. Benedito, de *A pena e a lei*, assim descreve a morte de Vicentão:

Benedito:

As balas cortaram-lhe o pescoço e a cabeça saltou fora. Os intestinos deixaram escapar matérias tóxicas, que penetraram na corrente venosa e arterial, causando uma espécie de infecção generalizada. Os músculos, abalados por tais acontecimentos lutosos, estavam se desligando dos ossos, o que repercutia de maneira desastrosa nos humores do líquido encéfalo-raquidiano. Nesse momento exato, com toda calma, enfiaram duzentos mil-réis de aço penetrante e cortante no seu infarto do miocárdio. Isso tudo foi lhe dando aquele desgosto, e você morreu!

[...] Vicentão:

E tudo isso por causa de uma besteira de terra que não adiantava nada!

[...] Benedito:

É isso, meu velho! Por que foi se meter em questões de Terra? Por que essa ganância de enriquecer mais, já tendo nascido

⁸ Trata-se de um personagem emblemático, pois representa um dos tipos mais importantes existentes no sertão nordestino: o chamado “amarelinho”, homem do povo, que enfrenta as adversidades da vida com astúcia, é também representado pelos personagens João Grilo, Chicó, Cancão e Benedito.

rico? E, pior, ainda, por que foi nascer? Quem nasce, morre (SUASSUNA, 1994, p.148,151).

João e Benedito, personagens de *A pena e a lei*, fazem a seguinte definição da morte:

João

Bem, eu tomei parte no velório de Joaquim. Mateus, irmão dele, foi quem pagou a cachaça. Cada excelência que se cantava, eu fazia um verso em homenagem ao morto e tomava uma lapada. Quando o dia amanheceu, de lapada em lapada eu já estava às quedas. Enterrou-se Joaquim e eu saí cantando pela estrada. Aí, dei um tombo maior, e caí com a cara virada para o sol. Senti que estava esquentando, esquentando, foi me dando aquela agonia, aquela agonia, que quando dei de acordo de mim, a bicha estava aqui para aí, me olhando!

Marieta

A bicha? Que bicha?

João

Ora, que bicha! Caetana, minha filha!

Padre João

Caetana? Caetana é bicha? Quem é Caetana?

Benedito

É a morte padre! Esse povo é engraçado: estuda, se forma, lê tudo quanto é de livro, e não sabe que o nome da morte é Caetana!

João

Pois bem. Aí eu me virei para Caetana e disse: Que é que há? Aí ela disse: Nada! Aí eu disse: Eu, vou bem, você é que eu não sei, compadre! Aí ela fez uma cara meio esquisita prá meu lado e eu disse: Nunca me viu não? Aí ela disse: Não, mas vou ver agora mesmo! Ainda bem que ela não tinha fechado a boca...

Joaquim

Você esticou!

João

Não, encolhi! Poeta é assim: morre dobrado, abraçado com a morte!
(IBIDEM, p.191, 192)

A maioria dos personagens do *Auto da Compadecida* morre, e tudo isso ocorre num enredo desenvolvido com bastante humor, a cena seguinte

evidencia como o medo da morte e a crença são exploradas com comicidade através dos personagens João Grilo e o Cangaceiro Severino:

João Grilo

Seu cabra lhe dá um tiro de rifle, você vai visitá-lo. Então eu toco na gaita e você volta.

Severino

E se você não tocar?

João Grilo

Não está vendo que eu não faço uma miséria dessa? Garanto que toco.

Severino

Sua ideia é boa, mas por segurança entregue logo a gaita a meu cabra. (*João entrega a gaita*). Agora eu levo um tiro e vejo meu Padrinho.

João Grilo

Vê, não vê, Chicó?

Chicó

Vê demais. Está lá, vestido de azul, com uma porção de anjinhos em redor. Ele estava dizendo: "Diga a Severino que eu quero vê-lo".

Severino

Aí, eu vou. Atire, atire!

Cangaceiro

Capitão!

Severino

Atire

João Grilo

Homem, atire logo pelo amor de Deus!

O cangaceiro ergue o rifle

Severino

Espere. (*João, extremamente nervoso, ergue os braços para o céu*)

Não esqueça de tocar na gaita.

Cangaceiro

Não! Tenha cuidado, capitão.

Severino

Então atire.

O cangaceiro ergue o rifle de novo e atira. Severino cai e o cangaceiro pega a gaita.

João Grilo

Impedindo-o: Não, deixe para tocar depois! Deixe o pobre de Severino conversar mais um pedaço com Padre Cícero! Essas ocasiões são poucas, é preciso aproveitar.

Cangaceiro

Não, já deu tempo de ele ver o padre. (*Toca na gaita e nada.*)
Capitão! Capitão! (*empurra Severino com o pé*). Está morto!

João Grilo

Toque na gaita!

Cangaceiro

Depois de tocar

Capitão! Ah, Grilo amaldiçoado, você matou o Capitão
(SUASSUNA, 1989, p.127, 129).

É importante lembrar que, além dessa cena em que Severino morre, pensando que vai se encontrar com Padrinho Padre Cícero, a cena do julgamento também é um destaque para o tema da morte, bem como a decisão entre o castigo e o perdão. A Compadecida é a personagem principal nessa tomada de decisão, ao mesmo tempo em que evidencia o empoderamento feminino e simboliza a força da mulher nordestina. Tornando-se a “advogada” que influencia no “veredito”:

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.
[...]

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.
(SUASSUNA, 2008, p. 08).

Ariano Suassuna, funde em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue 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).

Rodella concorda com essa ideia ao afirmar 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” (2005, p. 465).

Desse modo, o que Suassuna diz por meio de suas obras, 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. O escritor 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).

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. Em *A história de amor de Romeu e Julieta*, *Uma mulher vestida de sol*, e no romance *Fernando e Isaura*, Suassuna traz um *lirismo trágico* envolvendo a morte, pois os protagonistas morrem, como se

fosse uma forma punitiva para o amor proibido. Em *Romeu e Julieta*, Quaderna narra da seguinte forma:

Tirou, então, de Romeu,
O seu punhal afiado.
Enterrou no coração
Aquele ferro aguçado
E caiu, morta, por cima
Do corpo do seu Amado.
Aí, algumas pessoas
que foram ao Cemitério
Ficaram muito espantadas
com todo aquele mistério:
morto o casal, morto Páris,
na entrada do presbitério
(SUASSUNA, 1997, p.07).

A morte também está em *Farsa da boa preguiça* em que Clarabela e Aderaldo, adúlteros, ricos e avaros, são arrastados para o inferno pelos demônios Fedegoso e Quebrapedra. Nessa cena, os personagens são salvos pelas rezas de Joaquim Simão e Nevinha, escapando de irem direto para o inferno, porém, Manuel os leva para o espaço interstício: o purgatório, onde sofrerão castigos para se redimirem de seus pecados.

Manuel Carpinteiro

Pronto! Olhem, provavelmente
o caso de Aderaldo e Clarabela
era de inferno, mesmo.
Como eu não sou o Cristo,
Como apenas represento,
acho que posso dizer assim:
O caso daqueles dois
não era nem de fundo de agulha;
Acho que eles não passavam
era nem pelo fundo do camelo!
Mas, como eu não quero levar
o poeta a julgar,
Vamos supor que os dois
Em vez de entrarem no inferno,
em cuja porta já se encontravam,
Caíram no Purgatório
Onde já se instalaram.
Vão levar trezentos anos de tapa
e mais cinquenta de beliscão,
queimaduras e puxantes de cabelo,
mas escaparam do Inferno
(SUASSUNA, 2013, p. 325).

Nessa direção, Nogueira (2002) revela que, seduzido pela metáfora da morte, Ariano confere uma trajetória de sentidos que vai do trágico, áspero, violento, forte, épico, ao satírico até chegar ao lírico e ao cômico. O autor cria e recria enredos, cenários e personagens capazes de expressar toda a angústia que perpassa sua vida. Permite-se o exercício de um diálogo simultaneamente complementar e antagônico entre morte e vida. Por meio dele abre-se uma brecha, que introduz a dimensão da imortalidade desvelada, exemplo disso é a ressurreição do personagem João Grilo, de *Auto da Compadecida*. Nesse sentido, a autora reitera que,

essa circularidade recursiva entre vida e morte pode ser apreendida na peça *A pena e a lei*, na qual as mortes dos personagens aparecem sempre interdependentes, ressaltando o fato de pertencermos, todos, à mesma espécie: em suma, cada um morreu por causa do outro. É o primeiro ponto do processo, porque os homens morrem do convívio com os demais. Trata-se da vida dentro da morte, onde a existência da cultura, isto é, dum patrimônio coletivo de saberes (saber fazer, normas, regras organizacionais, etc.), só tem sentido porque as gerações morrem e é constantemente preciso transmiti-la às novas gerações. Só tem sentido como reprodução, e esse termo assume o seu sentido pleno em função da morte (NOGUEIRA, 2002, p. 75).

Sábato Magaldi (2008), no livro *Moderna Dramaturgia Brasileira* traz uma historiografia 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. Magaldi destaca que Ariano Suassuna é fiel ao processo de proclamar para o público as intenções que o movem, “que ele dissolve a pureza tradicional dos gêneros ao inscrever uma 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*”. O crítico 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).

Magaldi (2008, p. 75) diz que a síntese da criação do dramaturgo paraibano são as fontes populares de exigente inspiração erudita, ‘*Commedia dell Art*’ e auto sacramental, sátira de costumes e arguta mensagem teológica, herança de valores tradicionais e saída para uma vigorosa dramaturgia

coletiva. Sobre o teatro de Suassuna, finaliza seu texto declarando que “a obra honra seu autor e a inventividade da literatura dramática brasileira”.

Nesse aspecto, Suassuna declarava seu apego às riquezas culturais do Nordeste, por histórias coletivas que perpassavam o povo, que o agradavam, o atraíam e atingiam qualquer tipo de público.

Quanto mais humanas e coletivas sejam as histórias, quanto mais vivos os personagens, tanto maior número de pessoas será afetado por elas. Uma arte que, sem concessões de nenhuma espécie, atinja profundamente tanto o público comum que vai ao teatro ver um espetáculo, como o rapaz pobre da terrinha, que vai ali em busca de alguma coisa que lhe é quase tão necessária quanto o sono, será sempre superior àquela que só atinja um ou outro. Também considero um mero acaso que minha região seja rica dessas histórias coletivas que me interessam profundamente. Um acaso afortunado, mas acaso. Minha inclinação é, portanto, coincidente com a da região, unicamente porque o material que aqui encontro satisfaz meu anseio de comunhão com o real, anseio possuído pelos mestres que admiro e que tento tropegamente imitar. Se a arquitetura de minhas peças é aparentemente convencional, é buscada de propósito, para marcar minhas diferenças com o teatro contemporâneo e, ao mesmo tempo para facilitar uma comunhão com o público, comunhão que existia no teatro tradicional e que desapareceu agora (SUASSUNA, 1962, p.477-478).

Dessa forma, por uma inclinação natural, suas peças refletem o seu ambiente, sua região, formando o cerne de suas histórias, sua arte se alimenta dessa luz, que vem de uma tradição fortemente marcada pela presença itinerante do romancista popular, que lhe permite consolidar uma visão barroca do mundo “O Barroco sertanejo” como dizia o dramaturgo. Sua originalidade toma emprestado temas e modelos poéticos da Literatura popular, formatando-os numa estética nova, herdeira da voz, do instante, do improvisado, do movimento, que estão sempre articulados ao passado e ao presente.

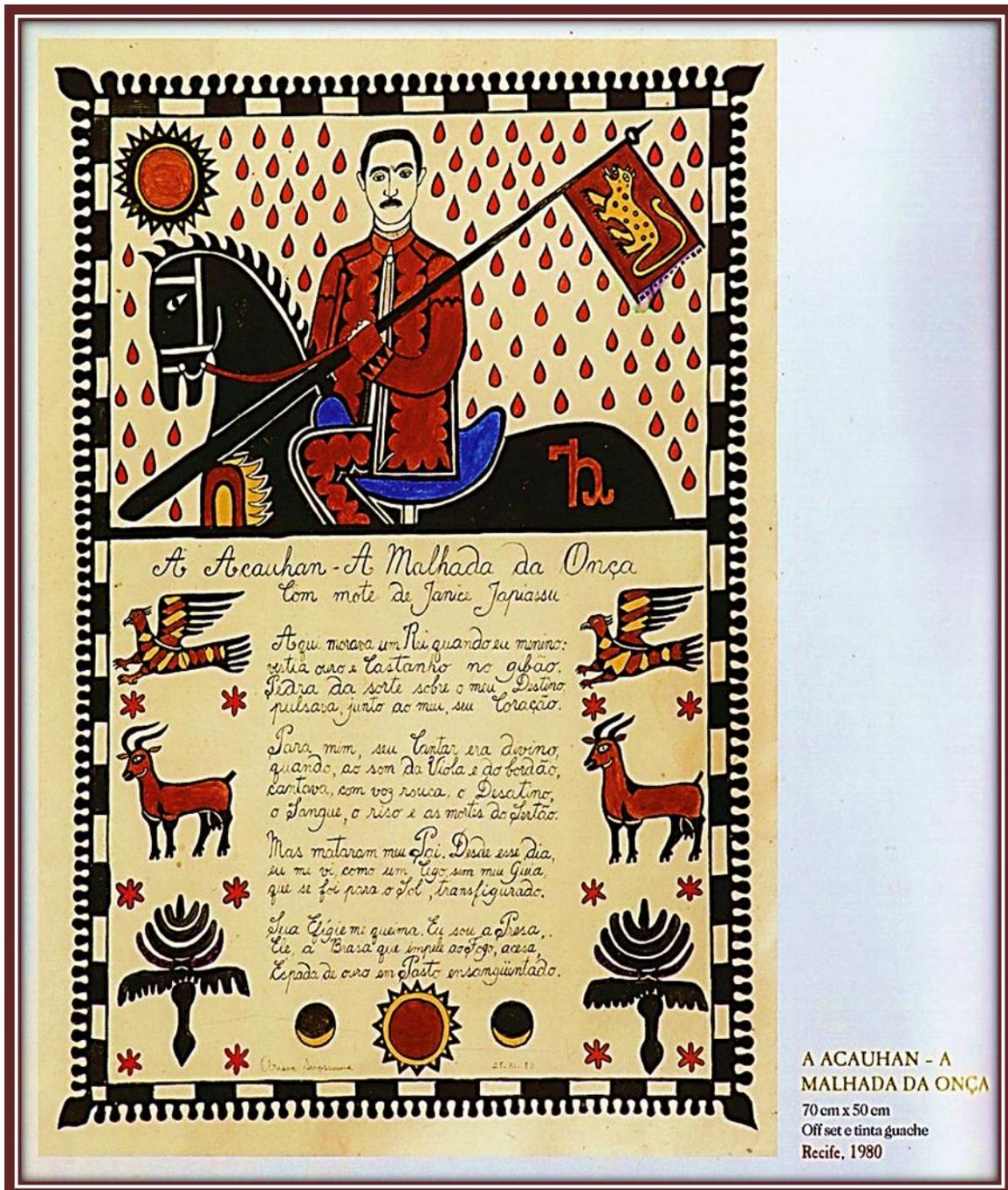


Fig. 14 - Iluminogravura⁹ do poema *Acauhan*, ambos de Ariano Suassuna
 Fonte: <<https://baralhoarmorial.files.wordpress.com>>
 acesso em 10/02/2017, às 14 horas.

⁹ Junção de Iluminuras com gravuras. É um tipo de poesia visual: une o texto literário e a imagem. Objeto artístico, remoto e atual, que alia as técnicas da iluminura medieval aos modernos processos de gravação em papel. <http://ensinandoartesvisuais.blogspot.com.br/2007/09/iluminogravuras-de-ariano-suassuna.html>

2.2 A cultura popular disseminada nos textos

As grandes obras de arte somente são grandes por serem acessíveis e compreendidas por todos.
(TOLSTOI)

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 de Suassuna. 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 (2006, 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 (2006, 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 fator 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 (2006, p. 40).

Contudo, a autora chama a atenção para entender que a percepção de inadequação e a exploração de parte da população brasileira, a condenada a pagar por sua origem étnica e cultural mestiça no enfrentamento à desigualdade. Dessa forma, ela proclama que 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 (ABREU, 2006, p.26).

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 mistura se constituiu.

Abreu (2006, p. 33) acrescenta que na história do Brasil, o direito à voz é relacionado claramente ao poder, por meio 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, e o escritor Ariano Suassuna atende a esse propósito.

Mas o escritor não traz somente os problemas milenares da sua região, como também aponta para a população do grande centro a arte da “periferia”, arte que é a própria identidade do sertanejo. Por meio da arte, conta-se a história de um povo, dessa forma, Joana Abreu observa que é importante demonstrar esse processo, e 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).

A autora considera interessante também 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, por isso sempre precisa de reafirmação e revitalização. 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.

Nessa direção, Bonfim, integra discussão o fator da inadequação do Brasil aos moldes europeus impostos desde a colonização e a dificuldade de miscigenação no país, pois,

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 (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 tinha lugar, ou seja, a civilização excluía os populares do seu discurso sobre sua própria identidade. Por outro lado, a cultura pressupõe a diversidade, o que a princípio, inclui.

Refletindo sobre essa representação, Spivak (2010) chama a atenção de como o sujeito do terceiro mundo é representado no discurso ocidental, lembrando sempre que a produção intelectual ocidental é, de muitas maneiras, cúmplice dos interesses econômicos internacionais do Ocidente. A autora analisa os discursos produzidos por Marx, Foucault, Derrida e Freud, em relação aos grupos e gêneros, bem como muitas situações de silenciamento e sufocamento de alguns segmentos sociais, ela analisa, em especial, a condição da mulher. Inicia seu texto questionando se o subalterno pode falar, porém, chega à conclusão de que “não, o subalterno não pode falar”. A autora afirma ainda que, o subalterno necessariamente carece de um representante, por sua própria condição de silenciado. Por um lado, observa a divisão internacional entre a sociedade capitalista, regida pela lei imperialista e, por outro, a impossibilidade de representação daqueles que estão à margem ou centros silenciados.

Lígia Vassalo (1993) faz uma análise da sociedade e da cultura do Nordeste, tendo em vista a produção de Ariano Suassuna, 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 cidadina, 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.

Nesse sentido, Canclini, em seu texto *A encenação do popular*, destaca que o popular é, nessa história, o excluído, ou seja,

Aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos legítimos; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, 'incapazes' de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos. Artesão e espectadores seriam os únicos papéis atribuídos aos grupos populares no teatro da modernidade? O popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário. Na produção, manteria formas relativamente próprias graças à sobrevivência de ilhas pré-industriais (oficinas artesanais) e de formas de recriação local (músicas regionais, entretenimentos suburbanos). No consumo, os setores populares estariam sempre no final do processo, como destinatários, espectadores obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores (2015, p. 206).

No entanto, para Suassuna, as “práticas” que utilizou para a construção da sua obra podem ser justificadas, como uma maneira de fazer 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 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”. Nesse aspecto, Castro defende que

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 (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 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 as composições
(2008, p.37).

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” (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 desmitificar esse fato é que artistas, como Suassuna, vem lutando para manter a cultura do povo viva e cada vez mais enriquecida e contestatória.

A cultura popular nasce de uma população marginalizada e subalterna, por suas condições étnicas, econômicas e sociais. Dessa forma, não seria leviano afirmar que essa cultura, à medida que se mantém e se fortalece por meio de suas gerações, mesmo em condições precárias e sem incentivos, traz em sua essência, o grito desse povo que quer ser visto e ouvido. Um grito de protesto, que somente por meio de sua arte é possível. É nesse solo politizado e contestador da cultura popular que emerge a obra do dramaturgo paraibano.

Desse modo, Braulio Tavares comentou que, as 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).

Por muito tempo, a cultura popular sofreu o desprezo da crítica e demorou a ser reconhecida como parte integrante da cultura geral, desmitificando, assim, o fato de ser considerada pela elite como inferior à cultura erudita. O mesmo ocorre na Literatura, que por trás de sua definição, de

acordo com 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.

Nessa direção, Abreu (2006, p. 40) indica que para resolver esse problema, recorre-se à adjectivação 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 adjectivadas: *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 sobre uma obra, que pode ser desastrosa ou não. No caso das obras de Suassuna, 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.



Fig. 15 – Iluminogravura do poema *O mundo do Sertão*, de Ariano Suassuna
Fonte: <<https://baralhoarmorial.files.wordpress.com>> acesso em 10/02/2017, às 15 horas.

2.3 A avareza e suas amargas consequências em *O santo e a porca*

Ariano Suassuna configura-se como uma espécie de “tradutor do Nordeste brasileiro”, seleciona uma série de elementos aos quais atribui o caráter de “genuinamente brasileiros”, compondo com eles noções de “cultura popular” e “identidade nacional”; agencia essas noções, tanto na construção de sua memória familiar, como na empreitada de edificação de um teatro que se quer nacional.

É importante destacar que, apesar de trabalhar com versões de conceitos antropológicos, o escritor não é antropólogo. Ele mobiliza suas formulações nos embates artísticos que travou (e ainda trava) ao longo de sua carreira, mas não leva esse debate ao ambiente teórico da Antropologia (DIMITROV, 2011, p.23). Revela grande preocupação com os problemas sociais causados pela desigualdade, pelo descaso político e pela natureza rude de sua região, destaca-se uma aguda crítica a esses empasses em suas peças, mas o faz através do cômico, o riso que leva à reflexão. Suas temáticas ultrapassam a dimensão de sua região, tornando sua obra popular e universal.

O santo e a porca é uma peça reconhecidamente importante do teatro moderno brasileiro, com essa peça o dramaturgo recebeu a medalha de ouro da Associação Paulista de Críticos Teatrais. Escrita em 1957 e encenada pela primeira vez em 1958 no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, pela companhia de *Teatro Cacilda Becker* sob a direção de Ziembinski.

A peça aborda temas universais, tais como a avareza humana e suas amargas consequências; por meio de personagens populares, Suassuna, nessa obra, prepara o leitor para um desfecho surpreendente, no qual mantém os preceitos do cristianismo católico, mas de uma forma crítica e cômica. A trama se desenvolve a partir do personagem Euricão Árabe, mais conhecido por *Euricão Engole-Cobra*, cujo apelido é depreciado pelo próprio personagem, pois quase sempre lhe causa certo constrangimento. Ele guarda sua suposta fortuna num cofre com formato de porca (denominada carinhosamente de “porquinha”) e conta com a ajuda de Santo Antônio para protegê-la.

Euricão demonstra um excessivo cuidado com seu tesouro, da mesma forma que cuida de sua única filha “Margarida”. E foi pensando em aumentar sua riqueza que acaba concordando com o casamento de Margarida com

Eudoro (um homem muito mais velho e rico), Margarida, porém, gosta de Dodó, filho de Eudoro, assim, o conflito está instaurado. A personagem Caroba (esperta e astuciosa como João Grilo, de *Auto da Compadecida*) é a empregada de Eurico, consegue desenrolar essa pequena confusão da trama, pois livra Margarida das obrigações matrimoniais com Eudoro e ainda consegue fazer com que Euricão aceite Dodó como genro, mas faz tudo isso em troca de terras, pois Dodó iria recompensá-la se tudo saísse como o planejado.

Eurico é um avarento que sofre para fazer suas economias. Não vive no luxo, não para de pensar na crise e na carestia. Sua situação de sofredor é enfatizada por Caroba, pois mostra que suas ações não são feitas para se vingar do patrão, mas, sim, para mudar a própria vida. Ao encontrar com Pinhão (empregado de Eudoro e noivo de Caroba), que se encontra incomodado com a intimidade com que Caroba trata Euricão, ela então, justifica,

CAROBA

[...] Dou-lhe somente uma explicação: brinco com o velho Euricão porque gosto dele, está ouvindo? Com toda a avareza, com toda a ruindade e as manias, é um dos homens mais sofredor que conheço. Nada na vida dele deu certo, casou-se, a mulher o deixou e toda a esperança dele agora é essa filha que nós lhe vamos tirar. Por isso e por muitas coisas mais, tenho pena do velho Euricão, de quem ninguém gosta! Queria lhe dizer isso, mas não para me justificar, pode ir para o inferno, com sua mania de mandar e sua desconfiança! (SUASSUNA, p.53).

A oposição patrão *versus* empregado, que se encontrava presente no *Auto da Compadecida*, na figura do Padeiro e de João Grilo, não é uma regra nas peças de Ariano. Apesar de Pinhão querer, de certo modo, vingar-se de Euricão, Caroba, por sua vez, sente pena dele. Mas o principal fato se desenvolve na última cena, no momento em que Euricão descobre que sua fortuna não passa de papel e moedas defasadas, sem correção monetária, tal fato o faz romper com seu santo protetor “Santo Antônio” e sente o desfalecimento da alma, dessa forma, conclui a peça dizendo:

bem, e agora começa a pergunta. Que sentido tem toda essa conjuração que abate sobre nós? Será que tudo isso tem sentido? Será que tudo tem sentido? Que quer dizer isso, Santo Antônio? Será que só você tem a resposta? Que diabo quer dizer tudo isso, Santo Antônio?
(SUASSUNA, p. 153) [grifo do autor].

Suassuna (2013, p. 23) esclarece que a peça *O santo e a porca* apresenta a traição que a vida, de uma forma ou de outra, termina fazendo a todos nós. “A vida é traição, uma traição contínua. Traição nossa a Deus e aos seres que mais amamos. Traição dos acontecimentos a nós, dentro do absurdo de nossa condição, pois, de um ponto de vista meramente humano, a morte, por exemplo, não só não tem sentido, como retira toda e qualquer possibilidade de sentido à vida”.

O autor revela ainda, que

é desta traição que Euricão Árabe subitamente se apercebe, é esta visão perturbadora e terrível que lhe aponta os homens como escravos – como escravos fundamentais e não só do ponto de vista social, mas como eles próprios veriam a cada instante, não fossem as preocupações, a cegueira voluntária e involuntária, as distrações e divertimentos, a covardia, tudo enfim que nos ajuda a “ir levando a vida” enquanto a morte não chega e que faz desta aventura um aglomerado suportável de cotidiano (SUASSUNA, 2013, p.23 e 24).

Mesmo com o desalento que o protagonista demonstra, ele descobre, de repente, esmagado, é que, se Deus não existe, tudo é absurdo. E, com esta descoberta, volta-se novamente para a única saída existente em seu impasse, a humilde crença de sua mocidade, o caminho do Santo, de Deus, que ele seguiria num primeiro impulso, mas do qual fora desviando aos poucos, inteiramente, pela idolatria do dinheiro, da segurança, do poder, do mundo (SUASSUNA, 2013).

Suassuna (p.25) alerta o leitor para que olhe esta peça – assim como o conjunto de todo o seu trabalho de escritor, dentro do qual ela, como todas as outras, deve ser entendida – antes de tudo como uma história, contada por uma pessoa, mas que mantém um contato profundo e amoroso com a vida.

Referindo-se à peça, Suassuna acrescenta:

considero-me um realista, mas sou realista não à maneira naturalista, que falseia a vida, mas à maneira de nossa

maravilhosa literatura popular, que transfigura a vida com a imaginação para ser fiel à vida. Não tem sentido, portanto, dadas as características de meu teatro, dizer como disseram alguns críticos ilustres, que é inverossímil que um avaro ignorasse uma operação bancária e perdesse, assim, seu tesouro. Em primeiro lugar, mesmo que isso fosse impossível na vida, não o seria em meu teatro, onde um cangaceiro se deixa enganar por uma flauta e um conto do vigário, no caso, do Padre Cícero. O que eu procuro atingir, portanto, é, se não a verdade do mundo, a verdade de meu mundo, afinal inapreensível em sua totalidade, mas mesmo assim, ou por isso mesmo, tentador e belo, com seu sol luminoso. Procuro me aproximar dele com as histórias, os mitos, os personagens, as cabras, as pedras, o planalto seco e frio de minha região parda, pedregosa e empoeirada. Esta visão ardente, grosseira e harmoniosa, ao mesmo tempo, é o cerne para onde se dirige meu trabalho de escritor. Admito, a exemplo do que acontece com o público e com a arte popular de minha região, o mamulengo, o romanceiro, a mentira geral do teatro para que isso me possibilite comunicar aos outros, na medida de minhas forças, substância deste mundo (IBIDEM, p.26).

A seca, a fome e a miséria são temas norteadores de todas as peças de Ariano Suassuna, constituem o pano de fundo das histórias. A população simples, de baixa renda e que luta dia a dia para sobreviver, faz parte do universo dramático do autor, o que colabora para que as tramas sejam associadas às classes pobres do Nordeste brasileiro. É evidente a preocupação de Suassuna com a desigualdade e a pobreza, em especial, no Nordeste, por isso deixa as marcas de sua esperança com a vida, com o mundo em sua criação.

Outro elemento que remete a um genérico universo popular é a religiosidade, Suassuna mostra uma maneira muito específica de os personagens relacionarem-se com as divindades, maneira essa muitas vezes personalista e cordial. Em *O santo e a porca*, Eurico pede, a todo o momento, que Santo Antônio cuide de sua porca-cofre, protegendo-a das ameaças dos supostos ladrões. Ele se dirige ao santo como se falasse a um amigo:

EURICÃO

Ai, gritaram 'Pega o ladrão!' Quem foi? Onde está? Pega, pega! Santo Antônio, Santo Antônio, que diabo de proteção é essa? Ouvi gritar Pega o ladrão! Ai, a porca, ai meu sangue, ai minha vida, ai minha porquinha do meu coração! Levaram, roubaram! Ai, não, está lá, graças a Deus! Que terá havido, minha Nossa Senhora? Terão desconfiado porque tirei a porca

do lugar? Deve ter sido isso, desconfiaram e começaram a rondar para furtá-la! É melhor deixá-la aqui mesmo, à vista de todos, assim ninguém lhe dará importância! Ou não? Que é que eu faço, Santo Antônio? Deixo a porca lá ou trago-a para aqui, sob sua proteção? Desde que ela saiu daqui que começaram as ameaças! É melhor trazê-la. Com a capa, porque alguém pode aparecer. Santo Antônio, faça com que não apareça ninguém! Não deixe ninguém entrar aqui. Vou buscar minha porquinha, mas não quero ninguém aqui.

Entra no socavão e volta com a porca. Eudoro Vicente entra e Euricão imediatamente cobre a porca com a capa, que colocou nos ombros para a eventualidade.

EURICÃO

Santo Antônio, que safadeza é essa? Isso é coisa que se faça? (SUASSUNA, 2013, p.48).

Essa cena é uma boa representação da maneira como o fiel, na religiosidade popular brasileira, vê-se ligado afetivamente com os santos e com o sagrado. Dimitrov destaca que,

as cantigas, sejam elas alegres como as de João Grilo ou fúnebres como as da peça *Uma mulher vestida de sol*, os provérbios do personagem Pinhão em *O santo e a porca*, a reescritura de folhetos e peças de mamulengo configuram referências diretas ao que Suassuna denomina de “manifestações da cultura popular”. Muitas vezes, o dramaturgo detalha essas fontes nos prefácios ou em rubricas de textos, indicando os respectivos autores ou a região de onde provêm. O teatro é popular, mas a inspiração é erudita, um autor armorial ou memorialista (2011, p.240).

As manifestações populares são expressas na construção das personagens, bem como na origem da peça, uma história contada no entremez popular em um ato “O rico avarento”, baseado no folheto da literatura de cordel, nesse aspecto, Silvano Santiago (2007) prefaciou que

Ariano Suassuna é o único dramaturgo que tem levado às últimas consequências o compromisso do artista brasileiro com as fontes populares da nossa cultura. Tomando como base romances, autos populares, mamulengos etc., vai construindo enredos, personagens que, se distanciam do original pela imaginação criadora, com ele, no entanto, mantêm os laços que integram o novo produto no espaço universal em que circula o texto popular. Uma leitura atenta das peças de Ariano Suassuna, tanto das longas quanto das curtas, indicaria o seu

propósito de simplicidade, de autenticidade, de despojamento artesanal, de despreocupação psicológica, características estas que assinalam o engajamento que mantem o dramaturgo paraibano com a origem legítima do teatro português, dos autos de Gil Vicente (p.22).

Contrariando situações hierárquicas tão rígidas do período Medieval, 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 (2010) identificara como a 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, nestas festas se extravasa o riso da cultura popular.

É nesse tipo de fenômeno cultural que Ariano Suassuna se inscreve e finca as origens de sua produção. Manifestação cultural 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. Desse modo, também se compreende o texto cênico de Suassuna, pois a produção do dramaturgo dialoga com o público, questiona-o e o coloca em constante reflexão. Tudo isso porque a encenação chama o espectador a participar, convida-o a inferir e ou interferir nos acontecimentos que estão sendo representados por atores.

Os procedimentos carnavalizados são, antes de mais nada, 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 heróico da imagem” (Bakhtin 1998, p.114).

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 *O santo e a porca* 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, como é o

caso, do protagonista “Euricão”. Conclui-se, dessa forma, que o riso que o dramaturgo provoca nessa peça é capaz de ressignificar o que tradicionalmente está imposto na sociedade e que se caracteriza como sério e/ou sagrado, construindo nesse processo um riso carnavalizado, sem destruir a essência da imagem do que realmente é importante e necessário num segmento social.

2.4 Para além de um ato: os entremezes e a intertextualidade

Todo menino tem seus heróis. Meus heróis estão dentro de casa. São a minha família e pessoas que tomaram parte nos acontecimentos.
(SUASSUNA)

As fontes populares são o cerne das peças *Auto da Compadecida*, *A Pena e a lei* e *Farsa da boa preguiça*, para construí-las, o dramaturgo paraibano recorreu não somente aos folhetos populares, como também a algumas de suas obras anteriores, peças curtas, de um ato, denominadas entremezes. Silviano Santiago, estudioso dessas obras, organizou o livro *Seleta em prosa e verso*, de Ariano Suassuna; destacando as peças que serviram de “entremezes” para as peças maiores mencionadas, além de coletá-las, Silviano as descreve e as comenta, deixando um bom caminho para pensá-las criticamente. Nesse sentido, o crítico afirma que

as peças de Suassuna propõem pensar o brasileiro dentro do ibérico-sertanejo, o texto folclórico, a literatura de cordel que as alimenta trai a influência da colonização ibérica na região equatorial. Unem-se assim no produto literário o desejo de inscrevê-lo em determinado e específico ponto do Nordeste do Brasil (Paraíba, para ser preciso), e ao mesmo tempo, a necessidade de apresentar este ponto como um microcosmo da realidade cultural luso-brasileira, a realidade cultural da civilização latina (2007, p.22).

Nessa direção, é importante destacar que a simplicidade do enredo, a autenticidade e o despojamento artesanal dos espaços cênicos e das personagens, que são livres de preocupações psicológicas, assinalam o engajamento que o dramaturgo mantém com a origem do teatro português,

com os autos de Gil Vicente, bem como o teatro espanhol do período intitulado *Século de ouro* e que “subrepticiamente tem alimentado as obras mais fortes do nosso tempo, como de Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto”, conforme assinala o próprio Suassuna (2007).

De um ponto de vista estético, o teatro de Suassuna encontra poucos paralelos com o teatro contemporâneo; tem-se, no entanto, de afirmar que do ponto de vista das intenções, da intenção criadora, sua obra não se distancia tanto das peças de Jorge Andrade quanto de Gianfrancesco Guarnieri ou Augusto Boal. Seu teatro, moralizante por excelência, reivindica, não tanto uma atitude anárquica-revolucionária, mas antes propõe uma leitura religiosa dos diversos problemas sociais que assolam a região nordestina. O escritor reitera que,

o desequilíbrio social não se encontra tanto resolvido em termos políticos ou ideológicos, mas antes é motivo para a retomada de textos populares nitidamente influenciados pelo credo cristão, por passagens bíblicas, em que o reino dos céus é prometido aos pobres e miseráveis, enquanto os ricos são enviados ao inferno. Dentro dessa visão popular-religiosa, se agiganta a nossa senhora, verdadeira advogada que intercede junto ao seu filho em favor dos humildes (SANTIAGO, 2007, p. 24).

Vida e obra se misturam. A religião, a política e o pensamento crítico em relação à desigualdade social se mesclam e constroem a outra parte de sua obra. Lembrando a importância dessa constituição, Santiago (2007) reitera que a figura de Suassuna está nos poemas, nas peças e nos romances, “é ele os olhos maravilhosos da criança, inocentes e temerosos, deslumbrados, que espreitam acontecimentos que não chega a compreender, mas que, agora, com a experiência da madurez, domina e divulga”.

Os entremezes¹⁰ populares de Suassuna são peças curtas e escritas com fundamento no romanceiro e nos espetáculos populares do Nordeste, são, quase sempre, pontos de partida para criação das peças maiores, de modo que constituem material necessário para o estudo sobre seu trabalho. Exemplo disso, é que os entremezes *O rico avarento* e *O homem da vaca e o poder da fortuna* constituem parte da peça *Farsa da Boa preguiça*; já o entremês

¹⁰ Gênero menor; peça cômica que costuma ser representada entre os dois atos de uma peça.

Torturas de um coração foi núcleo inicial de *A pena e a lei*; bem como *O castigo da soberba* serviu de inspiração para o terceiro ato de *Auto da Compadecida*.



Fig. 16 –Seleta em prosa e verso, de Ariano Suassuna.
Ilustrações de Zélia Suassuna para o entremez
O rico avarento
Rio de Janeiro/RJ, Ed. José Olympio, 2007

O rico avarento, entremez popular, escrito a partir de uma peça tradicional, anônima, do mamulengo¹¹ nordestino traz, em um ato, a história dos personagens *Tirateima* e *O rico*. Dessa forma, está intrínseco em *Farsa da boa preguiça* o entremez e o intertexto, pois há manifestação popular do mamulengo, ocasionando o intertexto e há também uma retomada ao entremez *O rico avarento*.

Nessa direção, destacamos as semelhanças entre as peças nas cenas que seguem de *O rico avarento*, bem como suas relações críticas:

O Rico

Está bem, talvez eu lhe dê emprego! Mas você já sabe como é meu sistema de vida? Já sabe como é o negócio aqui? Quero você para Mestre Sala meu!

Tirateima

Pois está certo, eu fico! Lascado do jeito que eu estou, até emprego de quebrar pedra de bofete me serve!

O Rico

Onde é que você mora?

Tirateima

Na Zona, no “Rói-couro”, na Rua da Carniça!

¹¹ Espécie de divertimento popular em Pernambuco que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos (teatro de marionetes). O povo aplaude e se deleita com o espetáculo, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias (SANTIAGO, 2017).

O Rico

Bom, então vá logo sabendo que eu não dou esmola a ninguém! Não gosto de ter despesa, nem recebendo visita! Pra você saber como é minha lei, aqui, basta que eu lhe diga que não visito a casa da minha mãe pra ela não visitar a minha!

Tirateima

Está bem, a gente vê logo que o senhor é um homem muito bom, muito direito! Agora me diga uma coisa: aqui trabalhava uma preta velha, com o senhor; foi até por ela que eu tive notícia da sua casa. Onde é que anda essa preta velha, que era tão boa?

O Rico

Botei pra fora do emprego, por causa dum pires de farofa que ela quebrou!
(SUASSUNA, 2017, p. 35,36).

Esta cena é semelhante à do terceiro ato de *Farsa da Boa preguiça*. Aderaldo (O rico) oferece emprego à Joaquim Simão (o poeta desempregado) e dita condições, que revelam sua avareza e hostilidade, destacando assim, a crítica do dramaturgo às condições de muitos trabalhadores que sucumbem aos desmandos de patrões usurpadores e remunerações indignas, por necessidade e falta de oportunidade. A frase, “não visito a casa da minha mãe pra ela não visitar a minha!” é repetida pelo personagem Aderaldo (*O rico*), revelando o nível de mesquinharia e avareza do personagem.

Numa fala irônica, Tirateima responde:

Tirateima

Está aí um cidadão decente, um sujeito bom! Não visita a mãe pra ela não visitar a dele, dando despesa, e botou a pobre da negra velha pra fora por causa dum pires de farofa que ela quebrou! Estou arranjado! (SUASSUNA, 2017, p. 36).

O Rico que se definia como uma pessoa que “não dá esmola, não gosta de ter despesas, não recebe visita, e que não vai visitar sua mãe para não ser visitado por ela”, é submetido a provas que explicita tanto sua avareza, como a falta de hospitalidade que dificulta seu relacionamento com os outros. Três vezes batem à sua porta, três vezes recusa a caridade, três vezes é representada, de maneira concreta, a avareza. Já a lei de Tirateima (assinale-se que o uso da palavra lei indica que essas regras de comportamento social se tornam rígidas como leis no áspero meio nordestino) é diferente: “escreveu, não leu, o cacete comeu”. No momento da dificuldade, é à violência que

recorre, como na cena final em que só consegue se salvar dos três Diabos porque começa a dar “chapuletadas” neles, em *Farsa da boa preguiça*, porém, as cenas de vingança são contra o Aderaldo (o rico avarento) e não contra Joaquim Simão.

A forma mais simples de criar o drama é a oposição. Oposição entre personagens, nesse sentido, em relação ao entremez *O rico Avarento*, Santiago assinala que,

no primeiro nível, a oposição entre o patrão e o empregado gera conflito social, ao mesmo tempo que estabelece o choque básico do entremez que é o desacordo entre um coração duro, empedernido, e outro piedoso. No segundo, a oposição se situa no jogo entre o pedido de esmola e a caridade negada. No terceiro nível, bem mais complexo, encontra-se a oposição entre o bem e o mal. O bem aparece de forma implícita, sob a forma de medo, medo de ser levado para o inferno. Porque o rico avarento não conduziu sua vida dentro dos princípios da caridade, portanto deve ser punido. Uma quarta e última oposição podia ainda ser levantada, sendo esta interna ao personagem título: *rico e avarento*. Em qualquer sistema ético ou religioso tal contradição é insustentável. Daí o castigo (2007, p. 51).

Em virtude de ter sua origem em manifestação folclórica, o mamulengo, *O rico avarento* apresenta um desenvolvimento dramático bastante simples. Há o choque entre as personagens que se desenvolve de maneira a conduzir o espectador a uma moralidade, ou seja, a representação teatral tem o fim de alertar o público contra o perigo da avareza, assim como faziam os autos dos jesuítas no Brasil, com a finalidade de catequisar os índios.

Os sucessivos testes a que é submetido *o avarento* tem por efeito aclarar o defeito moral que ele possui. As diversas máscaras do Diabo (a cega, o mendigo, a velha) são as “manhas” dele para se certificar do “pão-durismo” do rico, o castigo só vem depois, quando está mais do que exemplificada a maldade do personagem. Dessa forma,

O rico avarento oscila entre o abstrato e o concreto, fala e a ação, de novo reforçando o desejo de uma moralidade expressa pela filosofia de vida e pelo correspondente comportamento do personagem, tal repetição, entre tantas, dentro da poética de Suassuna, deve ser compreendida pelo espectador, pois a interpretação que este fará do personagem é devidamente circunscrita, limitada, pela lei que veio antes. Sua concepção do texto e da interpretação se assemelha à

desenvolvida no entremez seguinte, *O castigo da soberba* quando Jesus se expressa:

Lá deixei o livro, a Bíblia,
Que ensina a proceder
E a igreja interpretando,
Para erro não haver!
(SANTIAGO, 2007, p.53).

As peças de Suassuna, tanto as curtas quanto as longas, apresentam um esquema ideológico em que a figura principal é a inversão. O *rico avarento* que julgava que “praga não pega em rico não, só pega em pobre”, se vê no final da peça castigado pelos seus atos. Já Tirateima, sempre em “conflito com as reações impiedosas do patrão, escapa da fúria dos Diabos, assim, é possível afirmar que o Mal é condicionado pela situação social do personagem, e ainda, que a ideologia do teatro de Suassuna é a mesma pregada pela religião católica” (Ibidem).

Essa representatividade religiosa que o mamulengo recorre e da qual se originou o entremez *O rico avarento* está próximo ao episódio bíblico *Evangelho de São Lucas, capítulo XVI*, que diz:

19. Havia um homem rico, que se vestia de púrpura e linho finíssimo e banquetear-se cada dia.
20. E um pobre, chamado Lázaro, jazia atirado junto ao seu portão, todo coberto de feridas.
21. Bem gostaria ele de saciar-se com o que caía da mesa do rico! Além disso, os próprios cães vinham lamber-lhe as feridas.
22. Ora, morreu o pobre e foi levado pelos anjos para o seio de Abraão. Morreu também o rico e foi sepultado.
23. Este, das torturas do inferno, vislumbrou Abraão de longe juntamente com Lázaro no seu seio.
24. Então exclamou: “Pai Abraão, tem pena de mim e manda que Lázaro molhe na água a ponta do dedo para refrescar-me a língua, pois sou cruelmente nestas chamas.
25. Respondeu Abraão: “Meu filho, lembra-te que recebeste os teus bens durante a vida, e Lázaro recebeu os males. Agora, porém, ele encontra consolo aqui, ao passo que padeces!” (SANTIAGO, 2007, p.54).

Por outro lado, o personagem Tirateima (na representação do pobre desvalido), caracteriza-se como o amarelinho nordestino que tem ao seu favor a astúcia e a esperteza, características que se reafirmam em João Grilo e Chicó, do *Auto da Compadecida*, os personagens espertalhões de Suassuna, que sabem sobreviver com graça e leveza.



Fig. 17 –Seleta em prosa e verso, de Ariano Suassuna.
Ilustrações de Zélia Suassuna para o entremez
O homem da vaca e o poder da fortuna
Rio de Janeiro/RJ, Ed.José Olympio, 2007

Outro entremez do qual se originou *Farsa da boa preguiça* é *O homem da vaca e o poder da fortuna*, entremez popular adaptado de um folheto de Francisco Sales Arede e de uma peça nordestina para mamulengos, assim como um romance medieval ibérico, ainda hoje cantado no sertão:

1º Cantador (vestido de vaqueiro)

Tem gente por este mundo
que já nasce afortunada
e que, embora passe um tempo
sem poder arranjar nada
chega por trás a fortuna,
vem pegá-la de emboscada.

2º Cantador (vestido de Caçador)

Por isso, conto uma história
que ouvi contar, em trancoso,
de um cantador muito pobre
e, além disso, preguiçoso,
casado com uma mulher
de coração generoso.

1º Cantador

No Sertão, há muitos anos,
numa pequena cidade,
esse pobre residia
já no fim de um arrebalde,
tão cheio de precisão
que causava piedade!

2º Cantador

Com a mulher e dez filhos
o poeta Joaquim Simão
sofria fome e nudeza,
dormindo todos no chão.
Muitas vezes, pra comer,
tinha que pedir o pão!

1º Cantador

Além da grande pobreza,
a preguiça o devorava
e quando a mulher, às vezes,
em trabalhar lhe falava,
ele, todo aborrecido,
dentro de casa, exclamava:

Simão

Trabalhar pra quê, mulher?
Trabalho não me convém!
O que tiver de ser meu,
às minhas mãos inda vem!
Se trabalhar desse lucro, jumento vivia bem!

Eu vejo esses que se matam
para juntar o que é seu.
Quando morrem, deixam tudo:
trabalho, de que valeu?
E há gente por esse mundo
que está pior do eu!

Mulher

É mesmo! É mesmo, meu velho!
Você é quem tem razão!
Mas, então vamos mudar-nos
para outra região.
Pode até ser que a Fortuna
nos dê proteção!
(SUASSUNA, 2007, p.82).

A palavra fortuna, grafada em maiúscula, representa em geral a deusa que traz boa sorte, como nos diz no final “o que nos traz a fortuna” não está se referindo exatamente ao dinheiro. O adjetivo “trancoso” se refere a histórias ou contos populares e foi cunhado a partir do nome de Gonçalo Fernandes Trancoso, autor português do século XVI, cujas histórias tiveram larga difusão oral e escrita no Nordeste (SUASSUNA, 2007, p.106).

Santiago (2007, p.108) afirma que *O homem da vaca e o poder da fortuna* é o entremez mais rico e original do ponto de vista da composição, pois se encontram nessa peça três curtos dramas: *O poder da fortuna* de origem nos folhetos da literatura de cordel, a narrativa *O amor de Clara Menina e Dom Carlos de Alencar* de origem medieval e ibérica e o *Bumba-meu-boi* que é uma manifestação popular típica do nordeste brasileiro em que se combina uma representação dramática com um bailado.

O escritor destaca que a configuração desse entremez está bem próxima à teoria de Augusto Boal, em relação aos espetáculos do Teatro de

Arena, quando propôs e colocou em prática a concepção do ator como coringa, nesse sentido a peça traz a seguinte metamorfose dos atores: 1º Cantador: Dom Carlos: vários personagens no bumba-meu-boi: testemunha. 2º Cantador: caçador: vários personagens no bumba-meu-boi: testemunha. Simão: narrador: rei. Mulher: Clara.

Apenas quatro atores e um outro que é o que representa o papel do rico banqueiro são necessários para compor essa encenação, tem-se, nesse caso, um número reduzido para compor diferentes personagens, dessa forma, a encenação deste entremez requer grande adestramento e maleabilidade por parte dos atores.

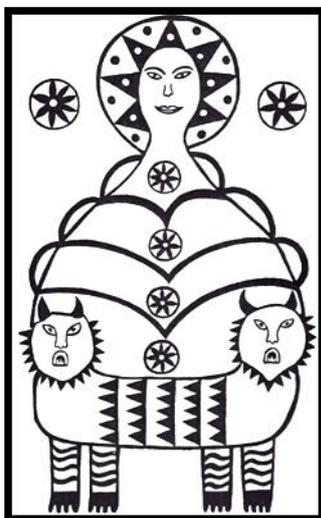


Fig. 18 – Seleta em prosa e verso, de Ariano Suassuna.
Ilustrações de Zélia Suassuna para o entremez
O castigo da soberba
Rio de Janeiro/RJ, Ed. José Olympio, 2007

O castigo da soberba é uma peça em versos. A estrofe usada é a sextilha, que comporta um grupo de seis versos com sete sílabas cada um. Só os versos pares são rimados. Trata-se de uma forma tradicional usada desde os Romanceiros da Idade Média. Esse entremez deu origem ao *Auto da Compadecida*, especificamente a cena do julgamento, e foi escrito a partir de dois folhetos de literatura de cordel do Nordeste, nesse sentido, embora seja uma peça pequena, de acordo com Santiago (2007) *O Castigo da soberba* pode ser dividida em quatro unidades temáticas:

- I. Vida e morte do fazendeiro: riqueza em vida, miséria na morte.

II. A alma no céu: recorre a São Miguel, São Pedro, Jesus, e finalmente, Nossa Senhora. A alma é ajudada ou recusada pelos Anjos e o Diabo (os dois semicoros).

III. Nossa Senhora intervém a favor da Soberba.

IV. O ato da misericórdia.

Na primeira unidade, tem-se uma narração dos acontecimentos feita pelos violeiros, parte inicial da narrativa, momento da construção dos personagens, como se nota no fragmento:

1º Cantador

Agora, passo a contar
o que se passou há tempo,
do castigo da soberba,
que aí fica como exemplo.
foi um caso acontecido:
não é coisa que invento.

Coro

Era um homem muito rico,
tinha honras de barão,
tinha mais de vinte engenhos,
em metal tinha um bilhão,
doze mil vacas paridas
nas fazendas do sertão.

2º Cantador

A mulher deste barão
tinha honras de rainha,
sessenta e cinco criadas
pra lhe servir na cozinha:
parecia inda mais bela
pelos cabelos que tinha.

Coro

Bem conhecido e falado
pelo povo brasileiro,
tanto por bens de raiz,
como fortuna e dinheiro,
não tinha porém, um filho,
para dele ser herdeiro.

1º Cantador

Era grande no respeito
pelos bens que possuía.
Se era grande na riqueza,
era grande em fidalguia,
e se era grande em nobreza,
era grande em soberba!
(SUASSUNA, 2007, p.59).

Há presença fundamental do coro, que se divide em dois semicoros, de um lado os Santos e Anjos, para ajudar a alma, do outro lado, o Diabo, para acusá-la. Os dois semicoros definem, comentam e interpretam as perambulações da Alma.

Jesus

Alma, você bem ouviu
Esta grande acusação!
Acho que, pra defendê-lo
Não vejo um pé de razão!
Abra a sua consciência, faça a sua confissão!

Diabo

Manuel, é tempo perdido!
não tem ele o que dizer,
pois, enquanto andou na terra,
ele só fez ofender!

1º Semicoro

Nunca lhe veio à lembrança
que haveria de morrer!

Alma

Ai, Senhor, se compadeça!
É certo: não quis servir!
Não sei mesmo o que lhe diga,
pois não posso iludir!

2º Semicoro

Está na frente de Deus
e não pode mais mentir!

Jesus

Pelo que você me diz
eu não lhe posso valer,
você me viu morto a fome
e não me deu de comer
você me viu morto de sede
e não me deu de beber!

1º Semicoro

Deus estava pra morrer,
você não foi visitar.
Deus estava na cadeia,
você não foi consolar!

2º semicoro

Mas quando ele o via errado
ia um padre aconselhar!

Jesus

Assim, acho que você
vai cumprir seu triste fado,
pois você não fez na vida
com que purgar seus pecados.

2º semicoro

Nossa Glória só entra
Coração purificado!
(SUASSUNA, 2007, p.64,65).

Assim como no entremez *O homem da vaca*, os cantadores têm a mesma função no início da peça (prólogo), pois eles descrevem o cenário e as características das personagens. Retomando as semelhanças entre esses entremezes de Suassuna e os autos de Gil Vicente, Santiago acredita que há um acordo (e não influência) entre ambos, pois apresentam uma religião compreensiva e humana, em que os defeitos morais são perdoados pela compaixão, onde se assinala que até mesmo Cristo teve seu momento de fraqueza.

Para a análise do *Castigo da soberba*, a leitura do *Auto da alma* talvez não fosse despropositada. Neste, Gil Vicente dramatiza a misericórdia infinita de Deus que, para compensar a Alma das asperezas do caminho e das fraquezas de caráter, resolveu instituir para seu repouso a santa Madre Igreja Lê-se no autor português que a igreja é o lugar “para refeição e descanso das almas que vão caminhantes para a eternal morada de Deus”. Uma diferença básica já se estampa aqui, características que é da religião católica no Nordeste: a misericórdia e o culto à Maria. Tanto no *Castigo da Soberba*, como é claro no *Auto da Compadecida*, a misericórdia é encarnada pela Virgem Maria, graças à generosa e definitiva intercessão que ela faz junto a seu filho, Manuel, em favor da alma. Estamos, pois, diante de um catolicismo que coloca como mediador entre o homem e Deus a figura da Virgem, catolicismo, portanto adocicado pelos engenhos do Nordeste, como talvez dissesse Gilberto Freire (SANTIAGO, 2007, p. 75).

São Pedro dá o seguinte conselho à Alma, depois que ela lembra que ele também traiu o Senhor e foi redimido:

Mas, como você é amigo,
Vou lhe ensinar a maneira:
Recorra a Nossa Senhora,
Que ela é Mãe e padroeira
(SUASSUNA, 2007, p. 77).

O *Castigo da Soberba* é o entremez que compõe o 3º ato de *Auto da Compadecida*, na cena de ambos há um julgamento como se fosse um verdadeiro processo civil armado, com réu, advogada de defesa, promotor público, juiz, e ainda, a mediadora. A alma (*do Castigo*) e João Grilo (*do Auto*) se encontram no banco dos réus, debatendo-se entre a culpa e a salvação, “tal divisão clara entre o bem e mal serve para salientar o aspecto maniqueísta do teatro de Suassuna (do teatro popular em geral) visto que as nuances ético-morais são rejeitadas em favor de uma dicotomia antitética” (SANTIAGO, 2007, p. 76). O que Ariano denominou “ciclo religioso e de moralidade”.



Fig. 19 – Seleta em prosa e verso, de Ariano Suassuna.
Ilustrações de Zélia Suassuna para o entremez
Torturas de um coração
Rio de Janeiro/RJ, Ed. José Olympio, 2007

O entremez *Torturas de um coração* (entremez para mamulengo) foi retomado por ocasião da redação de *A pena e a lei*, tendo como base o teatro de marionetes, Suassuna pode afirmar que ele deve ser encenado como se tratasse de uma representação de mamulengos, com atores caracterizados como bonecos de teatro nordestino, com gestos mecanizados e rápidos.

Retomando o conceito de mamulengos, Azevedo (2011) desvela que são bonecos grandes “manipulados pelos mamulengueiros de dentro de uma estrutura chamada torda, uma espécie de moldura para o brinquedo”. Os bonecos apresentam passagens que são como histórias curtas, acompanhadas de música, executadas por um conjunto de tocadores, e com a intervenção do Mateus, uma pessoa que atua como uma espécie de mediador, articulando as

falas dos bonecos com as do público. Dessa forma, o personagem (mamulengueiro) Manuel Flores inicia a peça:

Manuel Flores

Respeitável público! A história que em breve
irão assistir, ou melhor, observar,
passa-se, como sempre, na terra de Taperoá!
Várias autoridades de critério e responsabilidade
assistiram aos acontecimentos
e sua veracidade poderão atestar.
Agora, os personagens que tomam parte na farsa
à alta sociedade eu vou apresentar.
Aqui vem Benedito. Com ele, Afonso Gostoso,
Afonso, moço delicado, moço suspeito!
As mulheres são loucas por esse moço!
Agora, vem a mais alta patente da terra,
Sua excelência o Senhor Cabo Setenta,
delegado de roubos, capturas, ladrões de cavalo,
da vigilância de costumes e de brigas de galo
(SUASSUNA, 2007, p. 116).

O mesmo personagem conclui a peça, dizendo:

Manuel Flores

Respeitável público!
Termina aqui este doloroso drama,
este empório de riso e de paixão,
essa amostra de rebanho humano,
de seu confuso e triste coração,
à qual se deu o nome tão poético
de *Em boca fechada não entra mosquito*
ou *torturas de um coração*
(SUASSUNA, 2007, p. 157).

A comicidade das ações, dos gestos, das frases, do linguajar expressivo dos personagens, é constante no teatro de Suassuna. Nesse entremez chega a um grau “paroxístico, certamente porque se trata de uma peça inspirada em espetáculo de mamulengo, de marionete, em que os movimentos são mais livres, mais exagerados, mais amaneirados, visto que não se depende da relativa morosidade do corpo humano” SANTIAGO (2007, p.159).

Entre os efeitos cômicos, há uma forte tendência às oposições, às vezes, um pouco chocante, visto que o exagero, a repetição, certamente provocam muitos risos no leitor/espectador. Entre os efeitos cômicos mais evidentes, Santiago destaca:

- a) A apropriação de frases ou expressões de cunho erudito por um personagem que usa fora do contexto e muitas vezes sem sentido.
- b) Constantes trocadilhos: dois vocábulos ou expressões se cruzam semanticamente (Alto! /alto; Ordinário! /ordinário etc).
- c) Erros propositais de informação, ridicularizando certa ignorância pretenciosa: “au revoir” quer dizer “Deus te proteja”, em italiano.
- d) Quiproquó de situação: Benedito entrega para Marieta os presentes dos outros e ganha o seu coração.
- e) Deturpações de expressões eruditas e confecção de uma expressão paralela que se assemelha à primeira apenas pelo som: alferes-queirós (arteriosclerose), infausto do leocádio (enfarte do miocárdio) etc.
- f) Os personagens mais modestos têm os nomes mais nobres e mais compridos, mas em geral estes mesmos nomes terminam vulgarmente: Tirateima José de Carvalho Almeida Tibúrcio, Tinoco Francisco de Lima Machado Graveto da Purificação (2007, p.159).

Além desses recursos, Suassuna recorre sempre a outra característica básica do personagem do anedotário e da literatura popular do Nordeste: a esperteza do amarelinho (como é chamado o sertanejo pobre), que precisa da astúcia para sobreviver, usando todos os recursos linguísticos para convencer, enganar e mentir. Em *Auto da Compadecida*, temos João Grilo e Chicó; em *Farsa da boa preguiça*, temos Joaquim Simão; e em *A pena e a lei* (entremez *Torturas de um coração*), o amarelinho é substituído pelo negro Benedito, levantando novamente as questões raciais, assim como quando trouxe um Jesus interpretado por um ator negro em *Auto da Compadecida*, sempre com comicidade e crítica.

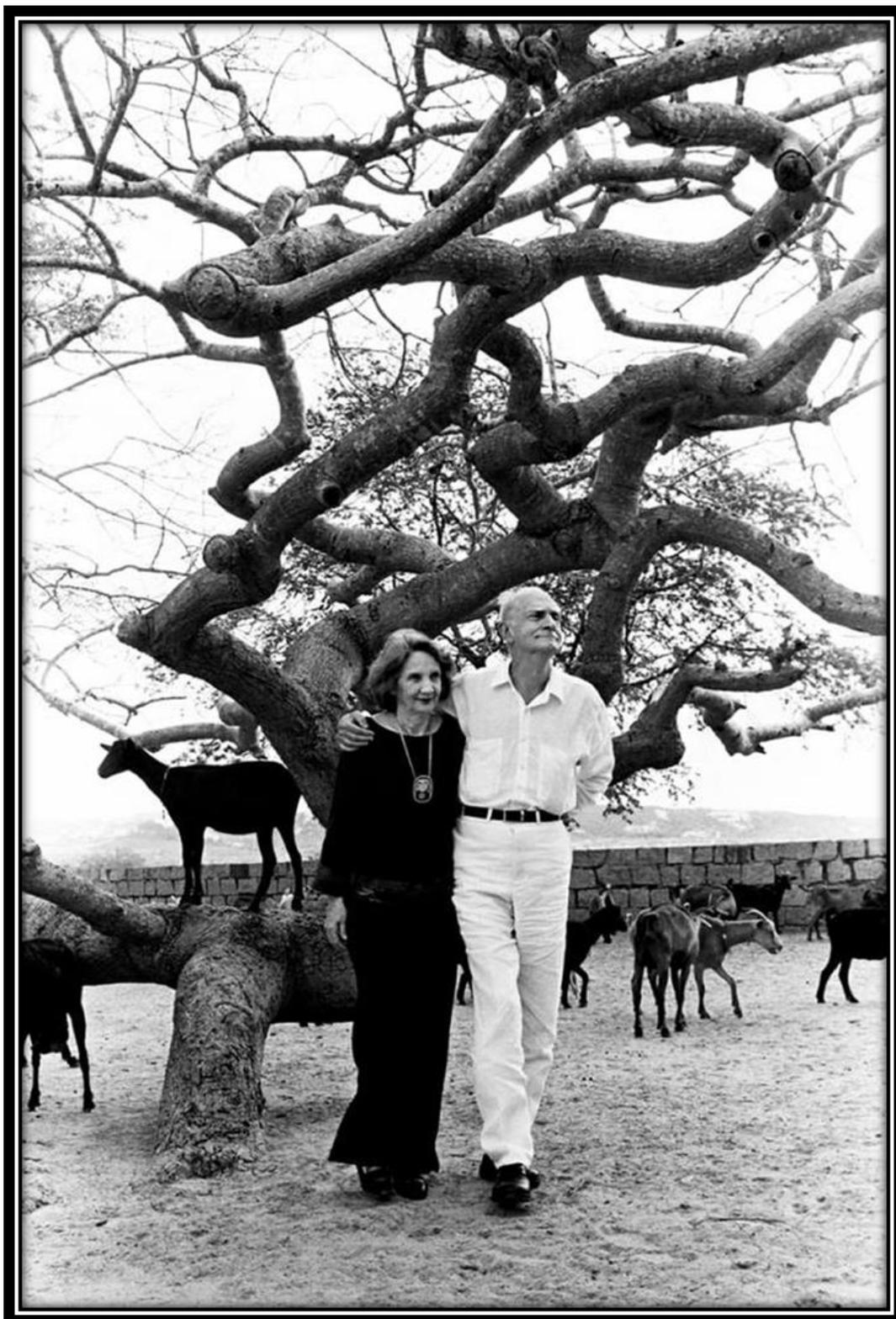


Fig.20- Suassuna e sua esposa Dona Zélia Suassuna esposa e ilustradora de algumas obras de Ariano Suassuna.

Fonte: <https://ogimg.infoglobo.com.br/in/13337343-c0e-4b5/FT1086A/zelia.jpg>
Acesso em 05/03/2017, às 15 horas.

Eu era um homem fechado, inclusive só escrevia tragédias, até eu conhecer Zélia. Eu digo sempre que a impressão que tenho é que depois que eu conheci Zélia minha alma se desatou, vivia trancada com um nó cego e ela desatou esse nó. Suassuna

CAPÍTULO III

AUTO DA COMPADECIDA E A PENA E A LEI: PECADO, CASTIGO E PERDÃO

Os bons vi sempre passar
No mundo graves tormentos;
E para mais m'espantar,
Os maus vi sempre nadar
Em mar de contentamentos.
(LUÍS DE CAMÕES)

3.1 O riso nos espaços cênicos: um mundo de mentiras, sátira e riso

Auto da Compadecida e *A Pena e a lei* são as mais reconhecidas peças de Suassuna, aclamadas pela crítica e com grande aceitação do público, ganharam vários prêmios e trouxeram visibilidade nacional para o dramaturgo; seus temas e elementos típicos, bem como os seus personagens alegóricos, se convergem e se entrelaçam. Os protagonistas, João Grilo, Chicó e Benedito, têm um aspecto relevante em comum e que é gerador da trama e do riso, a mentira. São como os pícaros medievais que estão cercados por um mundo de mentiras, sátira e riso, dentro desse contexto, Horovits (2013, p.10) classifica essas mentiras como “mentiras participativas” e “mentiras de malandro” e revela que elas são ferramentas “férteis de criação do riso e para os contadores de história que se valem dela, para dentro de um amplo universo de possibilidades, garantir uma boa história”. A crítica esclarece que

esse riso e algumas mentiras nos protegem da aspereza do mundo, recriam a realidade, são uma forma única de enfeitar a língua e interpretar o que nos cerca, o que é parte sofisticada e intrigante da literatura. No *Auto da Compadecida*, as mentiras de Chicó são inocentes e vemos que nada lhe acontece, enquanto João Grilo é levado a julgamento, pois suas mentiras prejudicaram outras pessoas. João Grilo não é condenado, mas também não é inocentado. Ele acaba recebendo uma segunda chance por conta da intercessão da Compadecida. Suassuna parece querer representar como o riso e a mentira são a queda e a salvação do homem. A obra toda segue com os pecados dos homens, até eles serem devidamente julgados, mas com misericórdia, pois é como Chicó afirma: “Ele diz ‘misericórdia’, porque sabe que se fôssemos julgados pela

justiça, toda a nação seria condenada”. Suassuna admite que todos os homens são pecadores, tenta mostrar um caminho para a salvação e se vale do riso para ganhar leveza na obra (Ibidem).

Personagens como Dom Quixote, Macunaíma, Lazarilho de Tormes, usam a mentira para escapar da dura realidade em que vivem, a mentira e o riso andam juntos nas obras, marcadas pela constante luta dos personagens para vencer a fome, do mesmo modo que acontece com os personagens de Suassuna. Vale ressaltar que a pobreza dos personagens e a miséria do sertão são alguns dos motivos para a maioria de suas trapalhadas, a pobreza é apenas uma justificativa para suas ações.

Nesse sentido, Suassuna, em sua obra *Iniciação à Estética*, destaca que existe beleza naquilo que é criado do comportamento humano e que faz parte do vasto campo do risível, “uma beleza criada a partir daquilo que no mundo e no homem existe de desarmonioso. Essa desarmonia, a feiura, a torpeza que fazem parte do risível, não podem entrar nele em proporção grande, nem desmesurada, senão sairíamos do campo do riso” (1979, p. 204).

Bakhtin (2010) afirma que “viver a mentira e encarnar essa ideia é a vida representada como se quer, o jogo se transforma em vida real”. Segundo o autor, as obras verbais, que estão dentro da concepção carnavalesca do mundo, vêm de uma literatura cômica que se desenvolveu durante todo um milênio. Também é preciso destacar a literatura cômica latina da Idade Média, que chegou ao seu auge durante o apogeu do Renascimento, com o livro *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdam, e com a obra *Cartas de homens obscuros*, não negligenciando a contribuição da obra de Rabelais, que aproveita o uso da mentira, das imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação das necessidades naturais e da vida sexual para provocar o riso em *Gargantua e Pantagruel*.

Bakhtin dá o nome a essa herança da cultura popular cômica de “realismo grotesco”. Nesta situação, o riso tem uma significação criadora e regeneradora. No *Auto da Compadecida* e em *A pena e a lei*, é possível identificar elementos desse realismo por meio das imagens do enterro do gato, do cavalo bento e na comparação de ritos religiosos feitos para homens sendo realizados em animais.

Em muitos aspectos, o *Auto da Compadecida* nos remete ao *Auto da Barca do Inferno* e ao *Auto da Barca da Glória*, de Gil Vicente, que fazem parte da chamada “Trilogia das Barcas”. Nelas, o dramaturgo português aborda aspectos religiosos como a busca pela salvação e a remissão dos pecados. O autor inclusive manda para o inferno pessoas com comportamentos condenáveis para a sociedade da época, numa forma de crítica social.

O espaço em que as histórias de *A pena e a lei* e de *Auto da Compadecida* se concretizam é o sertão nordestino, sertão que é “terra de ninguém”, “sertão mundo”, sertão amado e odiado. As tramas se desenvolvem num mesmo espaço (cenário) que representa o Município de Taperoá, no Estado da Paraíba (Brasil), 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 da sua produção teatral também. Daí a importância de Taperoá.

No texto inicial da peça *Auto da compadecida*, 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 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 enfatiza 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.

Na obra *Um perfil biográfico*, as autoras Adriana Victor e Juliana Lins (2007) realizam uma importante pesquisa sobre a construção intelectual de Suassuna a partir do espaço que abrange sua infância até juventude, destacando logo de início, a presença do romanceiro de origem medieval, um gênero composto por uma coleção de romances, obras narrativas que podem ser escritas em versos ou em prosa. Uma das cantigas do romanceiro ibérico aprendida e cantada por Ariano Suassuna em Taperoá, durante a infância, é “O romance da bela infanta”, da tradição portuguesa. A letra muda de país para país, de região para região, mas permanece a ideia central, o enredo e, quase sempre, a melodia:

Chorava a infanta
chorava na porta da camarinha
perguntou-lhe o rei seu pai
por que choras filha minha.
(*como é cantado no sertão do Brasil*)

Estava a bela infanta
no seu jardim assentada,
com o pente de oiro fino
seus cabelos penteava.
(*como é cantado em algumas cidades de Portugal*)
(VICTOR/LINS, 2007 p.24).

Outra canção da infância de muitos brasileiros, entre eles os sertanejos, e também de origem ibérica, é a *Cantiga de la Condessa*:

*La Condessa, la Condessa,
língua de França, lei de lanceta
O que quereis,
com a condessa,
que por ela perguntais?
Mandou dizer rei meu senhor,
que das filhas que ela tem,
lhe mandasse a mais moça,*

para eu casar com ela.

*Eu não dou as minhas filhas
no estado em que elas estão;
nem por ouro, nem por prata,
nem por sangue de Aragão
(VICTOR/LINS, 2007 p.24).*

Reproduzia-se também em Taperoá um conto popular, este brasileiro, chamado “A Cabra-cabriola”, que assustava e encantava as crianças a um só tempo. Falava de uma fera que devorava gente pequena e dizia:

Eu sou a Cabra-cabriola,
que come meninos aos pares,
e também comerei a vós,
uns carochinhos de nada
(VICTOR/LINS, 2007 p.24).

E ficou ainda na lembrança de Ariano Suassuna uma canção popular do Brasil que o deixava triste, especialmente depois de saber que se tratava de uma história verídica, ocorrida no Rio de Janeiro.

No largo da Carioca
lá no Rio de Janeiro
deu-se um crime horroroso
que abalou o mundo inteiro.
Gênio Roque e Carlito
mataram Carlos e Paulino
mataram Carlos e Paulino
heróis na flor da idade
[...]

Justiça, senhores da terra!
Justiça mais uma vez.
Trinta anos não é demais
para quem tal crime fez
(VICTOR/LINS, 2007 p.24).

O Sertão é um lugar grandioso. Os olhos se espalham porque sempre há muito para se ver: muita terra, muitas pedras, muita vegetação, muito céu azul-forte, quase o ano inteiro. Aqui e ali, em meio a espaços imensos, lugarejos salpicam a paisagem. São cidadezinhas sertanejas, onde vivem as pessoas do interior do Nordeste do Brasil. Nesses lugares, sempre há uma praça, uma ou algumas igrejas, casas enfileiradas nas ruas que são poucas. Assim é Taperoá, Sertão dos Cariris Velhos da Paraíba. Nos anos 1930, em

uma das casas da vila, um menino passava muitas horas sozinho num quarto grande, onde quatro das cinco camas estavam desocupadas. Elas eram dos irmãos mais velhos, Saulo, João, Lucas e Marcos, que estudavam no Recife, capital do estado vizinho, Pernambuco, e só nas férias voltavam para casa. (VICTOR/LINS, 2007 p.12)

Durante a maior parte do ano apenas a cama de Ariano Suassuna era ocupada, à noite para o sono, de dia para as leituras. Ler deitado seria um hábito que o autor cultivaria por toda a vida. A cada página lida, um pedacinho dela era arrancado e levado à boca. Nascia então um legítimo “devorador de livros”. Suassuna sempre chamou Taperoá de “minha terra”, porque este é um nome que se dá a lugares onde vive a família, onde há a sensação de estar-se em casa e, especialmente, é como se chama aquele pedaço do mundo de que gostamos mais do que todos os outros. Existem duas formas de se contar o tempo que o dramaturgo morou na cidade: entre seis e dez anos de idade, ele pouco saía da vila sertaneja; e dos dez aos 15 ainda estava lá a sua casa, que era também de sua mãe e de seus irmãos, mas o colégio interno, no Recife, era onde passava a maior parte do tempo.

As histórias de *Auto da Compadecida* e de *A pena e a lei* têm como espaços cênicos a cidade de Taperoá, com se confirma nos trechos abaixo.

Em *Auto da Compadecida*:

ENCOURADO

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

MULHER

É mentira!

JOÃO GRILO

É não, é verdade. Três dias passei...

MANUEL

Em cima de uma cama, com febre, e nem um copo d’água lhe mandaram. Já sei, João, todo mundo já sabe dessa história, de tanto ouvir você contar.

JOÃO GRILO

Mas eu posso? Me diga mesmo se eu posso! Bife passado na manteiga para o cachorro e fome para João Grilo. É demais!

[...]

SEVERINO

Não, não gosto de matar frade que dá azar. Vá embora. (O Frade sai.) E chega agora a vez do excelentíssimo senhor padeiro desta cidade de **Taperoá**, que terá a súbita satisfação de morrer ao lado de sua excelentíssima mulher safada.

PADEIRO

Antes de morrer, tenho um pedido a fazer
(SUASSUNA, 2008, p.117, 119).

Em *A pena e a lei*:

MARIETA

Muito bonita essa história de trabalho e solidão,
mas nunca vi motorista sozinho aqui no Sertão:
vai sempre uma moça ao lado,
a serviço do patrão.

(Repete os dois últimos versos e depois formaliza-se)

Então é o senhor? Como vai o senhor, senhor Pedro?

BENEDITO

Que negócio é esse? Você conhece Pedro?

MARIETA

Conheço, vim da serra no caminhão dele, quando vim para
Taperoá!

BENEDITO

Você não disse que não conhecia Marieta? Marieta conhece
você!

(SUASSUNA, 2003, p.42).

Taperoá não somente é o espaço cênico, como também a cidade em que Suassuna montou pela primeira vez a peça *Torturas de um coração* (entremês de *A pena e a lei*), sobre esse evento, o dramaturgo descreve que essa encenação trouxe-lhes um descanso, um alívio para o momento violento, pois o riso estava presente na peça:

Em 1951, escrevi , e montei eu mesmo em Taperoá, com acompanhamento musical de orquestra composta de três pífanos e três tambores (o zabumba ou terno de Seu Manuel Campina) uma peça para mamulengos, um entremês popular chamado *Tortura de um Coração* ou *Em boca fechada não entra mosquito*, cujos personagens eram alguns tipos fixos do mamulengo nordestino, Vicentão, o valente, cabo setenta, o “quengo” negro Benedito. Os outros dois, Marieta e Pedro, pertenciam a meu mundo sertanejo mítico, que, de certa forma, com o outro se confunde, e é por isso que foram batizados com nomes de Pedro (Pedro de Águeda, um dos muitos homens de caminhão que dele fazem parte e justamente célebre, com

Pierre Nogueira, Papagaio, Seu Joca Mota, Chico de Filipa) e de Marieta (a primeira mulher fatal, terrível sedutora de homens, de que minha imaginação infantil cuidou). Com as preocupações e problemas espirituais em que andava mergulhado naquela época, a peça foi um descanso na violência, um descanso que foi proporcionado por esta outra face do caráter sertanejo, o riso (SUASSUNA, 2003, p.42).

De acordo com Silva (1994) a cidade do interior paraibano, funciona como signo ideológico de três sentidos principais: representação de pequena cidade sertaneja, conservadora dos costumes e tradições; afirmação do caráter regional da obra bem representativa do Nordeste; e interferência biográfica do autor, já que a cidade faz parte de sua história pessoal, onde passou a infância e estudou as primeiras letras.

A composição de *A pena e Lei* divide-se em três atos, respectivamente, denominados “A Inconveniência de Ter Coragem”, “O Caso do Novilho Furtado” e “Auto da Virtude e da esperança”. Por esse espaço, desfilam tipos representativos da vida social sertaneja como o mamulengueiro, o amarelo esperto, o retirante, o tocador de pífano, além de outros tipos sociais como o padre, o policial, a prostituta e o patrão explorador, que encarnam as faces da realidade social pelos traços físicos, psíquicos e morais. Desse modo, constata-se a preocupação de Suassuna em retratar tipos que estejam relacionados ao seu mundo, a sua cultura, e a sua história.

Em *A pena e lei* tudo é estabelecido engenhosamente, desde a escolha das personagens às articulações dos atos, condensando o linguístico, o ideológico e o cômico para que a temática da vida se revele através das fragilidades humanas. Para isso, as rubricas são acompanhadas de variadas indicações cênicas esclarecedoras das falas das personagens, a fim de alcançar um campo de múltiplos sentidos, pelas múltiplas vozes em permanente interação. Esse movimento gera tensão entre as personagens que disputam o amor de Marieta (Benedito e Cabo Rosinha), fazendo com que o interlocutor desate em gargalhadas, haja vista a situação embaraçosa que se apoia no discurso entre o xingamento e o disfarce. Benedito, na sua atuação, subverte o sentido do texto ao gosto do falar do povo com trocadilhos e entonações que acentuam defeitos comuns do homem, como a mentira, a malícia, a hipocrisia e a maldade (SILVA, 1994, p. 06).

No primeiro ato de *A pena e a lei*, as personagens caracterizadas como marionetes, apresentam-se no palco ao som de um terno de tambores e pífano,

a cena se inicia com *Cheiroso e Cheirosa*, personagens fundamentais, que se comunicam com o público em estilo pomposo e eloquente, semelhante ao utilizado nos espetáculos populares (mamulengo), anunciam a peça:

CHEIROSO

Atenção respeitável público, vai começar o espetáculo! [...]

CHEIROSA

Vai começar o maior espetáculo músico-teatral do Universo! [...]

CHEIROSO

O incomparável drama tragicômico em três atos!

CHEIROSA

A excelente farsa da moralidade!

CHEIROSO

A maravilhosa facécia de caráter bufonesco soberbamente denominada...

CHEIROSA

A pena e a Lei!
(SUASSUNA, 1975, p. 32-34).

No segundo ato, as personagens se apresentam em um meio termo, entre boneco e gente, com gestos mecanizados, grosseiros e desgraciosos, esse ato assemelha-se ao ato anterior, com a entrada dos narradores Cheiroso e Cheirosa, que esclarecem a razão pela qual as personagens devem imitar bonecos:

CHEIROSO

Os atores fingiram de bonecos, porque a história foi escrita com esse cunho popular do mamulengo nordestino. Agora, porém, representarão como gente, mas imitando bonecos, para indicar que, enquanto estivermos aqui na terra, somos seres grosseiros, mecanizados, materializados. Tire o mamulengo, Cheirosa! (SUASSUNA 1975, p. 88).

No terceiro ato, Cheiroso vai ao palco no papel de Cristo que julga os homens e é julgado. Nesse ato os personagens não são mais bonecos, mas gente que interage, que engana e é enganada. Elas morrem e são obrigadas a relatar o falecimento do personagem anterior, em tom paródico, usando a linguagem médica:

JOAQUIM

Você, que estava em Taperoá quando eu cheguei, sabe me dizer se eu morri?

JOÃO

Morreu.

JOAQUIM

Morri de quê?

JOÃO

Morreu de fome, Joaquim.

JOAQUIM

De fome? Que morte mais besta! Que morte sem imaginação?

JOÃO

Você já viu retirante morrer de outra coisa?

JOAQUIM

É, mas eu bem que podia ter tido uma morte mais elegante!

JOÃO

Você queria bem uma morte por cansaço intelectual?

JOAQUIM

Era! Cansaço intelectual, angústia, uma coisa assim!

JOÃO

Pois não tem conversa não, morreu foi de fome!

JOAQUIM

Mas não me deram comida no posto homem?

JOÃO

O mal foi exatamente esse. O íntimo de suas entranhas, chamejante e calcinado, recebeu a presença alimentar, e, quando o primeiro resquício passou pelo piloro, houve um dramático apelo, que, partindo do fígado, teve incrível ressonância, desde o interior das arcadas superciliares às anfractuosidades mais resistentes da cintura pelviana, a chamada pélvis anfracta. O sistema ósseo sofreu uma contração aguda e povoada de vibrações, os pulmões se contraíram, expelindo a seiva da vida que caminha em suas artérias, e, antes que lhe prestassem qualquer socorro, você esticou a canela.

JOAQUIM

Estiquei!...

(SUASSUNA, 1975, p. 187-189).

A comicidade reside na transferência dos signos utilizados no diagnóstico médico para os dizeres da personagem da peça, que,

praticamente, constrói um laudo pericial sobre a morte de Joaquim. Apesar da *causae-mortis* ser extremamente séria, objeto de reflexão de toda uma estrutura social, para a personagem, é “morte sem imaginação”, uma vez que o fato de morrer de fome é visto como um problema comum no mundo sertanejo, em face das circunstâncias climáticas e sociais que afetam as camadas mais pobres daquela população. Morrer de fome é fato cotidiano em regiões que vivem da mão de obra braçal, da produção rural escassa e da imprevisível regularidade das chuvas. Logo, essa forma de morrer representa uma “morte idiota”, sem elegância, sem novidade, morte em vida, morte associada à própria situação dos indivíduos, que, por outro lado, vivem sem direito a uma vida digna por consequências de planos governamentais ruins e das consequências da seca (SILVA, 1994).

Em relação às semelhanças textuais de *A pena e a lei* e *Auto da Compadecida* nas cenas do julgamento do terceiro ato, o dramaturgo antecipa a crítica e as responde através das vozes dos narradores:

CHEIROSA

Pois vão dizer que você não tem imaginação e que só sabe fazer, agora, o *Auto da compadecida*.

CHEIROSO

Isso é fácil de resolver: na próxima peça, em vez do personagem ser sabido é besta, e, no terceiro ato, em vez de tudo se passar no céu, se passa no inferno. Aí eu quero ver o que é que eles vão dizer! (SUASSUNA, 1975, p. 141).

Os aspectos religiosos das peças estão fortemente marcados por cenas em que os personagens experienciam os paradoxos entre bem e o mal, a fé e a razão, o pecado e o perdão, sensações que transcorrem em espaços de transição, marcadamente nas cenas do julgamento, onde se decide quem vai para o céu, quem vai para o inferno e quem volta para a terra. Dessa forma, a igreja católica (centro da cidade de Taperoá, centro de quase todas as cidades brasileiras) é o local onde começam tais dilemas. No final, tudo se resume a perdão e esperança.

Cheiroso e Cheirosa preparam o público para a cena em que todos morrem e Cristo se configura num “juiz” :

CHEIROSO

Muito bem, respeitável público! Afinal de contas, seja pela porta da frente, seja por portas travessas, o fato é que a justiça se faz! E se é possível ver isso agora que nós somos cegos, quanto mais depois, quando tivermos bons olhos pra enxergar! É de certa forma o que quero dizer, ao anunciar que, agora, vamos representar como gente! E, modéstia à parte, desta vez eu entro diretamente no jogo para representar o papel de Cristo!

CHEIROSA

Deixe eu fazer o papel dele, deixe!

CHEIROSO

Eu digo, não! Você não é mulher, Cheirosa?

CHEIROSA

Mas eu quero, eu sou estrela, eu sou vedete!

CHEIROSO

Não pode ser não!

CHEIROSA

Então eu não entro mais nessa porcaria desse terceiro ato e como ninguém sabe meu papel, estrago o espetáculo!

CHEIROSO

Ah, não faça isso não! O terceiro ato é ótimo, Marieta tem um papel maravilhoso nele!

CHEIROSA

O papel é grande?

CHEIROSO

É enorme! Você fala muito, aparece muito!

CHEIROSA

Ah! Então eu quero! Mas eu quero lhe avisar uma coisa: nesse seu terceiro ato tem Cristo?

CHEIROSO

Tem.

CHEIROSA

E ele se passa no céu, é?

CHEIROSO

É por ali por perto! [...]

CHEIROSA

E a morte dos personagens?

CHEIROSO

Eu vou apagando esta luz aqui: cada vez que apago, é um morto. Agora me diga uma coisa: você acha que eu convenço, como Cristo?

CHEIROSA

Era o que faltava! O Cristo veio como carpinteiro, que era uma coisa melhor, ninguém acreditou que ele era filho de Deus, quanto mais aparecendo como dono de mamulengo! [...]

CHEIROSO

Então vamos fazer o seguinte: eu deixo este manto aqui, se ninguém me levar mesmo a sério, eu lhe faço um sinal e você coloca o manto em meus ombros. Um manto é sempre um manto: dá ideia de importância e dignidade. Assim, pode ser que me ouçam! Muito bem, respeitável público! Com essa providência para o espetáculo, vamos ver se consigo acentuar extraordinária significação da virtude da esperança. Sempre me impressionou a tremenda importância que se dá ao desespero! Está certo, mas, se é assim, se o desespero é coisa tão grave, a esperança deve ser algo de virtude maravilhosa, pois é o contrário dele. Foi este o assunto que escolhi para dar ideia de que é o absurdo e o disparate do mundo....

(SUASSUNA, 2003, p. 141).

Nessa cena mesclam autor/narrador e narrador/personagem, esse personagem representa diversas vozes na peça. Em suas falas, critica a infraestrutura social precária do país, revelando uma visão crítica do contexto social, diante dos esquemas geradores das diferenças de classes que causam a desigualdade social.

Nesse sentido, podemos nos aproximar de uma interpretação dialética, superando o caráter mecanicista das que geralmente predominam. Algumas das tendências mais vivas da estética moderna estão empenhadas em estudar como a obra de arte plasma o meio, cria o seu público e as suas vias de penetração, agindo em sentido inverso ao das influências externas.

3.2 Alegoria, sociedade e política em *A pena e a lei*

O riso é a sabedoria, e filosofar é aprender a rir.
Sem a liberdade de rir, de caçoar e fazer humor,
não há progresso da razão.
(GEORGES MINOIS)

Já no título *A pena e a lei*, Suassuna delinea a alegoria contida na peça, pois retoma o tema central do teatro medieval: justiça e misericórdia, colocando em evidência dois mundos opostos e dependentes um do outro; a pena, nesse caso, representa o lado oprimido, e a lei, que representa o opressor (FIEDLER, 2010). A palavra *pena* carrega vários significados no contexto da peça, dentre eles, o sofrimento causado pela seca no sertão, ocasionado pela morte do personagem Joaquim, representação de um retirante.

Saí, com alguma coisa, com aquele dinheirinho conseguido, etc., como você sabe. Mas o dinheiro durou pouco. Não arranjei trabalho em Campina. Disseram que, perto de Patos, eu podia me empregar na estrada que estão fazendo. Fui pra lá, e nada! Aí, minha história tornou-se igual à de qualquer retirante. Passei toda espécie de miséria, comendo o que me davam e bebendo a água que encontrava. Fui ficando fraco, fraco, vivia com a vista escura. Vi que estava perto de morrer: procurei um padre para me confessar, não sabia mais onde me encontrava. Então, me deu aquela vontade de morrer em casa. Tomei a estrada, comecei a andar, e desmaiei. Quando acordei, Chico de Filipa estava parado com o caminhão, junto de mim (SUASSUNA, 1975, p.153-154).

Identificamos nessa cena o triste cenário em que o retirante nordestino é submetido, não somente ao sofrimento em ser obrigado a abandonar sua terra, mas às peripécias que precisa passar em busca de trabalho e melhores condições de vida. Nessa direção, a palavra *pena*, revela o seu sentido de piedade, solidariedade com o sofrimento do povo que é condenado pelas leis e pelo capitalismo cruel. O que se confirma na fala do Benedito:

VICENTÃO

Elas (as companhias estrangeiras) são muito poderosas, têm prestígio com o governo.

BENEDITO

Por que não tomam vergonha e não organizam um governo melhor? Em vez disso vamos pegar os vaqueiros, os moradores, os trabalhadores de enxada, e montar nas costas deles! O mundo que eu conheci foi uma cavalhada: os grandes comerciantes de fora, montados nos de dentro; os de dentro, nos fazendeiros; os fazendeiros, nos vaqueiros, os vaqueiros nos cavalos!

VICENTÃO

E os cavalos?

BENEDITO

Esses montam no chão: o que significa que um vaqueiro está somente dois graus acima do chão e um acima das bestas de carga!

(SUASSUNA, 1975, p.153-154).

Esse posicionamento da personagem Benedito baseia-se no círculo vicioso da sociedade capitalista que se organiza em uma relação de padrões exploradores e empregados explorados. Ele expõe a esfera ideológica que separa cada vez mais os homens tanto pela desigualdade econômica como pela desigualdade cultural, na medida em que os desfavorecidos, considerados “bestas de carga”, não têm acesso ao conhecimento para refletir sobre sua real condição, conseqüentemente, não enxergam a injustiça a que estão submetidos (SILVA, 1994).

Por fim, Fiedler (2010, p.43) analisa que “a palavra *pena* é usada no sentido de instrumento do ato de escrita, que implica um projeto autoral, que dá voz ao povo nordestino e promove a conscientização do povo sobre seu próprio destino”, quando Suassuna, na fala de Cheiroso (representando Jesus Cristo no terceiro ato), coloca as seguintes indagações:

Vale a pena fazer parte da vida, sabendo que a morte é inevitável? Vale a pena ser mergulhado nesse espetáculo turvo e selvagem, sabendo que o mal assim marca o sol do mundo? Vale a pena viver, sabendo que a vida é um dom obscuro, que nunca será inteiramente entendido e captado em seu sentido enigmático? Estão vocês dispostos a aceitar o mundo, sabendo que o centro dele é essa Cruz? Que a vida importa em contradição e sofrimentos, suportados na esperança? Você acha que valeu a pena? Se pudesse escolher, viveria de novo?

Dentro dessa perspectiva imagética da vida e da morte, não há como não trazermos para discussão as ideias de Walter Benjamin (1984) para tratarmos de alegoria, pois ele situa esse conceito em um espaço de grande importância. Os estudos benjaminianos percorrem várias áreas do conhecimento, tais como: Filosofia, Sociologia, História e Crítica Literária. Através das teses propostas por este autor podemos inferir conceitos consideráveis para analisar a arte e o fluxo da história. No livro *Origem do drama barroco alemão*, ele discute entre outras coisas, a concepção de alegoria, e projeta esse princípio em um ponto de destaque até então

concedido somente ao símbolo.

Essas duas formas literárias, símbolo e alegoria, localizam-se em um espaço diferente. A nova máxima proposta por Walter Benjamin (1984) faz parte do mundo moderno e se incorpora ao barroco. O estudioso procura entender que a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita (Ibidem, p. 184). Segundo o autor, o cerne da visão alegórica é

a exposição barroca, mundana, a história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior a significação tanto maior a sujeição a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre *physis* e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica (Ibidem, p. 188).

Significação e morte amadurecem conjuntamente, sobretudo, em se tratando de um espaço alegórico. O olhar alegórico é uma visão melancólica do mundo e, ao mesmo tempo, transmuta em um mesmo espaço, elementos que irão compor uma escrita apaixonante; ela seria, portanto, o divertimento melancólico. A era clássica não a visualizava da mesma forma, muito pelo contrário, simplesmente a excluía (OLIVEIRA, 2016).

Percebe-se que a alegoria não possui limites textuais, tendo em vista o seu jogo com os sentidos. É muito comum o uso da personificação e da prosopopeia para criação do texto alegórico. Podemos evidenciar isso em *A pena e a lei*, pois os personagens apresentam-se como bonecos para dramatizar as atitudes humanas. A leitura de uma obra alegórica pode ser feita pela intertextualidade, a fim de identificar os sentidos dos símbolos que compõem o texto.

A pena e a lei é realizada sob um espaço teatral que constrói uma arquitetura alegórica da vida humana, amparada pelas inversões carnavalizadas de Bakhtin. “A alegoria assume um caráter universalizante na inter-relação entre os três níveis que movem a sociedade: o moral, o civil e o religioso” FIEDLER (2010, p.86).

Essas cenas nos remetem também às questões que Candido trabalhou em sua obra *Literatura e Sociedade* que nos remete à seguinte reflexão: “qual

a influência exercida pelo meio social sobre a obra de arte?” ou “qual a influência exercida pela obra de arte sobre o meio?”. A primeira consiste em estudar em que medida a arte é expressão da sociedade; a segunda, em que medida é social, isto é, interessada nos problemas sociais (2010, p.28).

Assim, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais. É difícil discriminá-los, na sua quantidade e variedade, mas pode-se dizer que os mais decisivos se ligam à estrutura social, aos valores e ideologias, às técnicas de comunicação. O grau e a maneira por que influem estes três grupos de fatores variam conforme o aspecto considerado no processo artístico. Assim, os primeiros se manifestam mais visivelmente na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; os terceiros, na sua fatura e transmissão. Eles marcam, em todo o caso, os quatro momentos da produção, pois: a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio. Como se vê, não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação interhumana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito. Este caráter não deve obscurecer o fato da arte ser, eminentemente, comunicação expressiva, expressão de realidades profundamente radicadas no artista, mais que transmissão de noções e conceitos. Neste sentido, depende essencialmente da intuição, tanto na fase criadora quanto na fase receptiva (CANDIDO, 2010, pág. 31).

Nesse sentido, Suassuna aborda também uma situação muito comum em nosso país, a prostituição, um tipo de profissão que em alguns casos, especialmente na região nordestina, provoca a subalternidade da mulher pobre sertaneja, que sucumbe às suas necessidades e se vende para garantir o sustento da família, muitas vezes, essa prostituição ocorre de forma criminosa, pois as envolvidas são menores e não têm a menor noção do que está acontecendo com o próprio corpo, são vítimas de pedofilia e de agressões físicas e psicológicas.

PEDRO
Marieta! Madalena!

MARIETA

Pedro! Então agora você me chama Madalena? Esse era meu nome de moça pobre da serra, e eu não o trocaria por nenhum outro! Mas a dona da pensão em que fui parar disse que isso era nome de mocinha e trocou-o por Marieta. É melhor me chamar assim. Todas as noites eu saía com minhas companheiras. Maria da Glória era Glorinha, Maria de Lurdes, Lurdinete, Maria das Graças, Graciete, um bando de Marias de nome trocado, obrigadas a parar em quatro lugares: a casa, a pensão, o hospital e o cemitério!

VICENTÃO

Deixe de fazer drama, que lá em Taperoá nem hospital tem!
(SUASSUNA, 2003, p.163).

Na fala de Marieta observa-se a perda de identidade ao ser obrigada a trocar de nome (Madalena por Marieta) e mudar seu estilo de vida por causa da pobreza: *Esse era meu nome de moça pobre da serra, e eu não o trocaria por nenhum outro! Mas a dona da pensão em que fui parar disse que isso era nome de mocinha e trocou-o por Marieta.* Ressalta também os nomes das companheiras *Maria da Glória era Glorinha, Maria de Lurdes, Lurdinete, Maria das Graças, Graciete, um bando de Marias de nome trocado,* voltando ao sentido religioso, o autor chama a atenção para o significado do nome *Maria*, provocando certo desconforto, pois são prostitutas que têm o mesmo nome da Mãe de Jesus. Percebemos a tristeza e o saudosismo no canto de Marieta:

MARIETA

Vida, sono e tentação,
morte, amor e fogo vão
nesse mundo de que cheguei:
eis a marca, eis o brasão
de gasto e dissipação
do amor que te dediquei.
Sensação de tempo e morte,
desgaste, pobreza e sorte
foi o que nele encontrei
meu insone mal de amor,
travo, sossego e furor,
suma de quando afrontei.
Tudo agora já passado,
não mais recomeçarei.
Ou será que, além da morte,
vem comigo esse suporte
cujo inventário julguei?
Não sei, nem tu mesmo sabes,
pois, como a vida, não cabes
nos roteiros que tracei!
(SUASSUNA, 2003, p.162).

Podemos relacionar também a personagem Marieta (Madalena) à Maria Madalena, por meio da passagem bíblica do Novo Testamento, pois a personagem bíblica sofreu as agruras e os preconceitos que Marieta relata, embora a bíblia não mencione que Maria Madalena fosse realmente uma prostituta, ela precisou ser “curada” de seus pecados para ser aceita na sociedade, com intersecção de Cristo. É o que se observa no texto:

Após ser mencionada no episódio em que foi curada por Jesus tornando-se uma de suas seguidoras e mantenedoras, Maria Madalena reaparece no episódio que envolve a morte e ressurreição de Cristo. O apóstolo Mateus registra que Maria Madalena estava entre as mulheres que tinham seguido Jesus desde a Galiléia, e que acompanharam a crucificação (Mateus 27:55,56; Marcos 15:40). O apóstolo João também escreve que em determinado momento, Maria Madalena era uma das mulheres que “*estavam em pé, junto à cruz de Jesus*” (João 19:25). Quando José de Arimatéia se encarregou de sepultar o corpo de Jesus, o evangelista Marcos nos informa que Maria Madalena e Maria, mãe de Jesus, ficaram observando onde o punham (Marcos 15:47). Mateus relata que ela e a outra Maria estavam “*assentadas defronte do sepulcro*” (Mateus 27:61). No domingo da ressurreição, Maria Madalena foi juntamente com as outras mulheres visitar o sepulcro de Jesus com a intenção de ungir seu corpo (Mateus 28:1; Marcos 16:1; Lucas 24:10). É possível que ela tenha sido a primeira a chegar ali (João 20:1). Além disso, também somos informados de que Jesus apareceu primeiramente a ela após a ressurreição (Marcos 16:9; João 20:14) (<https://estiloadoracao.com/quem-foi-maria-madalena/>).

Ainda nessa cena, como retrato de muitos municípios brasileiros, o personagem Vicentão lembra a precariedade da Saúde pública ao dizer “Deixe de fazer drama, que lá em Taperoá nem hospital tem!”. Vivemos num país em que os governantes não têm como prioridade a organização e eficiência do sistema de saúde, o mesmo ocorre na educação. Destacando que o que ocasiona essa ineficiência é a sonegação fiscal de grandes empresas e a corrupção, negando ao povo o retorno de impostos que pagam com sacrifício, em serviços essenciais.

Nesse sentido, Ariano Suassuna põe em evidência os ignorados pelo poder público, em sua obra vemos uma população muito pobre, sem condições de ter uma vida digna e amparada socialmente. Uma constante de sua criação teatral é a preocupação em discutir a relação entre a arte e a realidade pelos

efeitos cômicos, recorrendo a personagens-tipo e a procedimentos linguísticos, em que vários textos e situações se entrecruzam.

3.3 Os donos do mamulengo: *entre bonecos e gentes*

A *pena e a lei* é composta por três atos, no primeiro, intitulado “A inconveniência de ter coragem” os personagens encenam como se fossem mamulengos, caracterizados como bonecos, com gestos mecanizados e rápidos. Ariano Suassuna afirma, na didascália, que no segundo ato “O caso do Novilho furtado”, os atores já representam num “meio-termo entre bonecos e gente, com caracterização mais atenuada, mas ainda com alguma coisa de trôpego e grosseiro, que sugira a incompetência, a ineficiência, o desgracioso, que a despeito de sua condição espiritual, existe no homem” (2003, p.27).

“Cheiroso e Cheirosa” se apresentam nos três atos, como se fossem os donos do mamulengo, ora bonecos, ora gente, orientando a trama e levando o espectador a interagir com a história. Nesse sentido, Santos (1979) destaca que a estruturação da peça coincide com a estruturação dramática do mamulengo, “obedecendo a um sistema de pequenas peças ou passagens, entremeadas por números de dança e improvisações feitas pelo apresentador, sem qualquer preocupação de causalidade entre elas”.

De acordo com Azevedo (2011, p. 18), as apresentações se organizam no entorno de uma estrutura, conhecida como “torda” ou “empanada”, que delimita o espaço em que o Mamulengo ocorre: à sua frente fica a audiência (público, espectadores) e no seu interior os folgazões¹², que manipulam os bonecos em punho. Na Zona da Mata em Pernambuco, o Mamulengo é considerado uma brincadeira, tal como o cavalo-marinho, o maracatu, o coco-de-roda, a ciranda, o pé-de-parede. Essas brincadeiras servem como divertimento para a população que, em períodos distintos, e por meio de diferentes formas de engajamento, participam das apresentações na região.

¹² O termo “folgazão” foi utilizado como forma de designar a pessoa que brinca dentro da torda, podendo este “folgazão” ser ou não um dono de Mamulengo. Entre os participantes da brincadeira, entretanto, esses termos são utilizados de diferentes maneiras, em contextos variáveis, podendo se referir, também, aos tocadores ou ao Mateus, sendo impossível delimitar, de forma rígida, as diversas nomeações existentes para cada participante do brinquedo (AZEVEDO, 2011).

Uma peça de Mamulengo pode apresentar vários cantos, que assumem a mesma função da música circense, combinando texto e música. A música é uma forma de atingir os sentimentos e sensações e marca a entrada e saídas dos personagens, nos momentos de emoção e suspense. “A escrita, a música e a representação têm como objetivo atingir sentimentos de ódio e vingança, piedade, ternura, melancolia, tristeza, sempre num embate entre o bem e o mal, adquirindo inteligibilidade ética através de uma leitura marcadamente maniqueísta” (SILVA, 2003, p. 95,96).

Dos cantos adotados na peça, Suassuna orienta,

Algumas letras são populares anônimas e outras do autor[...]. No espetáculo, podem ser cantados, o que é preferível, ou somente recitados, caso se resolva deixar de lado o terno de tambores e pífanos e a música. Na primeira hipótese, os cantos devem ser pelo menos baseados nas *solfas* dos cantadores nordestinos. Quanto ao cenário, quando o pano abre, representa o mamulengo: quatro estacas formando, no palco, quadrilátero, pregado nelas, um pano que vai quase até o peito dos atores, com os dizeres ‘Mamulengo de Cheiroso, Ordem, Respeito e Divertimento’. O *terno* tem atacado a introdução antes de o pano abrir. Cheiroso e Cheirosa entram, cada um por um lado do palco, dançando o xaxado. Ao mesmo tempo, os outros atores aparecem dentro do mamulengo, cantando e dançando (2003, p.28, 29).

A música está ligada à mímica, explicitando o enredo da peça, compondo sua teatralidade. Suassuna explica ter preferência “pelo canto à palavra recitada”, pelo seu poder de persuasão. A moral dos atos está implícita nas canções, é o que se observa nesse canto do primeiro ato:

CHEIROSO

A vida traiu rosinha,
traiu Barrote também.
Ela trai a todos nós,
quando vamos, ela vem,
quando se acorda, adormece,
quando se dorme, estremece,
que a vida é morte também.

CHEIROSA

Os três procuraram tanto
sua coragem provar!
Perdeu-se a pouca que tinham
e a mulher, pra completar.
Provei que é inconveniente

ter fama de valente,
difícil de carregar!
(SUASSUNA, 2003, p.82).

O Mamulengo não pode existir sem a música e sem a dança, o público é incentivado a participar, de forma constante e ativa, permitindo completar, o que os bonecos muitas vezes apenas sugerem. Requer-se, portanto, uma imensa interação boneco/plateia, que não se torna difícil por conta do incrível poder de improvisação e capacidade imaginativa que tipifica os mamulengueiros. Por isso, sendo um teatro do improviso, do repente, depende visceralmente do público assistente que alimenta a vertente de criação que sai do mestre, passa para o boneco e atinge o público.

Como em tantas outras manifestações artísticas da cultura popular nordestina, o Mamulengo revela de modo singular a rica expressividade do dia-a-dia do povo da região. Através dos bonecos, o povo se identifica com suas alegrias e suas tristezas, com seus temores e sua capacidade de fé, com seus tipos matreiros e seus elementos repressores, com o esmagamento de seus direitos e sua ânsia de liberdade. O Mamulengo tem, realmente, um extraordinário poder de sintetização e revelação estética dos anseios mais ardentes do povo nordestino, não obstante, a precariedade de seus recursos disponíveis, quer técnicos, quer mesmo estéticos ou de escolaridade. Guardando elementos vinculados à tradição dos folguedos ibéricos e sendo remanescentes dos espetáculos da *Commedia dell'Arte*, o Mamulengo baseia-se na improvisação livre do ator (mamulengueiro). Conquanto tenha um roteiro básico para a história, que não é escrita, os diálogos são criados no momento mesmo do espetáculo, de acordo com as circunstâncias e com a forma de reação do público. Arranca personagens e temas de um mundo ao qual é sujeito, submisso e pelo qual é explorado, transpondo-os, em transfiguração muito própria, para um mundo onde sua voz, anseios e vontades são ouvidos. Isso tudo na intenção maior de provocar o riso, que gerando a folgança, o alívio, o divertimento, atua como elemento catártico e de grande comunicabilidade (<https://formasanimadas.wordpress.com>).

O Mamulengo é um fenômeno vivo, dinâmico, em constante processo de mutação, de transformação. Sendo de natureza dramática enquanto folguedo, possui possibilidades consideravelmente mais amplas de incorporar os fatos culturais do cotidiano, e de absorver inclusive, outros folguedos por meio do seu processo de representação centrado na teatralização do mundo

que o cerca, levando à cena os “brinquedos”, as contradições, costumes e tradições da comunidade onde subsiste.

A separação entre o ator e o público, onde o primeiro encontra-se no palco (para representar e transmitir uma história) e o segundo na plateia (para ouvir) estabelece, na visão de Boal (2005), uma relação opressiva e, ao mesmo tempo, passiva, instituindo uma distinção polarizada de papéis, na qual os atores profissionais são instigados a falar e o público, a quem o escritor chama de “não-atores”, deve ouvir. Essa lógica inspirou o autor na formulação dos princípios e da metodologia que fundamentam o *Teatro do Oprimido* e que busca, justamente, desestruturar essa relação polarizada, incentivando a interação entre ator e espectador, ampliando a capacidade de influência do público (os “spect-atores”) na representação teatral. A plateia torna-se, com isso, sujeito ativo, participando da construção da linguagem do teatro. Rompe-se, pelo menos em cena, a distinção entre atores e não-atores.

O espetáculo do Mamulengo tem sua estruturação dramática repousando no constante apoio musical dos instrumentistas, verificando-se sua participação, nas cenas de danças, nas cantorias, nas brigas, determinando muitas vezes o ritmo e o clima do espetáculo. À altura da qualificação dos instrumentistas o espetáculo cresce em participação, sendo a música executada ao vivo, muitas vezes criada de improviso em cima da cena que está sendo apresentada.

Os músicos do mamulengo recebem o nome de “instrumenteiros”, “batuqueiros” ou “tocadores”, esses nomes foram criados a partir dos instrumentos que tocam, são eles, fole de oito baixos, triângulo, ganzá e zabumba. Dessa forma, tem-se: “O Tocador”: instrumenteiro que toca o “fole de oito baixos” (acordeon) principal instrumento do conjunto. “O Triangueiro”: tocador de triângulo. “O Ganzazeiro”: que toca o “ganzá” (pequeno tubo de flandre com seixos ou sementes no interior). “O Bombeiro”: tocador de zabumba (bombo) (<https://formasanimadas.wordpress.com>).

A estruturação dramática no Mamulengo obedece a um sistema de pequenas peças ou passagens não escritas, entremeadas por números de danças e improvisações feitas pelo apresentador. Na realidade as passagens (cenas) se constituem em motivos ou pretextos para dar lugar a determinado personagem atuar. É um espetáculo de estruturação arbitrária, as passagens

acontecem de modo independente, sem qualquer preocupação de ligação lógica entre si. De uma maneira geral, o espetáculo acontece englobando vários tipos de passagens. Podemos citar algumas delas:

Passagens-Pretexto: em que tudo se resume ao boneco que aparece, diz alguns gracejos, cumprimenta o público, canta uma *loa* e sai. A intenção visível não é narrar, nem interpretar um personagem qualquer numa situação determinada. É simplesmente, o boneco que, por sua força, se impõe na cena, independentemente de um sentido lógico para sua aparição.

Passagens-Narrativas: que, de modo versegado e à maneira das métricas repentistas, um ou dois bonecos narram fatos, acontecimentos ou histórias imaginárias.

Passagens-de-Briga: de constituição amplamente arbitrária, onde aos bonecos são permitidos, e só a eles sendo possíveis variados jogos de movimentação guerreira e onde são submetidos a verdadeiras provas de resistência artesanal dado ao grande número das pancadarias e violentas contorções que são típicas dessas passagens. Estas são, talvez, as de incidência mais numerosa nos espetáculos de Mamulengo.

Passagens-de-Dança: servem primordialmente como recurso dos mais utilizados, e por vezes até de uso abusivo, para ligação entre as diversas passagens que compõem o espetáculo. Nelas têm participação ativa os instrumenteiros e os bonecos-dançarinos.

Passagens-de-Peças ou Tramas: São as que, do ponto de vista da estruturação formal do espetáculo de teatro, podemos considerar como pequenas peças, às vezes aproximando-se de comédias, outras vezes de moralidades e farsas, ou ainda de autos religiosos e sátiras sociais (<https://formasanimadas.wordpress.com/mamulengo-o-teatro-de-bonecos-popular-no-brasil-fernando-augusto/>)

AZEVEDO (2011) adverte que definir o Mamulengo não é uma tarefa simples, cada tentativa de conceituação mobiliza elementos distintos presentes na trajetória histórica e nas formas de expressão dessa manifestação cultural nos vários contextos em que ela ocorre, a identidade do Mamulengo não é constituída por um conjunto fixo de elementos, mas objeto de constantes ressignificações, mobilizando um amplo conjunto de atores sociais, contextos e relações.

A brincadeira integra a programação de eventos de cultura popular, que está presente em apresentações que se assemelham a um teatro de bonecos, pois ajuda a animar festas municipais e regionais, adentrando gradativamente o universo das escolas. Cada contratante e cada contexto, podem demandar uma performance diferenciada dos mamulengueiros, que

adaptam histórias e personagens, alteram a configuração dos integrantes do brinquedo e o tempo de duração das apresentações, atualizando as formas de expressão dessa prática cultural. O mamulengueiro é um artista popular, um homem do povo, que através de seus bonecos, representa esse mesmo homem. É um artista do riso, sua principal preocupação e recompensa é o riso. Sua maior escola é a vida, é nela que busca os temas que são desenvolvidos nos espetáculos.

Por isso, no espaço cênico construído em *Auto da Compadecida* e *A pena e a lei*, Ariano Suassuna molda personagens a partir do mamulengueiro, instigando o riso, mediante situações sócio-políticas e econômicas calamitosas, que devem emergir como provocações em aberto. É preciso reconhecer que esse riso se estabelece como um ato ligado ao que é não oficial da sociedade, ou seja, ao âmbito dos discursos ou atitudes que, de algum modo, fogem do paradigma e da convenção, endossando a tese de que o desvio e o indizível fazem parte da existência e da resistência, e, ao contrário do sério, eles subvertem o limite da crítica, sustentando-se pelo efeito cômico.

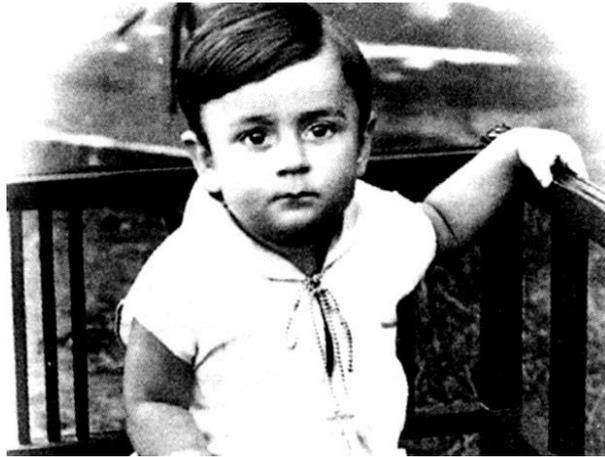


Fig.21 – Foto de Ariano Suassuna ainda bebê, época em que seu pai faleceu assassinado.



Fig.22 – Foto de Ariano Suassuna na fase adulta.



Fig.23 – Foto de Ariano Suassuna em sua casa em Recife/PE, na qual viveu 60 anos de sua vida, o seu pequeno museu armorial.

CONCLUSÃO

O efeito cômico é uma característica fundamental do teatro de Ariano Suassuna, pois nas peças investigadas ele toma um percurso que segue daquilo que parece inocente à mordaz crítica sociocultural, política e econômica do país. Nessa direção, o riso toma um lugar de destaque, quando se lembra que o espetáculo teatral pressupõe a presença do espectador, que deverá experimentar o contato com o mundo da fantasia, aquele que se constrói no palco. Podemos afirmar que o riso que as cenas provocam no público é o efeito de elementos cômicos articulados na linguagem cênica, capaz de transformar em crítica social aquilo que está ignorado pelo Estado de direito e poderes constitucionais.

Os efeitos cômicos são aspectos fundantes na obra de Ariano Suassuna, pois a provocação do riso pelo discurso literário é também agraciada com a simpatia e a admiração do espectador, principalmente quando se faz o uso do risível para alcançar objetivos críticos. Assinala-se, assim, uma característica própria do riso, a liberdade de rir como forma de propor uma discussão sobre verdades preestabelecidas, engendrando, dessa maneira, novas possibilidades de pensamento. O riso seria, dessa forma, um meio de propiciar a mudança e, de acordo com a situação, o progresso da razão.

Ao entrarmos no texto de criação do dramaturgo Ariano Suassuna, identificamos marcas de uma brasilidade inconfundível, já que mergulhamos numa cultura popular atraente e forte, que nasce numa região com extremas necessidades, o sertão. O aspecto metafórico da linguagem, que satiriza a situação política; a relação dominante-dominado, consequência do capitalismo vigente; bem como o problema da fome e do preconceito racial, são elementos construtores da realidade, mas que a ficção faz do público um coparticipe, independente do lugar e da época em que vive.

Nas peças analisadas, o dramaturgo atualiza formas populares muito tradicionais, numa dimensão cômica que subverte o sistema literário e imprime um valor maior à cultura popular. Dentro dessa dimensão, o riso se estabelece sustentado por diversos efeitos que, às vezes, torna-se trágico, diante dos dramas humanos e sociais expostos. No lastro desse riso, voltamos o olhar aos seus aspectos históricos, em um percurso que atinge às novas teorias. Nessa

direção, foi crucial buscar Aristóteles (1981), que diz que “o homem é o único animal que ri”, e Bergson (2004), ao afirmar que “o homem é o único animal que faz rir”, além de Jan Bremmer e Herman Roodenburg (2000, p. 181), ao defender a ideia de que “o humor e o riso são transculturais e anistóricos”.

Desse modo, reavaliando as teorias contemporâneas em torno do efeito cômico e do riso, recorreremos a Renones (2002), que afirma que 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” (p. 171).

Nesse sentido, podemos destacar que Suassuna elabora uma obra cômica que questiona o sistema social, que corrompe e maltrata o homem, sonhando-lhe, assim, o direito a uma vida plena e digna. Nas peças que escolhemos, emergem questões, que através da temática religiosa, suscitam o riso, mas um riso sem alienação, um riso politizado. As ideologias do dramaturgo paraibano engendram os discursos das peças, trazendo o riso numa perspectiva humanizadora, nessa inversão demonstra a necessidade de correção das situações geradoras de desigualdade social, articulando, assim, uma ação que possa integrar o homem ao seu meio, de forma mais justa e igualitária.

No decorrer da pesquisa, identificamos a inter-relação entre teatro e cultura popular, o que possibilitou o aprofundamento na análise dos textos de criação, aspectos que contribuíram significativamente para o estudo das relações entre o teatro e a sociedade. Nessas relações, há lugar para 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. Nesse sentido, Suassuna (2008) declarava que almejava “um teatro trágico e cômico, vivo e vigoroso como nosso romanceiro popular, um teatro que se possa montar, sem maiores mistérios, até nos recintos de um circo”.

O riso, articulado numa perspectiva de transformação social, fortalece a historicidade e a crítica sociocultural e existencial nos textos analisados, pois o efeito cômico, ao mesmo tempo em que faz rir, ele pode fazer o espectador chorar. Desse modo, o teatro cômico, para ser atual e popular, deve ter uma

preocupação constante com os problemas e angústias do povo, pois a boa comédia precisa objetivar um riso comprometido com a realidade, e não apenas um riso para aliviar as tensões cotidianas do homem.

Em *Farsa da boa preguiça e Auto da Compadecida*, a sátira desconstrói concepções sociais hipócritas e retrógradas. Por meio dos personagens *Joaquim Simão e João Grilo*, destaca-se o tom farsesco, pois ele é a marca característica de ambas as personagens, podendo qualificá-las, do ponto de vista estrutural, em arquetípicos (santos e demônios) e típicos, (o avarento, o preguiçoso, o astucioso, o mentiroso). Tal aspecto revela também que os personagens divergem da ideia de sertanejo triste e conformista; são alegres, vibrantes, que reagem às suas condições, 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 usam para sua própria sobrevivência.

Outra questão que o dramaturgo articula é a existência de dois “Brasis”, relacionando as dicotomias de um país em constante contradição: “o Brasil do povo e daqueles que ao povo são ligados, pelo amor e pelo trabalho”. E o Brasil que é descaracterizado, dominado e corrompido pela ordem social injusta e pela mídia. O dramaturgo 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, e que foram subjugados por famílias de poderosos coronéis, que possuem terras e almas por vastas áreas do Brasil.

Dessa forma, o escritor, imbuído talvez do espírito de resistência, desenvolve um trabalho de representação dos marginalizados, tais como os pobres que sofrem com os mandos e desmandos de seus patrões, com uma remuneração injusta; do mesmo modo, o homem e a mulher do sertão, que lutam a cada dia para vencer a seca. O que se confirma não é apenas uma consciência política, mas, sobretudo, uma consciência social, fazendo de sua criação um instrumento de denúncia às injustiças e às desigualdades.

A incursão pela vida do dramaturgo, destaca a dor pela perda do pai, assassinado devido a intrigas políticas, isso nos permitiu compreender como se transfigurou um drama existencial em arte, capaz de reconectar o escritor com

a matéria de sua escrita. Dessa forma, o tema *morte* incorre em seus poemas, romances e peças teatrais, nos quais vida e arte se mesclam e resultam numa obra com traços autobiográficos.

A relação entre morte e riso é muito presente: “bater as botas”, “passar para o outro lado” ou, de forma medíocre, morrer, causam algumas das cenas mais engraçadas e importantes das peças. Gil Vicente utilizou a ideia do mundo após a morte para criar o *Auto da Barca do Inferno*. A obra se desenvolve em um grande julgamento dos mortos, Ariano Suassuna atualiza o imaginário sobre o julgamento das almas. No último ato das peças *Auto da Compadecida* e *A pena e a lei*, os personagens mortos recebem a visita de um ajudante do demônio, que prepara todos para a chegada do “encorado” (o Diabo, segundo a crença nordestina, vestia-se como um vaqueiro), avisando que aquela é “a hora da verdade”.

Em *A pena e a lei*, *Auto da compadecida* e *Farsa da boa preguiça* a morte é tratada de forma trágica e, ao mesmo tempo, satírica; nesses enredos, muitos personagens morrem. Nas duas primeiras, eles são submetidos a um julgamento, cujo juiz é Jesus Cristo; em *Farsa* a morte é considerada um castigo pela soberba e avareza dos antagonistas. Porém, as peças defendem a ideia de 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 é capaz, por si só, de absolver todos os pecados, consequências de seu cotidiano exigente e de sua luta pela sobrevivência.

A religião, a política e o pensamento crítico, em relação à desigualdade social, se misturam e constroem a outra parte da obra do dramaturgo. Santiago (2007, p. 108) reitera que a figura de Suassuna está nos poemas, nas peças e nos romances, “é ele os olhos maravilhosos da criança, inocentes e temerosos, deslumbrados, que espreitam acontecimentos que não chega a compreender, mas que, agora, com a experiência da madurez, domina e divulga”.

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 por meio das obras de Ariano. O Romanceiro é fonte profunda de tudo que escreve e de suma importância para o entendimento de sua poesia, bem como do teatro e do romance. São princípios que norteiam sua criação artística e a concepção de arte que dá

peso ao seu projeto estético. O dramaturgo demonstrava habilidade e maestria em analisar e selecionar aquilo que é produzido pelos cantadores, trovadores e artistas populares, pois suas obras estão repletas de elementos míticos, tais como, a Caetana (a morte que está sempre a nos espreitar) e personagens do imaginário cristão como a Compadecida, Jesus e o Diabo, e até mesmo a Paixão de Cristo, revelando o caráter popular e cristão do Sertão.

A cultura popular nasce de um grupo marginalizado e subalterno, por suas condições étnicas, econômicas e sociais. Dessa forma, não seria leviano afirmar que essa cultura, à medida que se mantém e se fortalece, por meio de suas gerações, mesmo em condições precárias e sem incentivos, traz em sua essência, o grito desse povo que quer ser visto e ouvido. Um grito de protesto, que somente por meio de sua arte é possível. É nesse solo politizado e contestador da cultura popular que emerge a obra do dramaturgo paraibano. A investigação identificou a grande preocupação do autor com os problemas sociais, causados pela desigualdade, bem como pelo descaso político e pela natureza rude de sua região; nas peças, destaca-se uma aguda crítica a esses impasses, mas o faz através dos efeitos cômicos, um riso que leva à reflexão. Dessa forma, podemos afirmar que suas temáticas ultrapassam a dimensão do regional, tornando sua obra popular e universal.

O rico avarento e O homem da vaca e o poder da fortuna constituem parte da peça *Farsa da Boa preguiça*; o entremez *Torturas de um coração* foi núcleo inicial de *A pena e a lei* e *O castigo da soberba* serviu de inspiração para o terceiro ato de *Auto da Compadecida*. Compreendemos que os entremezes foram o ponto de partida para a criação de peças maiores e mais contundentes, ricas também pela intertextualidade que ocorre com as fontes populares, como a literatura de cordel, o mamulengo, e também aos autos de Gil Vicente.

Auto da Compadecida e *A Pena e a lei*, são textos que apresentam temas e elementos típicos, bem como personagens alegóricos que se aproximam das características da cultura nordestina, incluindo elementos que estão no imaginário popular. As histórias têm como espaço cênico a cidade de Taperoá, no interior da Paraíba, onde Suassuna passou boa parte de sua vida, começou a estudar e vivenciar a cultura sertaneja; dessa forma, nota-se a interferência biográfica do autor, além da representação da pequena cidade

sertaneja, conservadora dos costumes e tradições. Por esse espaço, desfilam personagens representativos da vida social sertaneja, como o mamulengueiro, o amarelo esperto, o retirante, o tocador de pífano, além de outros tipos sociais como o padre, o policial, a prostituta e o patrão explorador, que encarnam as faces da realidade social pelos traços físicos, psíquicos e morais.

O aspecto religioso está fortemente marcado por cenas em que os personagens experienciam os paradoxos entre o bem e o mal, a fé e a razão, o pecado e o perdão, sensações que transcorrem em espaços de transição, marcadamente nas cenas do julgamento, onde se decide quem vai para o céu, para o inferno ou volta para a terra. Dessa forma, a igreja católica (centro da cidade de Taperoá, centro de quase todas as cidades brasileiras) é o local onde começam tais dilemas. No final, tudo se resume a perdão e esperança.

Em *A pena e a lei*, a alegoria já se inicia no tema “justiça e misericórdia” que nos remete ao medievalismo, numa demonstração dos paradoxos humanos e sociais. A palavra *pena* indica o oprimido, e a *lei*, o opressor. Assim, no transcorrer da peça, observamos os elementos que reiteram essa ideia inicial, situações em que o protagonista Benedito se encontra num círculo vicioso de uma sociedade capitalista e massacrante, que se organiza em uma relação de patrões exploradores e empregados explorados. Expõe, dessa forma, a esfera ideológica que separa cada vez mais os homens, tanto pela desigualdade econômica quanto pela desigualdade cultural, na medida em que os desfavorecidos não têm acesso ao conhecimento para transformar o meio em que vive.

Suassuna, portanto, atribui a voz àqueles que são ignorados pelo poder público, personagens sem condições de ter uma vida digna e amparada socialmente. Para alcançar o objetivo proposto, o dramaturgo lança mão de efeitos cômicos, recorrendo sempre a *personagens-tipo*, bem como à procedimentos inerentes ao discurso literário e à linguagem cênica, técnica que tornou possível cultivar o riso no espectador, diante de dramas bastante conhecidos pela sociedade brasileira naquelas décadas do Século XX.

REFERÊNCIAS

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

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

_____. **História de cordéis e folhetos**. Coleções Histórias de Leitura. Campinas: Mercado das Letras, 1999.

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

ARISTÓTELES. Poética. In: Aristóteles, Horácio, Longino. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1981.

ALAVARCE, CS. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. <http://books.scielo.org>.

AZEVEDO, Débora Silva de. **Nas redes dos donos da brincadeira**: um estudo do Mamulengo da Zona da Mata pernambucana. Orientadora: Claudia Job Schmitt. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, 2011.

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

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

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

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre a significação da comicidade**. São Paulo/SP, editora Martins Fontes, 2004.

_____. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. Traduzido por Ivone Castilho Benedetti. São Paulo/SP, Ed. Martins Fontes, 2004

BENOÎT, Denis, **Literatura e engajamento, de Pascal a Sartre**. Traduzido por Luiz Dagobert de Aguirra Roncatri, Ed. Da Universidade do Sagrado coração, Bauru/SP, 2002.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, ed. Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

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

BOLOGNESI, MF. **Circos e palhaços brasileiros.** São Paulo: Cultura Acadêmica; São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BONFIM, Manuel, **América Latina: males de origem.** Rio de Janeiro, Topbooks, 1993.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do Mamulengo: O teatro popular do Nordeste.** São Paulo, Ed. Companhia nacional, 1996.

BORNHEIM, Gerd A. **O sentido e a máscara,** São Paulo/SP, Ed. Perspectiva, 1992.

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

_____. **Literatura e resistência.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

_____. **A personagem.** São Paulo: Ática, 1985

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

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Traduzido por Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

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

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

_____. **Dialética da malandragem.** In: O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

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.

CARVALHAL, Tania Franco e COUTINHO, Eduardo F. **Literatura Comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil; relações e perspectivas**. Vol. 6. 5a Edição. Rio de Janeiro: Ed. Global, 1997.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6a edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIMITROV, Eduardo, **O Brasil dos espertos, uma análise da construção social de Ariano Suassuna como criador e criatura**. São Paulo/SP, Ed. Alameda, 2011.

DUTRA, SUASSUNA, Adília Suassuna, Raimundo, Natércia. **Uma estirpe sertaneja: genealogia da família Suassuna**. João Pessoa/PB, A União Editora, 1993.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Traduzido por Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIOT, T. S. **Ensaio: Tradição e talento individual**. São Paulo: Art. Editora, 1989.

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

FIEDLER, Elizabeth dos Santos. **O teatro como metáfora e alegoria da vida: A pena e a lei, de Ariano Suassuna**. Dissertação de mestrado em Literatura e crítica literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2010.

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**. Traduzido por Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

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

HOMEM, Mayla Souza Cruz. **Pecado, Castigo e Redenção em A pena e a lei, de Ariano Suassuna**. Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/SP, Mestrado em Literatura e crítica literária, 2010.

HOROVITS, Michelle Barbosa. **A mentira e o riso na obra Auto da Compadecida, de Ariano Suassuna**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em em Literatura (Mestrado) – Universidade de Brasília Instituto de Letras – IL, 2013.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. Traduzido por Eduardo Brandão, São Paulo/SP, Ed. Martins Fontes, 2013.

JUNIOR, Benjamim Abdala, **De voos e ilhas**, São Paulo/SP, Ed. Ateliê, 2ª edição, 2003.

_____ **Literatura, história e política, literaturas de Língua Portuguesa no século XX**, São Paulo/SP, Ed. Ateliê, 2ª edição, 2007.

_____ **Literatura comparada & relações comunitárias hoje**. São Paulo: Ateliê editorial, 2012.

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

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

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

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

MATOS, Geraldo da Costa. **O riso e a dor no *Auto da Compadecida***. Rio de Janeiro, Edufes, 2004, p. 165 e p. 170.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Traduzido por Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo, Editora UNESP, 2003.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes, **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo/SP, Ed. Palas Athena, 2002.

OLIVEIRA, Thainá Aparecida Ramos de. **Sociedade e política em fazenda modelo: novela pecuária**, de Chico Buarque. Dissertação apresentada ao programa de Mestrado e doutorado da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), 2016.

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**, São Paulo/SP, Ed. Ática, 1989.

PAVIS, P. (2010). **A Encenação contemporânea: origens, tendências e perspectivas**. São Paulo: Perspectiva.

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

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

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

RABETTI, Beti, **Teatro e comicitàs: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios**, São Paulo, Ed. 7Letras, 2005.

RAMALHO, Fabíula Martins. **Ariano Suassuna: um pensador no teatro brasileiro**. Dissertação de Mestrado da Universidade de Brasília, 2012.

REIS, Lívia 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.

ROODENBERG, BREMMER, Herman, Jan (orgs.) **Uma história cultural do humor**. Traduzido por Cynthia Azevedo e Paulo Soares, Rio de Janeiro/RJ, Ed. Record, 2000.

RODRIGUES, Reila Márcia Borges. **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 (Mestrado) – Universidade do Estado de Mato Grosso, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, 2013.

_____ **A preguiça boa e a preguiça-coisa, o ócio criador do artista, em Farsa da boa preguiça**, de Ariano Suassuna. Revista Athena Vol. 08, nº 1, ISSN: 2237 – 9304, Cáceres/MT, 2015, p.126.

_____ **Literatura, arte e cinema: confluência das artes nos filmes Romance e O Auto da Compadecida**, de Guel Arraes. Revista Alêre, ISSN: 2176-1841, ano 08, vol. 12, nº 02, Cáceres/MT, UNEMAT editora, 2015.

_____ SILVA, Agnaldo Rodrigues da. (org) **Manifestações da cultura popular nas peças o Santo e a porca**, de Ariano Suassuna e Pedro

Andrade, a Tartaruga e o Gigante, de José Mena Abrantes. Revista Ecos, ISSN: 2316-3933, ano XI, vol. 17, nº 02, Cáceres/MT, UNEMAT editora, 2014.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo, ed. Companhia das letras. 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____ **Introdução à análise do teatro.** São Paulo: Martins Fontes Fontes, 1998.

ROUBINE, Jean-Jacques, **A linguagem da encenação teatral.** Traduzido por Yan Michalski, Rio de Janeiro/RJ, Ed. Zahar, 1998.

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,** São Paulo/SP, Perspectiva, Ed.1993.

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

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

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

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos.** Rio de Janeiro, Ed. Funarte, 1979.

_____ **Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil.** In: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. No. 9. Belo Horizonte: Minas Gráfica, 1980.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.** Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SARRAZAC. J.P (org.); NAUGRETTE, C. [et al.] **Léxico do Drama Contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. **O teatro mato-grossense: história, crítica e textos,** Cáceres/ MT, Ed.UNEMAT, 2010.

_____ **Projeção de mitos e construção histórica no teatro trágico,** Campinas/SP, Ed. RG, Cáceres/ MT, Ed.UNEMAT, 2008.

SILVA, Agnaldo Rodrigues da. ENEDINO, Wagner Corsino (Orgs). **Do texto à cena – entre o teatro grego e o moderno teatro brasileiro**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2014. A construção da personagem no teatro e no cinema em *Auto da compadecida*, de Ariano Suassuna. Reila Márcia Borges Rodrigues e Agnaldo Rodrigues da Silva, p.205.

SILVA, Ermínia. **As múltiplas linguagens na teatralidade circense**: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. 2003, 286 p. Tese de doutorado – departamento de História do Instituto de filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003.

SILVA, Rivaldete. **Recursos cômicos em A pena e a lei de Ariano Suassuna**: personagem e linguagem. João Pessoa: FUNESC, 1994.

SPIVAK, Gayatri Chakravosty. **Pode o subalterno falar?** Traduzido por Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte/MG, Editora UFMG, 2010.

STEINER, George. **Qué es literatura comparada?** (Discurso inaugural – Universidade Oxford, 1994).

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

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

_____ **Auto da Compadecida**, Rio de Janeiro, Editora Agir, 7ª edição, 1971.

_____ **Almanaque armorial**, Org. Carlos Newton Junior, Rio de Janeiro Ed. José Olympio, 2008.

_____ **A pena e a lei**, Rio de Janeiro, Editora Agir, 4ª edição, 2003.

_____ **Farsa da boa preguiça**, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 10ª edição, 2013.

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

_____ **O santo e a porca**, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 28ª edição, 2013.

_____ **Seleta em prosa e verso**, Silviano Santiago (Org.), Rio de Janeiro, Ed. José Olympio, 2007.

_____ **Um plagiário confesso**. Diário da Noite, 27 de abril de 1957.

_____ **Iniciação à Estética**. Recife, Universitária. 1979.

_____ **A pedra do reino**. Ed. J. Olympio, 1976.

TAVARES, Braulio, **ABC de Ariano Suassuna**, Rio de Janeiro/RJ, Ed. José Olympio, 2007.

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

_____ **O grande teatro do mundo**. Em Cadernos da Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, 2000.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. Leituras Brasileiras: **Itinerários no Pensamento Social e na Literatura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

VICTOR, LINS, Adriana, Juliana, **Ariano Suassuna, um perfil biográfico**, Rio de Janeiro/RJ, Ed. Zahar, 2007.

WHITE, Hayden. O Texto Histórico como Artefato Literário. IN: **Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. 2^a. ed. São Paulo: EDUSP, 2001

WEBGRAFIA

www.blogspot.com

www.portaldoservidor.go.gov.br

www.tokdehistoria.com.br

www.barradascomunicacao.wordpress.com

www.artenapedrapolida.blogspot.com.br

www.baralhoarmorial.files.wordpress.com

<https://ogimg.infoglobo.com.br/in/13337343-c0e-4b5/FT1086A/zelia.jpg>

<https://tokdehistoria.files.wordpress.com/2014/08/ariano-saulo-joao-lucas-e-marcos.jpg>

http://s2.glbimg.com/mPiQ5uk7OW24AzLI7zQnFeB4XQ4=/620x465/s.glbimg.com/jo/g1/f/original/2014/07/22/ariano_bebe_acervo_pessoal.jpg

<http://4.bp.blogspot.com/-yJ77hNz94w0/U-GssXoladI/AAAAAAAAAPkQ/s2DUBa9Wp4Y/s1600/suassuna.jpg>

<https://estilodoracao.com/quem-foi-maria-madalena/>

<https://formasanimadas.wordpress.com/2010/08/09/mamulengo-o-teatro-de-bonecos-popular-no-brasil-fernando-augusto/>

APÊNDICE

CRONOLOGIA

Esta cronologia foi compilada por Braulio Tavares e Carlos Newton Júnior (escritores e amigos pessoais de Suassuna), a pesquisa mescla fatos históricos e pessoais da vida do dramaturgo, do período que compreende 1913 até 2007. Essa coleta torna-se importante para complementar o nosso trabalho, pois descreve fatos históricos que redirecionaram a vida da família Suassuna. É importante ressaltar também que nessa organização de datas e períodos, situamos o fazer literário de Ariano e acompanhamos o espaço/tempo em que as peças teatrais foram criadas, encenadas e publicadas, no Brasil e em outros países.

1913

1º de dezembro: casamento de João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna (27anos) e Rita Cássia Dantas Villar (17 anos).

1916

Já com dois filhos (Saulo e João), o casal viaja a cavalo para se estabelecer em Alagoa do Monteiro. Moram no sítio Quixaba, da mãe de Dona Rita. Ali nasce Lucas, o terceiro filho.

1918

João Suassuna compra a fazenda Malhada da Onça e muda-se para lá. Ali nascem Selma, Marcos e Germana.

1920-1924

João Suassuna responde pela inspetoria do tesouro (atual secretaria de finanças) do governo Solon de Lucena. Elege-se deputado federal. Em julho de 1924, João Suassuna, então no exercício do mandato de deputado federal, é escolhido candidato à presidência do estado. Eleito, assume o cargo em outubro. Mudam-se da Malhada da Onça para a capital (os filhos Betacoelli e Ariano nasceriam no palácio do governo).

1926

O governo João Suassuna combate a Coluna Prestes, de passagem pela Paraíba.

1927

16 de junho: Nasce Ariano Vilar Suassuna, no palácio da Redenção (capital da Parahyba). (no seu registro de nascimento, o sobrenome materno foi escrito com um “L” só.)

1928

João Suassuna encerra seu mandato e passa o cargo ao seu sucessor, João Pessoa. A família mora na rua das Trincheiras, onde nasce Magda. Depois, volta a residir no Sertão, na fazenda Acauhan, município de Souza, comprada por João Suassuna em 1929.

1929

Começa a revolta política na Paraíba, com os chefes políticos sertanejos se insurgindo contra o governo presidente João Pessoa.

1930

Afastando-se de seu partido, João Suassuna elege-se deputado federal independente. De férias no sertão, tenta pacificar o coronel José Pereira, seu aliado, sem sucesso. Fevereiro: explode a luta armada dos coronéis de Princesa contra o governo estadual da Paraíba. O coronel José Pereira proclama o território livre de Princesa, independente da Paraíba e subordinado diretamente ao governo federal. A cidade de Teixeira é invadida assim como a fazenda Acauhan; Dona Rita e os filhos fogem na véspera da invasão, indo para Natal no Rio Grande do Norte. 26 de julho: o governador João Pessoa é assassinado por João Dantas, no Recife. Na Paraíba, ocorrem violentas represálias contra as famílias ligadas à oposição sertaneja. Dona Rita leva a família para Pernambuco, onde é acolhida no município de Paulista pelo coronel Frederico Lundgren. João Suassuna, injustamente acusado de

cumplicidade na morte de João Pessoa, parte de navio para o Rio de Janeiro, para apresentar sua defesa junto à câmara dos Deputados. Dona Rita e os filhos visitam João Dantas e Augusto Caldas na Casa de Detenção, no Recife. 3 - 4 de outubro: rebenta na Paraíba a Revolução de 1920. 6 de outubro: João Dantas e Augusto Caldas são assassinados na Casa de Detenção. 9 de outubro: João Suassuna é assassinado por um pistoleiro no Rio de Janeiro.

1931

A família Suassuna continua nas fazendas Acauhan e Saco, no alto sertão paraibano.

1932

Uma seca terrível mata a maior parte dos rebanhos de gado deixados por João Suassuna.

1933

Dona Rita Suassuna muda-se com a família para Taperoá. Moram na cidade e passam temporadas nas fazendas Malhadas da Onças e Carnaúba.

1934-1937

Primeiros estudos de Ariano Suassuna em Taperoá. Ariano ouve pela primeira vez um desafio de viola, com os repentistas Antonio Marinho e Antonio Marinheiro. Vê também uma peça de mamulengo, em Taperoá. Dona Rita Suassuna vende a fazenda Acauhan. Ariano é interno no Colégio Americano Batista (Recife), e passa a ficar em Taperoá apenas durante as férias.

1938-1941

Ariano lê obras literárias orientado pelos seus tios Manuel Dantas Villar e Joaquim Duarte Dantas.

1942

A família Suassuna muda-se para o Recife, onde os filhos mais velhos já estudavam.

1943

Ariano estuda por dois anos (1943-1944) no Ginásio Pernambucano (Colégio estadual de Pernambuco), onde conclui o curso clássico. Torna-se amigo de Carlos Alberto de Buarque Borges, que o inicia nos estudos de música erudita e de pintura.

1945

Ariano estuda no Colégio Oswaldo Cruz, onde faz o curso preparatório para o vestibular de Direito. Torna-se amigo de Francisco Brennand. 7 de outubro: publica seu primeiro poema, intitulado “Noturno”, levado por seu professor Tadeu Rocha ao editor do suplemento cultural do Jornal do Comércio, Esmaragdo Marroquim.

1946

Entra para a Faculdade de Direito do Recife. Reorganiza, sob a direção de Hermilo Borba Filho e sob nova inspiração teórica, o teatro do estudante de Pernambuco (TEP). O TEP estreia no dia 13 de abril, com a peça *O segredo*, do autor espanhol Ramón Sender, encenada na biblioteca da Faculdade de Direito. Ariano organiza, no Teatro Santa Isabel, um festival de violeiros, com o apoio do diretório acadêmico da Faculdade de Direito.

1946-1948

Ariano publica seus primeiros poemas ligados ao Romanceiro Popular Nordestino na revista Estudante, da Faculdade de direito, no jornal do diretório acadêmico de medicina e em suplementos de jornais do Recife.

1947

Escreve sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*, e com ela recebe no ano seguinte o prêmio Nicolau Carlos Magno. Começa a namorar com Zélia de Andrade Lima, em 20 de agosto.

1948

18 de setembro: inaugurando seu teatro móvel A barraca, o teatro do estudante de Pernambuco monta no Parque 13 de maio a peça *Cantam a harpas de Sião*, de Ariano, com a direção de Hermilo Borba filho.

1949

Escreve *Os Homens de Barro*.

1950

Escreve o *Auto de João da Cruz*, inspirado no cordel, e recebe o Prêmio Martins Pena. Forma-se em Direito. Doente do Pulmão, vai passar uma temporada em Taperoá. Corresponde-se em verso com o poeta popular Manuel de Lira Flores, de Queimadas (PB).

1951

Escreve o entremez *Torturas de um coração ou em Boca Fechada não Entra Mosquito*, para receber em Taperoá sua noiva e familiares.

1952

Começa a trabalhar como advogado no escritório de Murilo Guimarães. Escreve a peça *O Arco Desolado*, que ganharia em 1954 menção honrosa no concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo.

1953

Escreve *O castigo da soberba*.

1954

Escreve *O rico Avarento*.

Têm início nas atividades da editora O Gráfico Amador.

1955

Publica, em edição de O Gráfico Amador, o poema *Ode*.

Escreve o *Auto da compadecida*.

1956

Escreve o romance *A História do amor de Fernando e Isaura*. Deixa a advocacia. Começa a lecionar Estética na universidade do Recife, futura Universidade Federal de Pernambuco. Escreve um Manual de estética, que é distribuído mimeografado entre os alunos. Primeira montagem teatral do *Auto da compadecida*, pelo Teatro Adolescente do Recife, com direção de Clênio Wanderley. Torna-se diretor do setor da cultura do departamento regional de Pernambuco do Serviço Social da Indústria (SESI), cargo que ocupará até 1960.

1957

19 de janeiro: casa-se com Dona Zélia de Andrade Lima. Janeiro: o *Auto da compadecida* é encenado no Rio de Janeiro no I Festival de Amadores Nacionais, promovido pela Fundação Brasileira de Teatro, promovido pela Fundação Brasileira de Teatro. O texto ganha medalha de ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais e é publicado. A peça *O Casamento Suspeitoso* é montada em São Paulo pela companhia Sérgio Cardoso, com direção de Hermilo Borba Filho e ganha o prêmio Vânia Souto de Carvalho. A peça *O Santo e a porca* ganha a medalha de ouro da associação Paulista de Críticos Teatrais. 30 de setembro: nasce seu primeiro filho, Joaquin.

1958

Escreve *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna*, baseado na literatura oral. Começa a escrever o *Romance d' A Pedra do Reino*. Ingressa no curso de Filosofia da Universidade Católica de Pernambuco. 4 de outubro: nasce sua filha Maria.

1959

Escreve *A pena e a lei*, baseado no entremez de 1951, *Torturas de um Coração*. Funda o Teatro Popular do Nordeste (TPN), com Hermilo Borba Filho, que retornou de São Paulo para dirigir a peça. Com os direitos autorais de suas peças compra a casa na rua Chacon, no Recife onde viveu até hoje. O *Auto da compadecida* é publicado na Polônia, em tradução de Witold Wojciechowski e Danuta Zmij.

1960

Escreve a *Farsa da Boa preguiça*. Forma-se em Filosofia pela Universidade Católica de Pernambuco. Em maio, o prefeito Miguel Arraes cria o movimento de Cultura Popular (MCP), de que Ariano participa por algum tempo. 4 de outubro: nasce seu filho Manuel.

1961

O TPN monta a *Farsa da Boa Preguiça*, com direção de Hemilo Borba Filho. Lança *O Casamento Suspeitoso*, em livro impresso pelo grupo O Gráfico Amador para a Editora Igarassu. Fim das atividades de O Gráfico Amador, com a mudança de alguns dos seus integrantes para o Rio de Janeiro.

1962

Escreve a entremez *A Caseira e a Catarina*, montada pelo TPN com direção de Hemilo Borba Filho. 25 de novembro: nasce sua filha Isabel.

1963

Visita pela primeira vez a Pedra do Reino, em São José do Belmonte, Pernambuco. *O Auto da Compadecida* é publicado nos Estados Unidos, pela editora da Universidade da Califórnia em tradução de Dillwyn F. Ratcliff.

1964

A imprensa Universitária do Recife publica a sua primeira peça *Uma mulher Vestida de Sol*. Publicação da peça *O santo e a Porca*, também pela imprensa Universitária do Recife. Fim das atividades do Movimento de Cultura Popular (MCP). 21 de junho: nasce sua filha Mariana. Sai a tradução holandesa de *Auto da Compadecida* de J.J.

Van Den Besselaar. Ons Leenkespel, Bussum.

1965

O Auto da compadecida é publicado na Espanha, pela Editorial Escelicer/Edições Alfil, de Madri, em adaptação de José María Pemán.

1966

Escreve a novela *O sedutor do Sertão*, pensada, a princípio, como roteiro de cinema. É publicada em Buenos Aires a peça *O Santo e a Porca*, em tradução de Montserrat Mira. 10 de junho: nasce sua filha Ana Rita.

1967

Torna-se membro fundador do Conselho Federal de Cultura, onde permanecerá até 1973.

1969

É nomeado (pelo reitor Murilo Guimarães) diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE, ocupando este cargo até 1974. Começa a organizar o movimento Armorial. Estréia de *A compadecida*, primeira versão cinematográfica da peça *Auto da Compadecida*, com direção de George Jonas. *A Pena e a Lei* é premiada no Festival Latino-Americano de Teatro, realizado em Santiago, no Chile.

1970

Em 9 de outubro, conclui o *Romance d' A pedra do Reino*. Em 18 de outubro, com o concerto *Três Séculos de música Nordestina - do Barroco ao Armorial*, é lançado no Recife, o Movimento Armorial. O *Auto da Compadecida* é publicado na França, pela editora Gallimard, em tradução de Michel Simon-Brésil.

1971

Agosto: lançamento do *Romance D' A Pedra do Reino*, início da publicação das obras de Ariano pela Editora José Olympio. É publicada a peça *A Pena e a Lei*. Sai a tradução alemã do *Auto da Compadecida* feita por Willy Keller.

1972

O *Romance D' A Pedra do Reino* ganha o prêmio Nacional de Ficção, do instituto Nacional do Livro. Começa a publicar no Jornal da Semana (Recife) o "Almanaque Armorial do Nordeste", página literária semanal, na edição de 17 a 23 de dezembro. Cria o Quinteto Armorial. Desliga-se do conselho Estadual de Cultura.

1974

Publica no Recife pela Editora Universitária da UFPE, o ensaio *O Movimento Armorial*. Publica pela José Olympio, num só volume, os textos das peças *O Santo e a Porca* e *O Casamento Suspeitoso*. Publica pela José Olympio a sua *Seleção em Prosa e Verso*, contendo material inédito em prosa, verso e drama com organização de Silviano Santiago. Publica *Ferros do Cariri: Uma Heráldica Sertaneja*, em edição limitada (Guariba, Recife).

1975

Publica sua *Iniciação à Estética*, pela Editora da Universidade Federal de Pernambuco. Março: assume o cargo de secretário de Educação e Cultura do Recife (gestão do prefeito Antonio Farias) que ocupará até 1978. Cria a Orquestra Romançal Brasileira. 15 de novembro: começa a publicar no diário de Pernambuco os folhetins de “Ao sol da Onça Caetana”, primeiro livro de *O Rei Degolado*.

1976

25 de abril: conclui os folhetins do primeiro livro de *O Rei Degolado*. 2 de maio: inicia as publicações de folhetins *As infâncias de Quaderna*, segundo livro de *O Rei Degolado*, no Diário de Pernambuco. 18 de junho: estreia do balé Armorial do Nordeste com apresentação de *Iniciação Armorial aos mistérios do Boi de Afogados*, no Teatro Santa Isabel. Defende a tese de livre-docência *A Onça Castanha e a ilha Brasil: uma Reflexão sobre Cultura Brasileira*, na UFPE.

1977

Publicação, pela José Olympio, de *Ao Sol Da Onça Caetana*, primeiro livro de *O Rei Degolado*. 19 de junho: encerra-se a publicação dos folhetins de “As Infâncias de Quaderna” no diário de Pernambuco. 26 de junho: inicia a publicação de artigos dominicais no Diário de Pernambuco sob o título abrangente de *A confissão desesperada*.

1979

O Romance d' A Pedra do Reino é publicado na Alemanha, em tradução de Georg Rudolf Lind.

1981

Em 9 de agosto publica, encerrando a coluna dominical no Diário de Pernambuco, sua “Despedida” da vida literária.

1985

Participa da campanha de Jarbas Vasconcelos à prefeitura de Recife. É homenageado pela UFPE por seus 40 anos de atividade literária.

1986

O *Auto da Compadecida* é publicado na Alemanha, em tradução de Willy Keller.

1987

Escreve a peça *As Conchambranças de Quaderna*. Estreia o filme *Os Trapalhões no Auto da Compadecida*, baseado em sua obra. Depois de 30 anos, deixa de ensinar História da Cultura Brasileira, no mestrado da UFPE, aposentando-se.

1988

As Conchambranças de Quaderna é encenada no Teatro Waldemar de Oliveira, sob a direção de Lúcio Lombardi. Leciona como professor de Filosofia da Cultura no Centro de Filosofia e ciências Humanas (CFCH), da UFPE.

1989

Julho: aposenta-se como professor da UFPE depois de ter ensinado por 32 anos Teoria do Teatro, Estética e Literatura Brasileira na Escola de Belas-Artes, atual centro de Artes e Comunicação. Em 3 de agosto, é eleito para a cadeira 32 da Academia Brasileira de Letras.

1990

Em 26 de abril, morre sua mãe, Dona Rita (nascida em 21/02/1896). Em 9 de agosto, toma posse na ABL.

1993

É criada a Associação Cultural da *Pedra do Reino*, em São José Belmonte (PE), que realiza, neste mesmo ano, a primeira Cavalgada à *Pedra do Reino*. 18 de junho: manifesto assinado por 22 imortais lança o nome de Ariano Suassuna para a Academia Pernambucana de Letras. Agosto é eleito para a cadeira nº 8 da Academia Pernambucana de Letras. 1º de dezembro: toma posse na Academia Pernambucana de letras.

1994

A Rede Globo exhibe o especial *Uma Mulher Vestida de Sol*, dirigido por Luiz Fernando Carvalho. O romance *A História do Amor de Fernando e Isaura*, Escrito em 1956, é publicada pelas Edições Bagaço, do Recife. A editora Universitária da Universidade Federal da Paraíba publica a sua Aula Magna, proferida naquela instituição em 16 de novembro de 1992.

1995

1º de janeiro: o governador Miguel Arraes o nomeia secretário Estadual de Cultura, 28 de maio: participa da III Cavalgada à Pedra do Reino e recebe o título de Cavaleiro da Pedra do Reino. 21 de junho, lança o Projeto Cultural Pernambuco-Brasil, publicado pela Companhia Editora de Pernambuco (Cepe), para nortear suas ações à frente da Secretaria de Cultura. 16 de julho: com o artigo “Volta ao Diário”, retoma, por um breve período, até 6 de agosto, a sua colaboração dominical no Diário de Pernambuco. 7 de outubro: comemora 50 anos de vida literária, 30 de novembro recebe da UFPE o título de Professor Emérito. 5 de dezembro: a Rede Globo exhibe o especial *Farsa da Boa Preguiça*, como episódio da Terça-Nobre, com direção de Luiz Fernando Carvalho.

1996

21 de fevereiro: conclui a peça *A História do Amor de Romeu e Julieta*. Maio: cria o conjunto Romançal, ligado à Secretaria de cultura de Pernambuco. 26 de setembro: inaugurando a série Grandes Espetáculos Brasileiros, da produtora Elos, em parceria com secretária de Cultura de Pernambuco, realiza-se no Teatro do Parque a “Grande Cantoria Louro do Pajeú”, aula-espetáculo de Ariano com a participação de repentistas, para comemorar o cinquentenário da

realização do festival de repentistas de 1946. 14 de novembro: estreia da Trupe Romançal de Teatro, ligado à Secretaria de Cultura, uma montagem de *História do Amor de Romeu e Julieta*, dirigida por Romero de Andrade Lima.

1997

19 de janeiro: publicação da peça *A História do Amor de Romeu e Julieta*, no suplemento “Mais!” da Folha de S. Paulo. 15 de junho: o Jornal do Comércio, do Recife, publica caderno especial em homenagem aos 70 anos de Ariano Suassuna. 26 de agosto: inauguração do Teatro Arraial, fruto do trabalho de Ariano à frente da Secretaria de Cultura. 20 de novembro: a encenação, no Recife, da adaptação teatral de *A Pedra do Reino*, dirigida por Romero de Andrade Lima. O ministério da Cultura lança, em vídeo, a edição de uma Aula-Espetáculo, dirigida por Vladimir Carvalho.

1998

9 de setembro: lançamento do CD *A Poesia Viva* de Ariano Suassuna, com poemas de Ariano recitados por ele, e música de Antônio Madureira. É publicada em Paris, pelas edições Métaillié, a edição francesa *Romance d’ A pedra do Reino*, em tradução de Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Estreia o espetáculo de dança Pernambuco do barroco ao Armorial, coreografado por Heloisa Duque (grupo Vias de Dança). A Aríon Publicações, de Lisboa, edita o ensaio *Olavo Bilac e Fernando Pessoa: uma Presença Brasileira em Mensagem?* Encerra-se o governo de Miguel Arraes; Ariano deixa a Secretaria de Cultura. Publica o livro de poemas *O Pasto Incendiado*, pela Editora Universitária da UFPE.

1999

Janeiro: a Rede Globo exhibe a microssérie *O Auto da Compadecida*, em quatro capítulos, dirigida por Guel Arraes. 2 de fevereiro: Inicia a publicação de artigos semanais, às terças-feiras, na *Folha de S. Paulo*. 10 de março: publica uma carta, no *Diário de Pernambuco*, pedindo sossego para escrever. Março: inicia colaboração mensal com a revista *Bravo!*, escrevendo artigos na seção “Ensaio”. 19 de março: estreia na Rede Globo Nordeste o quadro *O Canto de Ariano*, programa semanal com duração de dois a três minutos, retransmitido, a

partir de 9 de abril de 2000, pelo canal de assinatura *Multishow*. Seus poemas são reunidos pela primeira vez em livro, publicado pela Editora Universitária da UFPE, sob a organização de Carlos Newton Júnior.

2000

A Rede Globo de Televisão apresenta o especial *O Santo e a Porca*, na série “Brava Gente”, com adaptação de Adriana Falcão e direção de Mauricio Farias, 27 de abril: recebe o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Junho: encerra colaboração com a revista *Bravo!* 10 de julho: a colaboração semanal na Folha de S. Paulo passa para as segundas-feiras, transformando-se no “Almanaque Armorial”. Setembro: estreia no cinema a adaptação de Guel Arraes feita a partir da microssérie *O Auto da Compadecida*. Apresenta na Rede Globo Nordeste o especial *Folia Geral*, sobre as origens do carnaval, dirigido por Luiz Fernando Carvalho. 9 de outubro: toma posse na cadeira nº 35 da Academia Paraibana de Letras. Na oportunidade, a União Editora lança a plaquete *Ariano Suassuna*, escrita pelo jornalista José Nunes para a série histórica *Paraíba, Nomes do Século*. Dezembro: o instituto Moreira Salles lança o número 10 dos seus *Cadernos de Literatura Brasileira*, dedicado a Ariano Suassuna.

2001

26 de março: encerra a publicação do “Almanaque Armorial” na Folha de S. Paulo. 23 de julho: o Conselho Universitário da Universidade Federal da Paraíba concede-lhe título de Doutor Honoris Causa.

2002

Fevereiro: no carnaval, é homenageado pela Escola de Samba Império Serrano, do Rio de Janeiro que desfila, na Marquês de Sapucaí, com o tema *Aclamação e Coroação do Imperador da Pedra do Reino, Ariano Suassuna*. 16 de junho: o jornal *A União*, da Paraíba lança caderno especial em comemoração aos seus 75 anos. 10 de agosto: Ariano recebe o Prêmio Nacional Jorge Amado de Literatura e Arte, concedido neste ano pela primeira vez pela Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia.

2003

Dezembro: é lançado oficialmente, na sede da Academia Brasileira de Letras o filme *O sertão mundo de Suassuna*, do cineasta Douglas Machado.

2005

31 de julho: o jornal *O povo*, do Ceará, lança caderno especial sobre o escritor, antecipando as comemorações dos seus 60 anos de vida literária, completados a 7 de outubro.

2006

Março: suas iluminogravuras são expostas na Galeria Manuel Bandeira, da Academia Brasileira de Letras, com curadoria de Alexei Bueno e é lançado o álbum de fotografias *Do Reino Encantando*, de Gustavo Moura, inspirado no Sertão Suassuniano. 25 de maio: recebe da Câmara Municipal de São Paulo, o título de Cidadão Paulistano. Julho: estreia em São Paulo a adaptação teatral do *Romance d' A Pedra do Reino*, dirigida por Antunes Filho. 21 de agosto: a UFPE lança o "Núcleo Ariano Suassuna de Estudos Brasileiros". Outubro-dezembro: gravações, em Taperoá, da microssérie *A Pedra do Reino*, sob direção de Luiz Fernando Carvalho.

2007

Ariano é nomeado Secretário Especial de Cultura do governo do estado de Pernambuco. 19 de janeiro: Ariano e Zélia Suassuna comemoram suas Bodas de Ouro. Abril: Lançamento do documentário de longa-metragem *O senhor do Castelo*, dirigido por Marcus Vilar, sobre a vida e a obra de Ariano Suassuna. É lançado no Recife o projeto de Ariano para a cultura do estado de Pernambuco, sob o título "A Onça Malhada, a Favela e o Arraial". 10 de maio: recebe em Salvador o título de Cidadão Baiano. Em comemoração de seus 80 anos, estreia a microssérie *A Pedra do Reino*, na Rede Globo.